Studi di cultura romena 6

Eugène Ionesco ha scritto che «Urmuz inventò […] un vero e proprio linguaggio surrealista […]; è veramente uno dei precursori della rivolta letteraria universale». I suoi testi sono una scommessa sul linguaggio e dentro il linguaggio, che permettono di esprimere la libertà creativa dell'opera e del suo creatore, ma sono anche un'avventura nella dimensione tragica della scrittura, perché colui che la attraversa non tanto mette a repentaglio la verità dei propri enunciati quanto il modo stesso del suo esistere. Attraverso una grande perizia retorica e traduttiva, regolata dall'*èkphrasis* e dalla xenonimia, gli *Schizzi e racconti quasi... futuristi* fanno emergere continue e sorprendenti composizioni di figure simboliche che giocano tra la presenza e l'assenza dell'oggetto designato dalla narrazione. Il messaggio di Urmuz, nella cifra della traduzione, è iperbolico e si offre sovente come una versione allegorica e illusionistica della realtà perché si produce in una sfera metalinguistica che sta all'origine di una personale ricerca dell'"estetica dei nomi" propri.

Giovanni Rotiroti, psicanalista di formazione, insegna Lingua e Letteratura Romena all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". La sua attività di ricerca e di critica, animata da un approccio multidisciplinare e comparatistico, riguarda in particolare il Novecento e la letteratura contemporanea nel contesto storico e culturale europeo prima e dopo la cesura di Auschwitz. Ha tradotto in italiano Urmuz, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Gherasim Luca, Dumitru Ţepeneag ed è autore di saggi e volumi in lingua italiana, francese e romena.

€ 20,00

Il merito di Giovanni Rotiroti, con questo suo libro sullo statuto di precursore di Urmuz […], è di aver coinvolto in questa discussione molti autori delle avanguardie romene dell'esilio. Secondo Rotiroti «Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Jacques G. Costin, Paul Celan, Gherasim Luca, Dumitru Ţepeneag hanno provato a riconquistare l'eredità scrittoria di Urmuz, a farla loro, soggettivando il debito che hanno contratto con lui, riprendendo a loro modo la sua eredità, conferendogli un significato nuovo e incidendo profondamente sul presente e sull'avvenire della letteratura europea del Novecento».

Constantin Abăluţă

Il libro fornisce dettagli su Eugen Ionescu, Paul Celan, Dumitru Ţepeneag – di una finezza a volte veramente urmuziana: nelle sue poesie in prosa, Celan allude a formulazioni di Urmuz, allusioni a loro volta psicoanalitiche, mitologiche, letterarie, persino politiche. Poiché la maggior parte dei surrealisti romeni erano ebrei [...] la questione legionaria era a loro vicina, hanno scritto molto in questa direzione e Rotiroti trova riferimenti antilegionari in Urmuz, valorizzati dai suoi ammiratori. Confesso che questa è la prima volta che mi imbatto in una simile interpretazione.

Gheorghe Păun

Questo libro è, per così dire, un'introduzione empatica che conferisce alla ricerca accademica un colore affettivo e promette una comunicazione intima con il mondo immaginario che rivisita. Inoltre, il testo urmuziano, definito come un "palinsesto" che offre, con i suoi molteplici strati, infinite possibilità di interpretazione, è un oggetto molto attraente non solo per l'ermeneuta esperto di critica letteraria, ma anche per lo psicoanalista specializzato, che va alla ricerca degli oscuri anfratti della scrittura in stretta connessione con la biografia dello scrittore.

Ion Pop

ISBN 978-88-32062-25-0

6

Giovanni Rotiroti

Urmuz. Poetica della traduzione

Giovanni Rotiroti

URMUZ
Poetica della traduzione

Criterion Editrice

Affamati e non in grado di trovare nel buio delle tenebre il nutrimento ideale di cui entrambi avevano bisogno, ripresero allora la lotta con forze raddoppiate e, col pretesto di assaggiarsi solo per completarsi e conoscersi meglio, cominciarono a mordersi con furia sempre crescente, finché, consumandosi l'un l'altro, arrivarono tutti e due all'ultimo osso…

Per Stamate, l'imbuto divenne da allora in poi un simbolo. Era il solo essere di sesso femminile che gli avrebbe consentito di soddisfare insieme le richieste dell'amore e gli interessi superiori della scienza. Ormai completamente dimentico dei sacri doveri di padre e di marito, Stamate iniziò ogni notte a recidere, con le forbici, i vincoli che lo tenevano attaccato al palo e, per poter dare libero sfogo al suo amore illimitato, incominciò a passare sempre più spesso all'interno dell'imbuto.

Urmuz

In copertina:

Urmuz in un ritratto di Marcel Iancu (1921)
Elaborazione grafica di Mattia Luigi Pozzi

Studi di cultura romena
Collana di saggistica letteraria, poetica e filosofica

6

Comitato scientifico

Dan Octavian Cepraga (Università degli Studi di Padova)
Marta Petreu (Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca)
Ion Pop (Academia Română)
Giovanni Rotiroti (Università di Napoli "L'Orientale")
Ciprian Vălcan (Universitatea „Aurel Vlaicu", Arad)

Giovanni Rotiroti

URMUZ

Poetica della traduzione

Criterion
Editrice

UNIVERSITÀ DI NAPOLI
L'ORIENTALE

Il presente volume è stato pubblicato con il sostegno
dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Tutti i diritti riservati

© 2022 Criterion Editrice, Milano
criterioneditrice.com

Studi di cultura romena 6
Isbn: 978-88-32062-25-0

Redazione e impaginazione: Mattia Luigi Pozzi

Indice

Premessa 7

Si prega di inserire 19

Urmuz plagiario per anticipazione 25

Appendice

URMUZ, Schizzi e novelle quasi... futuriste 245
Dopo il fortunale 247
Ismaïl e Turnavitu 249
Emil Gayk 253
Cotadi e Dragomir 255
Pâlnia e Stamate. Romanzo in quattro parti 259
Partenza per l'estero 265
Algazy & Grummer 267
In nota al titolo di Algazy & Grummer 270
La Fuchsiade. Poema eroico-erotico e musicale, in prosa 271
Un po' di metafisica e astronomia 279

Le basi dell'urmuzologia: breve antologia critica 281

Premessa

Comment j'ai écrit certains de mes livres è un piccolo libro, apparso postumo, di Raymond Roussel, il cui proposito era spiegare i segreti della propria arte compositiva. L'autore scrive che era un suo dovere rivelare questo procedimento perché in futuro altri scrittori avrebbero forse potuto utilizzarlo con successo[1]. Il procedimento tecnicamente è noto. Si tratta di prendere due enunciati pressoché identici, associati e distinti da un gioco paronomastico, e nel congegnare un racconto che inizi col primo e si concluda con il secondo. Si prenda come esempio la genesi del romanzo *Locus solus*: «les bandes du vieux *b*illard» – «les bandes du vieux *p*illard». I due enunciati mostrano come la diversità fonologica e semantica dei termini della paronomasia (*b*illard / *p*illard) si riverbera sugli altri elementi, opportunamente scelti, dando vita a situazioni del tutto dissimili. L'ascolto di Roussel delle parole prende le mosse dall'alternanza acustica dei fonemi (b/p) e instaura attraverso l'intelligenza e il gioco della lingua una serie di passaggi "obbligati" che consentono al discorso narrativo di prendere liberamente corpo. La conoscenza di questo procedimento, nelle intenzioni dell'autore, dovrebbe svelare il segreto della sua scrittura. In realtà, il metodo rousseliano conferma un'altra mistificazione eccentrica *post mortem* e non dice niente di più di quanto non dica di sé *Locus solus*. La conseguenza logica del «procédé» fa dunque perno su una tra le tante possibilità di ascolto e di traduzione, ma l'enigma resta non svelato.

Si prenda, questa volta, un altro esempio, dagli *Schizzi e racconti quasi… futuristi* di Urmuz. Una batteria di enigmi ricopre le incomprensibili e sorprendenti attività di *Cotadi e Dragomir*:

> Cotadi è corto e panciuto, ha la muscolatura prominente, le gambe arcuate due volte in fuori e una in dentro ed è perennemente non rasato. La chioma, nera come la penna del corvo, è piena di forfora e carica di brillanti e costosi pettini di tartaruga.
>
> Cotadi non tiene quasi mai la posizione verticale, a causa di un indumento composto di fuscelli di giunco che gli funge da corazza, e che porta, sebbene gli sia terribilmente d'impaccio, con assoluta abnegazione direttamente sulla pelle, sotto la camicia contadina a nappe, dalla quale non si separa mai. Una particolarità di Cotadi è di diventare, senza volerlo, due volte più largo e interamente

[1] Cfr. R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, Paris 1963, p. 11.

trasparente, ma ciò accade soltanto due volte all'anno, ovvero quando il sole arriva al solstizio.

Il più grande piacere di Cotadi – oltre a quello di appiccicarsi con la gomma arabica ogni sorta di bottoni e di insetti morti sulla pellicina soffice e vellutata del gozzo – è anche quello, da dietro il banco ove siede, di cercare di attirare con astuzia qualche suo cliente in discussioni, possibilmente piacevoli all'inizio, ma poi sempre più animate, fino al punto che riesce, alzando il tono, a farsi contraddire almeno una volta – per poi rispondere all'interlocutore con parecchi potenti colpi battuti sul pavimento di legno con lo spigolo di un coperchio da pianoforte che tiene avvitato sulla schiena, sopra le natiche, e che in simili occasioni mette sempre in movimento, provocando lo stupore dei suoi clienti e spaventando a morte i più timorosi.

Questo coperchio serve anche a Cotadi da parete su cui orinare specialmente d'inverno, quando fuori fa freddo e non può uscire dalla bottega; ma ciò gli deve risultare piuttosto sgradevole, visto che il coperchio è attaccato alle spalle, e non davanti a lui. Parimenti, esso funge all'occorrenza da orinatoio anche per gli altri clienti del negozio, quelli più vecchi, e per gli intimi della casa, anche se Cotadi, all'inizio, quando fu il momento dell'installazione di questo marchingegno, non era disposto a fare alcuna concessione, lo prova il fatto che aveva ordinato a un pittore d'insegne di far scrivere sopra a quel coperchio: «Divieto di scarico».

Sappiamo inoltre che Cotadi si nutre solo di uova di formica, che introduce mediante un imbuto, cacciando fuori per contro acqua gassata, si sa anche che egli rimane tappato per sei mesi l'anno con un turacciolo proveniente da una bottiglia di Champagne, e che, ogni volta che lo tira fuori, cerca di ripartirlo in lotti inalienabili e di distribuirlo alla popolazione rurale, nella speranza di poter risolvere in questo modo, totalmente empirico e primitivo, la delicata e complessa questione agraria…

Delle origini e del lignaggio di Cotadi non si sa quasi niente di preciso. Lo si crede discendere da una nobile famiglia, di cui, come ultimo discendente, pare sia rimasta una sua vecchia zia che abita in periferia e che ogni giorno gli spedisce lettere piene di arguti epigrammi spirituali composti in dialetto macedone accompagnati anche da pacchettini di segatura; lei spera così di rimbecillirlo e di fargli rinunciare volontariamente alla parte di eredità che gli spetterebbe dopo la sua morte. Tutte queste cose gliele manda per mezzo di un ragazzo molto in gamba, che ha le orecchie nichelate e i pantaloni a righe, il suo nome è Tudose.

Cotadi, che è pur sempre un uomo di giudizio, sa sopportare con pazienza tutte queste stravaganze della vecchia e si consola delle miserie della vita con la sincera amicizia che gli dimostra Dragomir, vecchio compagno di scuola e suo migliore amico.

Dragomir è molto lungo, ha il naso all'insù, gli occhi rotondi e mobilissimi, il collo sottile di color caffellatte e pare modellato al tornio, porta anche due fini ciuffi di capelli lucidi e neri, come la penna del corvo, che gli spiovono sulla nuca arrotondata, come un righello di dieci centimetri, e lasciano sgorgare, anche dalle punte, due limpide gocce di olio francese.

Ha un cuore generoso Dragomir. Quando vede che il suo amato Cotadi, malgrado i colpi battuti sul pavimento con lo spigolo del pianoforte, non è ancora stato in grado di mettere in imbarazzo l'ingenuo interlocutore che ha avuto l'imprudenza di contraddirlo, Dragomir proprio allora, immaginandosi quanto deliziosa e raffinata dovrà pur essere la sensazione artistica che persegue il suo amico, salta fuori in suo soccorso, per mettere in scacco il cliente così ardimentoso, allungandosi il collo con un supplemento di cartapesta di un metro e 20 cm., su cui si inerpicano graziosamente l'edera e altre piante rampicanti, avendo anche in dotazione, nella parte superiore, un'apparecchiatura che indica i «quattro punti cardinali».

Per tutti questi importanti servigi, oltre a tenere la contabilità in bottega, dare tutti i giorni granaglie agli uccelli, rappresentare Cotadi per procura in tutti i processi che ha, Dragomir viene rimunerato in maniera più che onorevole, e può, quando vuole, cenare da Cotadi a base di tentacoli di polpo e pane; non solo, ma a ciò va aggiunto, durante tutte le domeniche e i giorni di festa della Chiesa, anche un grande bacile di pieno di sorbe, in cui molte volte si nasconde un rocchetto di filo che serve a rammendare le calze, la qual cosa procura a Dragomir una piacevolissima sorpresa. In più, Dragomir ha anche il diritto, ogni volta che il tempo minaccia pioggia, di potere trascorrere la notte, insieme a tutta la sua famiglia, nella metà sinistra di una nicchia, situata nel muro, a fianco della porta della dimora di Cotadi; l'altra metà invece è riservata al guardiano diurno.

Ormai da tempo non si sente più parlare di questi due grandi eroi. Dalle ultime notizie che si hanno di loro risulta che Cotadi, uomo pratico, e ben consapevole di aver messo le mani su un amico prezioso ed eccezionale, al fine di potersi accaparrare per sempre la fonte eterna di ricchezze dalla testa di Dragomir, dispose nel suo testamento di essere sotterrato nella stessa fossa di quest'ultimo, nella speranza che dalle due gocce d'olio francese, della più fine essenza, che colano ogni secondo dai ciuffi di capelli di costui, possano col tempo prosperare in superficie estese piantagioni di ulivi, oliveti che, insieme al terreno, sarebbero diventati poi di diritto proprietà della sua famiglia, la quale avrebbe a disposizione, gratuitamente, sufficiente olio per mantenere il lume acceso secondo la consuetudine cristiana[2].

Cotadi e Dragomir, più che personaggi veri e propri, sono figure che portano un nome straniero nella propria lingua, quella romena; la loro vita è composta di dettagli significativi, segni che producono risonanze memoriali in un turbinio di immagini e velate citazioni letterarie aperte al futuro. Funamboli tra le lingue, creatori di illusioni, tranelli ed enigmi, queste due creature di Urmuz giocano teatralmente con le lettere e si annodano nel loro errare ai grumi kafkiani della scrittura. Per esempio, quella di *Odradek*: un enigmatico «oggetto» che ha l'aspetto di un rocchetto da avvolgerci il filo, appiattito e a forma di stella, e che è costituito di pezzi di

[2] Cfr. *infra*, pp. 256-257.

filo strappati, vecchi, annodati e ingarbugliati, di diverso tipo e colore. Kafka dice che Odradek è mobilissimo ed è impossibile da afferrare: può stare in soffitta, nel sottoscala, nei corridoi, nel pianerottolo, nelle case dei vicini. A volte sparisce per mesi senza che si faccia vedere. Talvolta lo si incontra per le scale e si è tentati di rivolgergli la parola come se si trattasse di un bambino. «Come ti chiami?», gli viene chiesto. «Odradek», dice. «E dove vivi?» «Senza fissa dimora», dice, e ride; ma è una risata senza polmoni; come un fruscio di foglie secche. Di solito il dialogo finisce lì. Né queste risposte, scrive il narratore, si ottengono sempre: a volte se ne sta a lungo in silenzio, senza parole, come il legno di cui sembra fatto. Il racconto di Kafka si chiude così:

> E mi domando invano cosa avverrà di lui. Può morire? Tutto quel che muore ha avuto una volta una specie di meta, di attività e in conseguenza di ciò si è logorato; ma non è questo il caso di Odradek. Potrebbe dunque darsi che un giorno ruzzolasse ancora pe le scale, trascinandosi dietro quei fili, fra i piedi dei miei figli e dei figli dei miei figli? Certo non nuoce a nessuno: ma l'idea ch'egli possa anche sopravvivermi quasi mi addolora[3].

Odradek seduce l'inquieto ascolto di un padre di famiglia e incita il suo desiderio a percorrerlo, aggirarlo, traversarlo, comprenderlo, per quanto gli sia concesso, nello spazio silente di un'interrogazione. Da questo giro di scrittura se ne esce sconfitti, senza giustificazioni. Da Kafka a Urmuz attraverso Roussel, sorprendenti, inquietanti, insigni esempi di feconde malinconie aprono la scena della letteratura novecentesca. Problematiche, queste, molto care a Freud, cui dedica l'ampio studio *Das Unheimliche*[4]. Impossibile d'ora in poi sentirsi al sicuro, la scrittura avvolge anche le cose più familiari in un'aura misteriosa. Le parole si imprimono criptograficamente nell'ascolto, raccontano il disagio, l'estraneità, il timore e tremore senza nome, ma anche lo stupore e il gioco di una voce impersonale che si situa tra la creazione poetica e l'udibilità analitica, nello spazio abitato dalla meraviglia del domandare[5]. L'ascolto desiderante insegue la possibilità di rinvii da un luogo all'altro, da una scrittura all'altra e ciò che coglie è forse solo un brulichio materiale di parole, impiegato e manipolato da un soggetto di inchiostro, fatto anch'esso di voce e di sguardo, le cui tracce

[3] F. KAFKA, *Il cruccio del padre di famiglia*, in *Racconti*, a cura di E. POCAR, Mondadori, Milano 2006, p. 253.

[4] Cfr. S. FREUD, *Il perturbante*, in *Opere*, vol. IX, a cura di C. MUSATTI, Bollati Boringhieri, Torino 1966-1980, pp. 77-118.

[5] Cfr. S. BERTI, *Psicanalisi scienza aperta allo stupore. L'atto analitico tra invenzione e trasmissione*, ETS, Pisa 2017.

sono disseminate in un numero imprecisato di cose, di attività, di storie, riposte in inventari, archivi, dimenticati come frammenti.

Anche Freud è stato catturato dall'enigma di un «rocchetto» che si anima tra le mani di un bambino. Narratore e testimone dell'evento, registra in *Al di là del principio di piacere* la sua osservazione e il suo ascolto:

> Alla fine mi accorsi che questo era un gioco, e che il bambino usava tutti i suoi giocattoli solo per giocare a "gettarli via". Un giorno feci un'osservazione che confermò la mia ipotesi. Il bambino aveva un rocchetto di legno intorno a cui era avvolto un filo. Non gli venne mai in mente di tirarselo dietro per terra, per esempio, e di giocarci come se fosse una carrozza; tenendo il filo a cui era attaccato, gettava invece con grande abilità il rocchetto oltre la cortina del suo lettino in modo da farlo sparire, pronunciando al tempo stesso il suo espressivo "o-o-o"; poi tirava nuovamente il rocchetto fuori dal letto, e salutava la sua ricomparsa con un allegro "da". Questo era dunque il gioco completo – sparizione e riapparizione – del quale era dato assistere di norma solo al primo atto, ripetuto instancabilmente come gioco a sé stante, anche se indubbiamente il piacere maggiore era legato al secondo atto[6].

Freud scrive di essere proprio là, in quel momento, insieme al bambino; non è semplicemente il testimone e il narratore di quel gioco infantile, ma in quella situazione si trova a ricoprire soprattutto il ruolo di co-protagonista dell'evento che descrive. Come scrive Jacques Derrida:

> Ammettiamo che Freud scriva. Scrive di scrivere, descrive ciò che descrive, il che è anche ciò che fa, fa ciò che descrive, ossia ciò che Ernst fa: *fort/da*, con il suo rocchetto. Ed ogni qualvolta si dice *fare*, bisognerebbe precisare: *lasciar* fare (*lassen*). Freud non fa *fort/da* instancabilmente, con questo oggetto che è il PP. Lo fa con se stesso, si richiama. […] Così come Ernst, richiamando a sé l'oggetto (madre, coso o quel che è), giunge ben presto a richiamare *se stesso* in un'operazione immediatamente supplementare, allo stesso modo il nonno speculatore, descrivendo o richiamando questo o quello, *si* richiama. E fa lo stesso ciò che si chiama il suo testo, stipulando un contratto con se stesso al fine di conservare tutte le fila (*fils*) della discendenza. Non meno che dell'ascendenza. […] Il laccio è piazzato, non si tira un solo filo senza restare presi vuoi per la mano, vuoi per un piede o tutto il resto. […] Freud non lo ha teso. Diciamo che ha saputo come metterci le mani. Ma non si è ancora detto nulla e nulla si sa di questo sapere, poiché egli stesso è stato sorpreso in anticipo dalla presa. Non ha potuto averla o prevederla interamente, tale fu la condizione del riporto[7].

[6] S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), trad. it. di A.M. Marietti e R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 28.

[7] J. Derrida, *Speculare – su "Freud"*, trad. it. di L. Gazziero, Raffaello Cortina, Milano 2000, p. 73.

In quell'ascolto del nipotino, il cui nome è Ernst, Freud fantastica (insieme al bambino) che il rocchetto non sia il rocchetto, che un pezzo di legno possa essere tutto o nulla, che la realtà possa diventare scrittura, teatro, immaginario, traduzione, ripetizione. Il suo ascolto è guidato dalla tenerezza di un padre e fornisce al bambino la scena della sua esibizione, della sua finzione nel gioco. Il nipotino a sua volta concede a Freud la possibilità di sentirsi bambino, di fabulare anche lui nel silenzio, e di dimenticare, nello spazio di una lallazione, di essere un adulto, il nonno. Il gioco di Ernst ospita il pensiero del nonno e quest'ultimo risponde all'evento coll'ascolto di un padre. Il rocchetto a sua volta è quell'oggetto (non la cosa) che facilita i transiti, delimita e presidia i passaggi sulla soglia tra il desiderio e l'angoscia, tra la morte e la vita, e consente a Freud di spingersi «al di là del Principio di Piacere», di cogliere i buchi, le falle, qualcosa che manca e sostiene la possibilità impossibile di sorreggere il vuoto. Nel gioco del bambino il dottore intuisce tramite il suo ascolto il godimento del pieno e la sopportazione del vuoto nella realtà del mormorio vocale. *Fort*, *da, o-o-o*, *a-a-a*, piccoli urli, strida di piacere, luoghi incerti della parola nel tentativo infantile di padroneggiare la regolazione transitiva dell'evento attraverso il linguaggio. È la nascita del gioco simbolico, del ritmo.

La favola che meglio rende conto della nascita del linguaggio – scrive Roland Barthes – è la storia del bambino che, secondo Freud, mima l'assenza e la presenza della madre in un gioco che consiste nel lanciare lontano e riprendere un rocchetto attaccato ad uno spago; in tal modo egli crea il primo gioco simbolico, ma contemporaneamente anche il ritmo[8].

Nell'illusione della pienezza della parola l'ascolto dissimula il vuoto, impedisce l'apertura di un destino di morte. La mamma non c'è, ma è come se ci fosse. Il rocchetto non è un oggetto qualsiasi, è materiale manipolabile, permette di attraversare l'assenza e la presenza, dominare la perdita. Freud e il bambino si avvicinano al buco, non lo tappano, non fanno uno col rocchetto, ma lo rappresentano, il bambino col gioco e il dottore con il silenzio. È forse questa, tramite il gioco, l'esperienza dell'ascolto che il *fort/da* tenta enigmaticamente di restituire. Pier Aldo Rovatti commenta così questo episodio:

Fabulazione incessante che cuce e tesse il gioco infantile, sotto il segno, si direbbe, di una finzione alienante. Costruzione di mondi di fantasia, sembrerebbe, ed è poi così; immaginazione che allenta tutte le briglie sotto l'occhio compiaciuto e un poco invidioso dell'adulto, che vorrebbe restare bambino, divenire un po'

[8] R. BARTHES, *Ascolto*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. it. di G.P. CAPRETTINI, Einaudi, Torino 1985, pp. 240-241.

più bambino; ma anche, e forse sempre, scrittura sull'acqua, equilibrismo nei dintorni del vuoto, tentativo, così Lacan, di stringere dei nodi che disegnino le cavità, le zone bucate: tentativo, mediante la finzione giocata, di agganciare il mondo, non di evitarlo costruendone uno fittizio. Non malgrado la finzione, ma proprio grazie alla finzione, procuriamo una possibilità di scrivere sull'acqua e dunque di agganciarci al mondo[9].

Ascolto, dunque, come scrittura sull'acqua, possibilità di agganciarci al mondo. Freud impiega altre metafore sul filo del paradosso: ascolto come «attenzione fluttuante», «il cui significato viene riconosciuto soltanto in seguito»; «memoria inconscia». Dà anche indicazioni tecniche: «Si stia ad ascoltare e non ci si preoccupi di tenere a mente alcunché». Fornisce la «regola psicoanalitica fondamentale», una tra le tante, e dispensa ai suoi medici «consigli» su come disporsi durante il «trattamento psicoanalitico»:

Egli deve rivolgere il proprio inconscio come un organo ricevente verso l'inconscio del malato che trasmette; deve disporsi rispetto all'analizzato come il ricevitore del telefono rispetto al microfono trasmittente. Come il ricevitore ritrasforma in onde sonore le oscillazioni elettriche della linea telefonica che erano state prodotte da onde sonore, così l'inconscio del medico è capace di ristabilire, a partire dai derivati dell'inconscio che gli sono comunicati, questo stesso inconscio che ha determinato le associazioni del malato[10].

Si ha come l'impressione che Freud parli dell'ascolto per gioco, spingendo il proprio destinatario, con un sorriso, a fare un altro di quegli enigmatici giri, estranei e familiari come il rocchetto di Ernst che si sposta qui e là nel suo ininterrotto *fort/da*. L'ascolto di Freud, come ripetizione di un gioco, è un gioco molto serio, perché si tratta della scrittura di questo gioco, una scrittura sfuggente, sempre pronta al rilancio, al rinvio. Che sia un gioco molto serio lo conferma Jacques Lacan che ascolta il testo di Freud ed insiste sul tentativo di interrogare nuovamente l'enigma cui Freud accenna: il senso del gioco che di nuovo comincia e si ripete a partire dall'esperienza del dolore e dell'angoscia di un bambino.

Freud, quando coglie la ripetizione nel gioco del nipotino, in quel *fort-da* reiterato, può sì sottolineare che il bambino tampona l'effetto della scomparsa della

[9] A. Dal Lago – P.A. Rovatti, *Per gioco. Piccolo manuale dell'esperienza ludica*, Raffaello Cortina, Milano 1993, p. 35. Pier Aldo Rovatti è tornato più volte nei suoi scritti sul testo di Freud. Si veda anche il libro *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1994.

[10] S. Freud, *Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico* (1912), in *Tecnica della psicoanalisi. 1911-14*, trad. it. di E. Luserna e C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1974, p. 38.

madre facendosene l'agente ma questo fenomeno è secondario. Come sottolinea Wallon, il bambino non sorveglia subito la porta da cui è uscita la madre, mostrando così che è lì che si aspetta di rivederla, ma piuttosto, prima, è sul punto stesso in cui lei l'ha lasciato, sul punto che ha abbandonato vicino a lui, che egli porta la sua vigilanza. La beanza introdotta dall'assenza così disegnata e sempre aperta, resta come causa di un tracciato centrifugo in cui ciò che viene a cadere non è l'altro in quanto figura in cui il soggetto si proietta, ma la bobina legata a lui da un filo che egli trattiene in cui si esprime ciò che di lui in questa prova si stacca, l'automutilazione a partire da cui l'ordine della significanza va a mettersi in prospettiva. Perché il gioco della bobina è la risposta del soggetto a ciò che l'assenza della madre è venuta a creare sulla frontiera del suo dominio, il bordo della culla, cioè un *fossato*, intorno a cui non gli resta che fare il gioco del salto.

Questa bobina, non è la madre ridotta a una pallina grazie a chissà che gioco degno degli Jivaro ma è un piccolo qualcosa del soggetto che si stacca pur essendo ancor suo, ancora trattenuto. È il caso di dire, a imitazione di Aristotele, che l'uomo pensa con il suo oggetto. È con il suo oggetto che il bambino salta le frontiere del suo dominio trasformato in pozzo, e comincia l'incantesimo […].

L'insieme dell'attività simbolizza la ripetizione, ma non certo quella di un bisogno che si richiamerebbe al ritorno della madre, e che si manifesterebbe semplicemente nel grido. È la ripetizione della partenza della madre come causa di una *Spaltung* nel soggetto – superata dal gioco alternativo, *fort-da*, che è un *qui* o *là*, e che non ha di mira, nella sua alternanza, che di essere il *fort* di un *da*, e il *da* di un *fort*[11].

Si tratta di uno dei nodi concettuali più significativi del pensiero di Lacan: la scissione, la costituzione del soggetto del bambino distinto dalla madre, l'emergenza del significante, l'accesso al simbolico che è uno stare al posto di, il luogo di un'assenza, la costituzione della parola nel suo rapporto col desiderio, l'immissione nel linguaggio, il gioco come possibilità di accogliere e sostenere la perdita, la formazione dell'identità, eccetera[12]. Ma cosa resta dell'ascolto di Lacan?Una «culla» che si trasforma in un «pozzo». Il rocchetto legato al bambino «da un filo che egli trattiene». Il «gioco della bobina» come «la risposta» di Ernst all'«assenza della madre». La creazione di «un *fossato*» «sulla frontiera del suo dominio» che non è altro che «il bordo della culla». Intorno a essa al bambino non resta «che fare il gioco del salto». Dove, se non vuole tristemente sprofondare? In un altrove. Metafore di grande poesia e di un'infinita tenerezza. Come

[11] J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, trad. it. di S. LOALDI e I. MOLINA, a cura di G. CONTRI, Einaudi, Torino 1979, p. 63.

[12] Su questi importantissimi aspetti si veda G. BERTO, *Freud, Heidegger. Lo Spaesamento*, Bompiani, Milano 1998, pp. 73-75.

quella di Freud, quella di un padre. A testimonianza dell'autenticità di quell'esperienza, Lacan scrive:

> Ho visto anch'io, con occhi apertimi dalla divinazione materna, il bambino traumatizzato ch'io partissi a dispetto del suo appello precocemente abbozzato come la voce, e mai più rinnovato per mesi interi – l'ho visto, molto tempo dopo ancora, lo prendevo, questo bambino, sulle mie braccia – l'ho visto lasciar cadere il capo sulla mia spalla per cadere nel sonno, un sonno lui solo capace di restituirgli l'accesso a quel significante vivente che io ero dopo il giorno del trauma[13].

Anche Donald Winnicott è stato preso dai lacci dell'enigma alla vista di un bambino traumatizzato, mentre l'angoscia si faceva guardare. Nel gioco dello scarabocchio il bambino entrò subito in relazione con il dottore e tale evento «portò a un curioso risultato». Winnicott osserva: «Tra i suoi dieci disegni apparvero i seguenti: lazo, frusta, frustino, un cordino di yo-yo, un laccio con un nodo, un altro frustino, un'altra frusta»[14]. Il bambino aveva sviluppato nella realtà «il tema della separazione» dalla madre e lo aveva tradotto nel disegno, per gioco. L'analista comprende che «il laccio diventa una cosa a sé, qualcosa che ha proprietà pericolose e che deve essere padroneggiato»[15]. I fenomeni transizionali, purtroppo, toccano tristemente anche l'area della dimensione psicopatologica. Quando «l'oggetto», che «rappresenta la transizione di un bambino da uno stato di essere fuso con la madre ad uno stato di essere in rapporto con la madre come qualcosa di esterno e separato»[16], svanisce, perde di significato, il «gioco del laccio cessa», le cose si sciolgono e si disfano i pensieri. Il dolore non va via, ma viene trattenuto nell'angoscia. Scompare la capacità di amare. Non c'è posto per la domanda e la realtà non può che fare uno con la follia. Molto triste l'ascolto di Winnicott quando si è presi da un laccio che impedisce i transiti, i passaggi tra le soglie. Non c'è più vertigine. La cosa è perduta, irrimediabilmente perduta.

Di questo, però, si può essere certi, ed è che l'ascolto, così come viene inteso dalla psicanalisi, è qualcosa di diverso «da una semplice ermeneutica» o «da un processo di individuazione di un trauma originario». Come precisa Roland Barthes, non è più possibile definire «l'ascolto come un atto intenzionale di audizione (ascoltare significa *voler* sentire, in modo pienamente cosciente), attualmente gli si riconosce il potere, quasi la funzione, di esplorare terreni sconosciuti: nel campo

[13] J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 64.

[14] D. Winnicott, *Gioco e realtà*, trad. it. di G. Adamo e R. Gaddini, Armando, Roma 1974, p. 46.

[15] *Ibi*, p. 50.

[16] *Ibi*, p. 43.

dell'ascolto è incluso non solo l'inconscio, nel senso topico del termine, ma anche, se così si può dire, le sue forme laiche: l'implicito, l'indiretto, il supplementare, il differito. L'ascolto si apre a tutte le forme di polisemia, di sovradeterminazione, di sovrapposizione, disgregando la Legge che prescrive l'ascolto diretto, univoco. L'ascolto è stato, per definizione, *applicato*; oggi gli si chiede piuttosto di *lasciar manifestare*»[17]. L'abilità di colui che pratica l'ascolto, l'analista quindi, sarà quella di distinguere, differenziare ciò che si sente, si ode, da ciò che si ascolta. Le parole di Alberto Zino precisano meglio il senso di quanto si vuole qui affermare:

> L'udito, ciò che viene udito, non è l'ascolto, anche se fra i due c'è dell'implicazione. Ciò che è considerato udibile, è l'unico modo di rendere transitivo l'ascolto, di soggettualizzarlo, di trovarne un autore. L'ascolto, in tal modo astratto dal vuoto che comporta, non può che con-fermare, a un tempo connettere e chiudere il conto.
>
> L'ascolto non presenta l'*hic et nunc*, non è una percezione. Qual è il tempo di una percezione? Sbilanciando il supposto presente in altrettanto fittizi passati e futuri, l'ascolto non sottolinea alcun tempo, non lo rispetta. Se si rifà ad una memoria, è di una *memoria inconscia* che si tratta; Freud consiglia di abbandonarvisi completamente, di consegnarsi ad una memoria che non gode di alcun ricordo, una memoria paradossale, molto lontano da una "facoltà". In quanto inconscia, non sopporta il tempo come serie di eventi, successione garantita temporalmente e garante al tempo stesso della *cronaca*, sistematizzazione sempre possibile dei ricordi per ogni possibile racconto. In quanto inconscia, è una memoria "comunque al di fuori del tempo". Dunque, da quale luogo ascolta l'analista – il soggetto – se neppure sa quando?
>
> Allora, non è tanto che egli sia lì per capire ciò che ascolta, ma finché non com-prende può darsi dell'ascolto[18].

L'ascolto dell'analista è un modo dell'ascoltare che non pretende di essere padrone del senso, della voce che svanisce. La voce si dilegua in una deriva ed è sempre una promessa, il suo vero prodursi viene dal silenzio. Si tratta di un particolare ascolto di una voce che chiama in nome del silenzio. Essa dice molto poco, se non nulla, ma ci consente di ascoltarla se ad essa prestiamo l'orecchio. Essa ci concede il momento di uno stupore, una meraviglia e ci permette di considerare la parola come un evento che non si lascia avvolgere da un significato. Ciò che ci chiede, questa voce, è una sospensione, uno svuotamento che ci consenta di accoglierla come un'eco nella nostra disposizione soggettiva. Non è ascolto dell'ovvio, ma dell'e-

[17] R. BARTHES, *Ascolto*, in *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 249-250.
[18] A. ZINO, *Labilità dell'analista*, in «Trieb», 1, settembre 1982, pp. 113-114.

straneo che guadagna margine e spazio nel soffio di una parola; interrompe il tempo e irrompe nel flusso di pensiero, premendo e spingendo ad interrogarlo. L'ascoltare, il farsi guidare dalle parole dell'Altro, ci conduce spesso in luoghi di disarticolazione, di gioco, di silenzio che possiamo comunque comprendere, perché sono anche le nostre parole. Le parole che ci ospitano. Il discorso della letteratura, dell'arte in generale, attraverso il suo straordinario campionario metaforico di immagini e di figure implica l'impossibilità di cogliere ogni decifrazione comprensibile del segreto, ma è possibile intuire, nella consapevolezza e nei limiti del conoscere, qualche traccia e qualche indizio dell'enigma.

La scrittura consente di allargare il campo e la prospettiva d'indagine come un altrove che pensa, o tenta di pensare, l'ascolto nella sua totalità. I lacci, i fili dell'ascolto, talvolta dolorosamente laceranti in Kafka, stupefacenti in Urmuz, ripetitivi che rilanciano in Freud, teneramente poetici in Lacan, angosciosi in Winnicott, non nascono che da un'interrogazione intorno alle cose ultime dell'esistenza… Cosa rimane di questo evento? L'ascolto, abbiamo detto. L'ascolto di cosa? L'ascolto silenzioso della «piacevolissima sorpresa» di Dragomir. L'ascolto dell'enigmatico gioco tra le parole «billard» e «pillard» in *Locus solus.* L'ascolto di *Odradek* in una risata senza polmoni; come un fruscio di foglie secche, prima di un lungo e infinito silenzio. L'ascolto di un *fort/da* che rimane sempre *fort/da*; che sfugge, ma che è sempre presente: nel rilancio, nel ritmo, nella ripetizione di una voce che abita morta/viva nel brusio silenzioso di una scrittura. Non sono semplicemente metafore, ma traduzioni impossibili e necessarie, che nascono in forma di parola ma che desiderano essere ascoltate nel silenzio[19].

[19] Cfr. G. Rotiroti, *Elogio della traduzione impossibile*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.

Si prega di inserire

0.

Il 13 novembre del 1986, durante la conferenza su *Rhinocéros*, tenuta nel teatro della Badia Fiesolana, presso l'Istituto Universitario Europeo, feci qualche domanda a Eugène Ionesco. All'epoca ero giovane, avevo vent'anni e studiavo alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, il francese e il romeno. Durante la discussione con la sala gremita, verso la fine dell'incontro, una signora dallo spiccato accento romeno aveva chiesto al padre del Teatro dell'Assurdo quale fosse stata l'influenza della letteratura romena sulla sua opera. Con tono sicuro, Ionesco negò qualsiasi tipo di influenza: «Aucune influence, aucune!» disse. A quella risposta di Ionesco che suonava come definitiva e inappellabile, provai dentro me una sorta di sussulto, come se mi fossi sentito da quelle parole chiamato in causa: «Comment», mi ero detto, «Aucune influence?». Malgrado l'emozione che tendeva a paralizzarmi, presi la parola e rilanciai all'attore-autore che in quell'occasione aveva letto per un'ora il suo racconto *Rhinocéros*, la stessa domanda che aveva fatto precedentemente la signora dall'accento romeno, evocando in più i nomi di Ion Luca Caragiale, di Tristan Tzara, e forse anche Tudor Arghezi. Ionesco, senza alcun turbamento, continuava a negare: «Aucune influence, pas du tout, aucune influence», diceva. Allora, sempre più stupito da quell'ostinata negazione, tirai fuori dal cilindro, che poi risultò magico, un altro nome della letteratura romena, quello di Urmuz. Sentivo dentro di me che avevo trovato il nome giusto. Sostenni, forse in maniera un po' patetica davanti a Ionesco, che quest'autore a Bucarest era stato «dadaista ancor prima di Dada» e che lui per primo aveva messo in scena in Romania la «tragedia del linguaggio» attraverso le *Pagine Bizzarre*. A quel punto, Eugène Ionesco, per niente infastidito dalla mia insistenza, e forse sorpreso da quel ragazzo che lo incalzava con tutti quei nomi di scrittori romeni e che provava a spiegargli chi fosse realmente Urmuz, rispose con queste parole che si sono incise nella memoria: «Eh bien, monsieur, vous avez raison: sans l'exemple littéraire de Urmuz je ne serais jamais devenu l'*écrivain* que je suis».

Questa ammissione di Ionesco, ricordo, sbalordì letteralmente il pubblico allora presente. E io sentii affiorare in me un'indefinita emozione tra la vergogna e la gioia. Con ogni probabilità nessuno in sala sapeva che Ionesco aveva tradotto in Francia, durante il duro decennio degli anni '40,

alcune *Pagine Bizzarre* e che aveva scritto su Urmuz nel 1965 questa straordinaria testimonianza:

Urmuz, 1883-1923, inventò – forse dal 1907 o 1908, quando componeva le sue prime "pagine bizzarre" – un vero e proprio linguaggio surrealista.

Era un coscienzioso magistrato, dall'aspetto borghese, ben educato, che non manifestava, apparentemente, nessuna singolarità, nessuna rivolta. Era un buon collega, un buon figlio, un buono scapolo. La prosa che scriveva era destinata ad essere letta ai suoi fratellini e sorelline, unicamente per divertirli. Fu solo verso il 1919 che alcuni temerari scrittori, venuti a conoscenza delle sue prime pagine manoscritte, compresero che l'onesto magistrato era portatore d'un messaggio del tutto particolare. Lo pubblicarono sotto questo nome di Urmuz, che nascondeva la prosaica identità del giudice Demetrescu.

Urmuz fu trovato morto, nel 1923, all'età di quarant'anni, in un giardino pubblico. Non aveva fornito alcuna ragione del suo suicidio. E niente poteva essere segnalato di singolare nella sua condotta, al di là della folle passione per la musica.

Urmuz è un surrealista autentico? O forse, visto che non abbandona mai la sua lucidità, è solo un burlesco fratello spirituale di Jarry?

Oppure, se si vogliono scoprire talune implicazioni, può essere considerato anche una sorta di Kafka più meccanico e grottesco?

I surrealisti di Romania lo rivendicano come caposcuola.

In ogni caso Urmuz è veramente uno dei precursori della rivolta letteraria universale, uno dei profeti della dislocazione delle forme sociali, di pensiero e di linguaggio di questo mondo che, oggi, sotto i nostri occhi si disgrega, assurdo come gli eroi del nostro autore[1].

[1] E. IONESCO, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, in «Les lettres nouvelles», Paris, XIII, 1965, p. 73: « Urmuz, 1883-1923, inventa – peut-être dès 1907 ou 1908, date à laquelle il composait ses premières "pages bizarres" – un véritable langage surréaliste. / C'était un magistrat consciencieux, à l'aspect bourgeois, poli, ne manifestant, apparemment, aucune singularité, aucune révolte. C'était un bon collègue, un bon fils, un bon célibataire. La prose qu'il écrivait était destinée uniquement à être lue à ses petits frères et sœurs, pour les amuser. Ce n'est que vers 1919 que des écrivains téméraires, prenant connaissance de ses pages manuscrites, comprirent que l'honnête magistrat était porteur d'un message très particulier. Ils le publièrent sous ce nom d'Urmuz qui cachait l'identité prosaïque du juge Démétresco. / Urmuz fut trouvé mort, en 1923, à l'âge de quarante ans, dans un jardin public. Il n'avait donné aucune raison de son suicide. Et rien n'avait pu être signalé de singulier dans sa conduite, en dehors d'une folle passion pour la musique. / Urmuz est-il un authentique surréaliste ? Peut-être, comme il n'abandonne jamais sa lucidité ironique, est-il seulement un burlesque, frère spirituel de Jarry ? / Ou encore, si l'on veut y découvrir certaines implications, peut-il être considéré comme une sorte de Kafka plus mécanique et grotesque ? / Les surréalistes de Roumanie le revendiquent comme chef de file. / En tout cas, Urmuz est bien un des précurseurs de la révolte littéraire universelle, un des prophètes de la dislocation

All'epoca inoltre sapevo che Ionesco aveva dedicato un «ritratto» a Caragiale dal titolo *Portrait de Caragiale (1852-1912)* pubblicato nel 1962 in *Notes et contronotes*, in cui tra l'altro si legge:

Caragiale è probabilmente il più grande degli autori drammatici sconosciuti […]. Partendo dagli uomini del suo tempo, Caragiale è un critico dell'uomo e di tutta la società. Ciò che gli è caratteristico, è la violenza eccezionale della critica. Infatti l'umanità, come ci è presentata da questo autore, sembra non meritare di esistere. I suoi personaggi sono esemplari umani degradati a tal punto da non lasciarci alcuna speranza. In un mondo in cui tutto è derisione, bassezza, solo il comico puro, il più spietato, può manifestarsi[2].

Ionesco, sinceratosi che io non fossi romeno, riprese il filo del discorso e cominciò a entrare in merito alla questione che avevo insistentemente provato a sollevare.

No. Non è stato Caragiale ad influenzarmi, ma forse piuttosto Tristan Tzara**.**

E tenne a dare questa precisazione:

In Romania si è detto che io faccio del Caragiale, che la mia opera sia stata influenzata da Caragiale, ma io non noto quest'influenza. Del resto anche lo stesso Caragiale era stato influenzato. Cioè lui ed io avevamo la stessa fonte: i dialoghi delle portinaie di Monnier, *Bouward et Pecuchet*, il teatro di Labiche. Tutto questo ha annunciato Caragiale. Non è per sottostimarlo, ma credo che, sia io che lui, abbiamo una fonte comune[3]**.**

In merito all' influenza di Urmuz e di Tzara, Ionesco disse:

La tragedia del linguaggio con Urmuz, dadaista prima di dada… Sì, Urmuz, forse. D'altronde il Dadaismo è nato in Romania. Non lo si sapeva, ma attorno a questo poeta, prosatore, *prosacteur*, non so se lo conoscete in Italia, è uno scrittore difficile da definire, attorno a lui c'erano Tristan Tzara e Ion Vinea. Tristan Tzara ha lasciato la Romania verso il 1914 o il 1915 ed è andato a Zurigo portandolo con sé. Urmuz ha preceduto Tzara nella sua scrittura di

des formes sociales, de pensée et de langage de ce monde qui, aujourd'hui, sous nos yeux se désagrège, absurde comme les héros de notre auteur ».

[2] Id., *Note e contronote. Scritti sul teatro*, trad. it. di G.R. Morteo e G. Moretti, Einaudi, Torino 1965,pp. 131-132.

[3] « Non. Ce n'est pas Caragiale qui m'a influencé, c'est Tristan Tzara. En Roumanie on a dit que je fais du Caragiale, que mon œuvre a été influencée par Caragiale, mais je ne vois pas cette influence. De toute façon Caragiale lui-même a été influencé. Lui et moi prenions à la même source les dialogues des concierges de Monnier, " Bouvard et Pécuchet ", le théâtre de Labiche. Tout cela a annoncé Caragiale. Ce n'est pas pour le sous-estimer, mais je crois que tous les deux nous avons la même source en commun ».

un anno o forse due. Ho fatto io stesso delle ricerche quando ero un *chercheur littéraire* e non uno *scribouillard* come adesso. Ho visto che alcune poesie romene di Tzara come *Glas*…[4]

A questo punto Ionesco si mise a recitare a memoria in lingua romena i primi versi della poesia di Tristan Tzara:

Zid dărăpănat
Eu m-am întrebat
Astăzi că de ce
Nu s-a spânzurat

Lia, blonda Lie
Noaptea de-o frânghie…

[Muro cadente / Mi son chiesto / Oggi perché / Non si è impiccata // Lia, la bionda Lia / Di notte a una corda…]

Poi riprese il discorso in francese e disse che le poesie romene di Tzara – e in particolare *Il canto del disertore*, poesia quest'ultima tradotta in francese dal poeta Claude Sernet, anch'egli romeno come Tzara – devono molto a Urmuz. E infine concluse dicendo:

Il movimento Dada è partito da Zurigo e credo che il Surrealismo non sia che un ramo, una derivazione di Dada. È vero e non è vero. C'erano dei pre-surrealisti in Cecoslovacchia, me lo ha detto Kundera; c'era Kafka, c'erano dei pre-surrealisti in Russia, c'era Marinetti in Italia, ma c'era anche *Alice nel paese delle meraviglie* in Inghilterra. Credo che il Dadaismo abbia influenzato il Surrealismo. È possibile, ma c'è anche un'altra possibilità. Sebbene il Dadaismo abbia risposto a determinate circostanze storico-letterarie, Dada e il Surrealismo affondano le loro radici molto lontano nel tempo[5].

[4] « La tragédie du langage avec Urmuz, dadaïste avant le dada… Oui, peut-être Urmuz. D'autre part le Dadaïsme est né en Roumanie. On ne le savait pas, mais autour de ce poète, de ce prosateur, je ne sais pas si vous le connaissez en Italie, c'est un écrivain difficile à définir, près de lui il y avait Tristan Tzara et Ion Vinea. Tristan Tzara a quitté la Roumanie vers 1914 ou 1915 ; il est allé à Zurich l'emmenant avec lui. Urmuz a précédé Tzara dans l'écriture d'un an ou deux. J'ai fait moi-même des recherches quand j'étais un chercheur littéraire et non pas un scribouillard comme maintenant. J'ai vu que certaines poésies roumaines de Tzara comme *Glas*… ».

[5] « Le mouvement Dada est parti de Zurich et je crois que le surréalisme ne soit qu'un aspect, un dérivé de Dada. C'est vrai et ce n'est pas vrai. Il y avait en Tchécoslovaquie des pré-surréalistes, Kundera me l'a dit, il y avait Kafka. Il y avait des pré-surréalistes en Russie, il y avait Marinetti en Italie, mais il y avait aussi en Angleterre *Alice au pays des merveilles*. Je crois que le Dadaïsme a influencé le Surréalisme. C'est possible, mais il y a aussi une

Alla fine della conferenza, quando le persone cominciarono ad andar via, mi avvicinai timidamente a Ionesco che in quel momento stava parlando con la moglie. Avevo l'inconfessabile desiderio di dirgli che mi sarebbe piaciuto scrivere la mia tesi di laurea su di lui, che amavo alla follia il suo teatro e che per questo avevo scelto di studiare non solo il francese ma anche il romeno. Ma, mentre stavo cercando le parole giuste per dirlo, all'improvviso Ionesco si voltò verso di me, si avvicinò e in un tono che non ammetteva più alcuna replica, mi disse con fermezza che prima di scrivere qualsiasi cosa su di lui avrei dovuto accuratamente leggere le «pagine bizzarre» e scrivere la mia tesi di laurea su Urmuz. E per essere ancora più persuasivo mi disse che prima di calcare le scene e diventare un «semplice teatrante», era stato da giovane uno «studioso molto serio». Rimasi interdetto, senza parole. Mi voltai verso la moglie che avevo alle mie spalle e la vidi sorridere. Dopo avermi detto questo, mi fece un cenno di saluto e se andò via da lì portandosi la moglie a braccetto. Si dileguarono in un lampo tra la folla e non li rividi più[6].

* * *

Gli scritti di Urmuz sono stati raccolti da Saşa Pană, l'archivista delle avanguardie romene, in un volume intitolato *Urmuz. Opera completă* nel 1930 e poi ripubblicati più tardi, integralmente, nel volume: Urmuz, *Pagini bizare*, Ed. Minerva, Bucureşti 1970. In Italia Urmuz è stato tradotto per la volta da Marco Cugno in un'antologia intitolata *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion*, a cura di Marco Cugno e Marin Mincu, Feltrinelli, Milano 1983. Poi è apparsa nel 1999 la versione integrale dei testi di Urmuz ritradotti da me (Urmuz, *Pagine bizzarre*, a cura di Giovanni Rotiroti, Salerno Editrice, Roma 1999).

La traduzione di alcuni racconti di Urmuz presente in questo volume si basa invece sull'edizione critica curata da Ion Pop[7]. Si tratta di un'edizione allestita sui manoscritti dell'autore – custoditi nella Biblioteca

autre possibilité. Même si le Dadaïsme a répondu à certaines circonstances historiques et littéraires, Dada et le Surréalisme sont profondément enracinés dans le temps ».

[6] Cfr. G. Rotiroti, *Chi è M. Smith? Rhinocéros dietro le quinte de L'Inglese senza Professore*, Introduzione a E. Ionescu, *L'Inglese senza Professore*, Testo romeno a fronte, traduzione e cura di G. Rotiroti, Postfazione di I. Carannante, Criterion Editrice, Milano 2019, pp. 147-153.

[7] Urmuz, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste,* ediţie îngrijită, Studiu introductiv şi note de I. Pop, cu un Cuvânt de încheiere de D. Jacono, Ilustraţii de J. Perahim, Ed. Tracus Arte, Bucureşti 2012.

dell'Accademia Romena di Bucarest – che reca il titolo: *Schizzi e racconti quasi… futuristi* che sostanzialmente differiscono dai precedenti testi urmuziani pubblicati con il titolo *Pagine bizzarre*. La scelta di questo titolo da parte di Ion Pop si giustifica anche per il fatto che sembra che sia stato proprio l'autore a indicarlo su alcuni dei suoi quaderni. Secondo Ion Pop, il titolo immaginato da Urmuz per la pubblicazione del suo libro, in cui appare il termine "futurista", relativizzato dall'avverbio "quasi", si riferisce inequivocabilmente al futurismo di Marinetti, soprattutto se si considera che la traduzione del primo manifesto futurista era apparsa in Romania nel febbraio del 1909 e aveva suscitato grande scalpore nella stampa letteraria dell'epoca[8]. Inoltre, la presente edizione, su cui è stata eseguita la nuova traduzione dei testi di Urmuz, segue l'ordine dei testi specificato dall'autore sui propri quaderni. A differenza delle *Pagine bizzarre*, pubblicate presso la Salerno Editrice nel 1999, in questo volume non sono presenti alcuni documenti autografi come la scambio di lettere tra Urmuz e Tudor Arghezi, gli "Abbozzi isolati di pensiero" rinvenuti sul corpo di Urmuz a seguito del suicidio e la "favola" in versi intitolata *Cronisti* a lui attribuita; vale a dire, semplicemente, che tali documenti non rientravano nel progetto editoriale che aveva in mente Urmuz, e questo aspetto lo si evince chiaramente a partire dalla ricostruzione filologica effettuata con molta cura e competenza e dedizione da parte di Ion Pop, che ha svolto un vero e proprio lavoro di restituzione direttamente sui manoscritti "ritrovati" da Domenico Jacono e su tutte le varianti d'autore fino a questo momento conosciute[9].

[8] Cfr. la corposa introduzione di Ion POP, *În atelierul lui Urmuz*, in URMUZ, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste,* cit., pp. 5-50. E in merito alla «non estraneità» di Urmuz al movimento futurista si veda il libro di E. DROGOREANU, *Influenţe ale futurismului italian asupra avangardei româneşti. Sincronie şi specificitate*, Cuvînt înainte de M. CUGNO, Postfaţa de I.B. LEFTER, Ed. Paralela 45, Piteşti 2004.

[9] Da questo punto di vista l'edizione critica di Ion Pop, che ha restituito fedelmente l'opera di Urmuz, presenta un capillare apparato di note che segnalano le correzioni e le numerose varianti d'autore, facilitando in modo notevole il compito della traduzione di questo singolare scrittore considerato «intraducibile». Le pagine che seguiranno sono sostanzialmente la rielaborazione e la sistematizzazione di alcuni contributi che ho scritto su Urmuz, in varie lingue, nel corso degli ultimi trent'anni.

Urmuz plagiario per anticipazione

1. Inscrivere gli *Schizzi e i racconti quasi… futuristi* di Urmuz in un genere prestabilito è solo un modo di rispondere all'orizzonte d'attesa di un determinato pubblico, significa costringere quest'opera a certe aspettative. Il genere letterario è, prima di tutto, una convenzione che fornisce un quadro di riferimento al pubblico e funziona come un modello di scrittura per gli autori. Esso riflette soprattutto l'ideologia di questo pubblico e corrisponde anche alle sue aspettative di ordine sociale. Il problema si pone quando uno scrittore come Urmuz è consapevole di trasgredire i precetti sociali o morali dell'ideologia dominante ma tuttavia desidera che la sua opera possa essere letta anche… in futuro. Ogni scrittore, infatti, ambisce ad essere letto. Seppure cosciente di andare oltre l'orizzonte d'attesa del proprio lettore attuale, aspira comunque ad orchestrare la propria opera, e talvolta anche la propria esistenza, per un lettore futuro che sia in grado di gustarlo, capirlo, amarlo. In uno splendido saggio su Hawthorne antesignano di Kafka, Borges notava come siano i successori a creare i precursori, e come la nostra chiave di lettura su Hawthorne sia irrimediabilmente condizionata dal fatto che è esistito Kafka[1]. Il concetto di «precursore», come si vede anche con Culianu a proposito di Urmuz[2], è una categoria che si applica a posteriori, presume l'idea che sia la coscienza storica retrospettiva a identificare in un passato, più o meno remoto, uomini o correnti di pensiero che sembrano avere anticipato o precorso una rivelazione culturale o artistica che appartiene al presente. La produzione scrittoria di Urmuz, concepita come antitesi al simbolo secondo la tradizione spiritualistica e idealista, verrà a riconoscersi come il campo del negativo, dell'arbitrario, del simbolo franto, il luogo del nonsenso, degli avanzi e dei resti, visto che il legame tra il significato e il significante del segno linguistico viene considerato vuoto o, al limite, irreparabilmente sciolto da qualsiasi significato referenziale o meramente

[1] J. L. Borges, *Kafka e i suoi precursori*, in *Altre inquisizioni*, trad. it. di F. Tentori Montalto, Feltrinelli, Milano 1973, pp. 106-108.

[2] Cfr. I.P. Culianu, *Urmuz, precurseur de lui-même?*, in *Vitalité et contradictions de l'avant-garde. Italie-France 1909-1924*, Textes réunis par S. Briosi et H. Hilleraan, José Corti, Paris 1988, pp. 273-278.

oggettivo[3]. La scrittura in Urmuz, forse per la prima volta in Romania, è una pratica impersonale e neutra, è il supplemento di una parola orale inabissata nel silenzio e di un'origine che non è mai stata presente: essa sfugge ad ogni sistema di controllo e nella lettera si fa luogo materiale della disseminazione del linguaggio, della sua fuga senza approdo. Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Jacques G. Costin, Paul Celan, Gherasim Luca, Dumitru Ţepeneag hanno provato a riconquistare l'eredità scrittoria di Urmuz, a farla loro, soggettivando – soprattutto all'estero, in Occidente – il debito che hanno contratto con lui, non limitandosi a ripeterlo per ciò che egli era forse veramente stato, ma riprendendo a loro modo la sua eredità, conferendogli un significato nuovo e incidendo profondamente sul presente e sull'avvenire della letteratura europea del Novecento[4].

[3] Nell'introduzione quasi monografica di Ion Pop si legge che Urmuz è stato pubblicato per la prima volta sulla rivista «Cugetul românesc», diretta da Tudor Arghezi e Ion Pillat con gli «schizzi» *Pâlnia şi Stamate* (n. 2, marzo 1922), *Ismaïl şi Turnavitu* (n. 3, aprile), *După furtună* (n. 6-7, giugno-luglio 1923). Sempre Arghezi pubblica nella sua rivista «Bilete de papagal» (n. 16, 1928) *Algazy & Grummer*, mentre le altre «antiprose» sono state pubblicate postume nelle riviste di avanguardia «Punct» (1925) e «Contimporanul» (1928), con l'eccezione del «poema eroico-erotico e musicale, in prosa» *Fuchsiada*, pubblicata direttamente nell'edizione Urmuz (*Opera* e *Algazy & Grummer*) a cura di Saşa Pană nel 1930 presso Editura Unu. Accolto dalla critica del suo tempo con qualche riserva, Urmuz ha invece avuto una grande eco nei circoli dell'avanguardia. Geo Bogza darà alla sua rivista il nome di «Urmuz» nel gennario 1928 e nel 1930 la rivista «unu» dedicherà un numero speciale all'autore delle «pagine bizzarre». Saşa Pană, Geo Bogza, Ilarie Voronca, Gheorghe Dinu-Stephan Roll, vedranno in Urmuz un «precursore» sul piano europeo della letteratura dell'assurdo, del controsenso, della rivolta contro le convenzioni sociali secondo una visione tragicomica grottesca, profondamente innovativa. Bisognerà tuttavia aspettare la fine degli anni '60 affinché studi come quelli di Matei Călinescu, Ion Pop, Adrian Marino, Nicolae Balotă (con la sua monografia del 1970) e Marin Mincu, in seguito anche quelli di ricercatori più giovani (come Paul Cernat, Ovidiu Morar, Corin Braga, Adrian Lăcătuş) rimettano in circolazione in Romania le «pagine bizzarre» di Urmuz, indicandolo come un fondamentale punto di riferimento della letteratura moderna, che anticipa, sulla linea di Jarry e Kafka, l'opera di Tristan Tzara e Ionesco in Europa (cfr. I. POP, *În atelierul lui Urmuz*, cit.).

[4] Oppure, riprendendo la provocazione di Pierre Bayard, si potrebbe considerare l'opera di Urmuz come un «plagio per anticipazione», sviluppando l'idea anacronistica e paradossale che gli scrittori possono plagiare non solo le opere del passato ma anche le opere del futuro: cfr. P. BAYARD, *Le Plagiat par anticipation*, Minuit, Paris 2009. Gli *Schizzi e i racconti quasi… futuristi* assumerebbero così tutta la loro portata anticipatrice se vengono interpretati con il concetto chiave di retroattività. I testi di Urmuz, in tal senso, dovrebbero essere considerati come un "non-Tutto", come aperti al futuro, pieni di incoerenze e di vuoti che attendono di essere colmati dai lettori e dagli scrittori che verrebbero dopo di lui. Ciò giustificherebbe anche il titolo che Urmuz aveva in mente per questo suo libro, a quel tempo veramente innovativo.

Urmuz, che fu trovato morto nel 1923 all'età di quarant'anni in un giardino pubblico, senza aver fornito apparentemente alcuna ragione del suo suicidio, è veramente, come sottolinea Ionesco, un «précurseur de la révolte littéraire universelle, un des prophètes de la dislocation des formes sociales de pensée et de langage»[5]. A dispetto della brevità della sua opera, che non supera, come ricorda Corin Braga, le cento pagine, il suo «immaginario inquietante prepara la letteratura dell'assurdo e della decomposizione umana»[6].

L'opera di Urmuz ha, inoltre, esercitato una notevole influenza, per molti versi paradossale, su intere generazioni di scrittori. In realtà Urmuz, se si guarda al contesto storico-sociale durante il quale ha composto le sue «pagine bizzarre», rappresenta un corpo estraneo nel panorama letterario del suo tempo volto alla ricerca di una propria specificità nazionale dopo il grande vuoto lasciato dalla tragica e prematura scomparsa di Eminescu[7].

Il suo stesso nome, Urmuz, è un'invenzione, uno pseudonimo creato dal poeta Tudor Arghezi sotto la pressione dell'autore che voleva nascondere la propria identità, nel timore di essere riconosciuto (e screditato sul piano personale) come l'artefice di buffonerie letterarie. Urmuz è di fatto il nome che cela il dato anagrafico di Demetru Demetrescu Buzău, nato il 17 marzo 1883 a Curtea de Argeş, cancelliere presso l'Alta Corte di Cassazione di Bucarest. La vita dell'autore, come il suo suicidio avvenuto a Bucarest il 23 novembre 1923, un anno dopo il debutto letterario, è avvolta da un enigmatico mistero.

Cresciuto in un ambiente culturale dominato dalle estetiche simboliste, da pubblicazioni di orientamento marxista e da tendenze letterarie di ispirazione populista e rurale-autoctona, compì gli studi secondari nel 1904. Dopo il servizio militare, il futuro scrittore, su consiglio paterno, si iscrisse a Giurisprudenza nonostante i suoi desideri fossero rivolti allo studio della musica. A Bucarest ebbe l'opportunità di seguire i corsi

[5] Cfr. E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, cit., p. 71.

[6] Cfr. C. Braga, *Urmuz. Mecanismele onirice ale prozei absurde* in *Psihobiografii*, Ed. Polirom, Iaşi 2011, p. 29.

[7] Gli studi monografici dedicati a Urmuz sono i seguenti: N. Balotă, *Urmuz*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1970; Anagaia, *Pelicanul sau babiţa (Introducere în urmuzologie)*, Ed. Umbria, Baia Mare 1998 e, della stessa autrice il cui vero nome è Ana Olos, *În subteranele textului. "Pâlnia şi Stamate" (Introducere în urmuzologie II)*, Ed. Umbria, Baia Mare 1999; A. Lăcătuş, *Urmuz*, Ed. Aula, Braşov 2002; C. Burtică, *Urmuz avant Dada: Urmuz sau originile dadaisto-suprarealiste*, Ed. Didactica Nova, Craiova 2003; C.D. Blaga, *Urmuz şi criza imaginarului european*, Ed. Hestia, Timişoara 2005; G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle "Pagine bizzarre"*, Il Torcoliere – Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2010.

di estetica tenuti da Titu Maiorescu, di apprezzare il pensiero di Kant, Hegel, Schopenhauer, Pascal, Nietzsche, Leibniz, di coltivare la lettura di poeti come Eminescu, Baudelaire, Verlaine e di ascoltare gli amati concerti di musica sinfonica. Dopo la morte del padre portò a termine gli studi di diritto ed esercitò la professione di giudice in città di provincia cercando ad ogni costo di ottenere un avvicinamento a Bucarest dove, tra il 1908 e il 1909, aveva dato pubblica lettura dei suoi testi in un ambiente intimo e familiare.

Nel 1913 l'autore partecipò alle guerre balcaniche nella Campagna di Bulgaria, venne impiegato poi come cancelliere a Bucarest, dopodiché partì di nuovo per la Grande Guerra in qualità di sottufficiale «tormentato da una febbre ricorrente». Ritornato dal conflitto mondiale «annoiato e distrutto», continuò il suo anonimo lavoro presso l'Alta Corte di Cassazione soffrendo d'insonnia, scrivendo, componendo musica (tutto questo materiale era contenuto in un baule oggi disperso) e facendo passeggiate notturne. «Una sola grande passione: i concerti sinfonici che ascolta assorto, con il viso nascosto tra le mani». Nel 1922 avvenne il debutto editoriale sulla rivista di Arghezi «Cugetul românesc» con la pubblicazione, in due numeri separati, di *Pâlnia şi Stamate* e di *Ismaïl şi Turnavitu*. Un anno dopo, il suicidio. Alcuni suoi testi vennero ritrovati e pubblicati a partire dal 1925 sulle riviste di avanguardia, racchiusi poi in un unico volume, nel 1930, dal titolo *Opera*. Questa operazione culturale farà di Urmuz un mito destinato a essere periodicamente riscoperto e un genio tutelare necessario per le esperienze artistiche che proveranno ad intraprendere la strada del suo magistero poetico[8].

Le «favole» di Urmuz senz'altro hanno influenzato Eugène Ionesco[9], sin dal suo esordio teatrale con *La Cantatrice calva*, ma quello che preme sottolineare è la natura del «romanzo familiare» che si gioca nelle «pagine bizzarre». Ciò apre una riflessione sul transfert e sulla traduzione nel contesto dell'espropriazione dal nome proprio nella scrittura e dà un più preciso contorno teorico alla rappresentazione dell'esilio dove il soggetto che si cancella dal mondo si trova suo malgrado, a ricoprire il luogo vacante, impossibile, della parola[10]. Prima di sciogliere direttamente il nodo di un enigma che ci siamo proposti di interrogare, è opportuno fare riferimento a una testimone privilegiata che da piccola era utente delle favole

[8] G. BOGZA, *Biografie*, in URMUZ, *Pagini bizare*, ediţie întocmită de S. PANĂ, Ed. Minerva, Bucureşti 1970, pp. 90-93.

[9] E. IONESCO, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, cit.

[10] Sulla questione del transfert come traduzione si veda il libro di M. FOCCHI, *La lingua indiscreta*, Franco Angeli, Milano 1985.

di Urmuz, e che da grande afferma di essere stata sua «amica e confidente», Eliza Vorvoreanu, la sorella dello scrittore[11]. È proprio lei che ci dice qualcosa intorno al nome di Urmuz, dei suoi personaggi d'inchiostro, riportando qualche scena del «romanzo familiare» di cui le «pagine bizzarre» possono recare le tracce, i tratti di un'insostenibile testimonianza.

Andiamo con ordine. Dapprima il padre, o meglio, il nome del padre. Il dottor Dimitrie Ionescu-Buzău, avendo in simpatia il modo di nominare dei contadini romeni, diede al figlio maggiore il proprio nome e il patronimico (Dimitrie Dumitrescu-Buzău), cambiando il cognome da Ionescu a Dumitrescu. I figli che vennero dopo conservarono invece il cognome Ionescu-Buzău. Urmuz, in seguito, farà cambiare il proprio nome nel più solenne Demetru, ma in famiglia, Urmuz-Demetru verrà chiamato con il diminutivo colloquiale Mitică. La sorella ricorda le famose «Miticiane», le buffe storielle che il fratello adolescente raccontava per allietare i fratellini e le sorelline, vale a dire *Gli schizzi e racconti… futuristi* nella loro embrionale forma orale. Già da piccolo, come racconta la sorella: «gli piacevano e lo facevano ridere tutte quelle parole che gli evocavano una sonorità particolare»[12], e, al riguardo, ricorda una scena familiare clamorosa. La madre la sera recitava insieme ai figli i salmi biblici, e leggendo nel *Salmo* 50 il versetto: «Purificami con issopo e sarò mondato; lavami e sarò più bianco della neve», il piccolo Urmuz scoppiava in risa, secondo la sorella, per l'estraneità della parola «issopo nella lingua romena». Ma se si leggono alcuni versetti più in cima: «Ecco, nella colpa sono stato generato, nel peccato mi ha concepito mia madre» si capisce forse meglio il motivo di tanto divertimento. Colei che leggeva il salmo era direttamente implicata nel «peccato», nella «colpa di aver generato». Proprio quella madre, nelle «pagine bizzarre», moglie devota di Stamate, depositaria della tradizione culturale della famiglia, confessava a sua insaputa nella comune lettura la propria «colpa». Tutto ciò era molto divertente per il piccolo Mitică che aveva capito la bizzarra situazione di cui era complice e protagonista nel «peccato» della madre, dimostrando sin da bambino la capacità di comprendere, forse, il potere delle parole insito nella lingua materna.

Ma la serata non terminava qui. Subito dopo le orazioni serali, la mamma di Urmuz, che aveva molto talento musicale, e che prima di sposarsi era iscritta al conservatorio e aveva studiato con uno dei più noti pianisti dell'epoca, Flechtenmacher, sedeva al pianoforte e cominciava a

[11] La testimonianza della sorella dell'autore è contenuta nel volume curato da S. Pană, Urmuz, *Pagini bizare*, cit., pp. 101-109.

[12] *Ibi*, p. 101.

suonare. «La sera – continua il racconto della sorella – stretti attorno al piano, ascoltavamo taciti e raccolti le fughe di Bach, le sonate di Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, ecc., interpretate dalla mamma, buona pianista»[13]. Mitică era il più fedele ascoltatore di questi concerti serali. Ascoltava la mamma «concentrato come in una preghiera»[14], e dopo che la madre abbandonava il piano, Mitică prendeva il suo posto e «ripeteva interi passaggi, ad orecchio, dei suoi autori preferiti, soprattutto il *Titano* di Beethoven che era il suo pezzo migliore»[15].

La musica era il sogno di Urmuz, ma la madre non lo incoraggiò, né lo aiutò a seguire la sua naturale predisposizione. Infatti, come viene riportato nella *Fuchsiade*, il protagonista Fuchs «preferì» nascere «da un orecchio della nonna, poiché sua madre non aveva affatto orecchio»[16] per cogliere gli indicibili desideri del figlio. In questo senso è soprattutto emblematica la figura paterna: timorato di Dio e della scienza, insigne latinista ed ellenista che leggeva i *Vangeli* direttamente in slavone, professore di igiene al liceo Matei Basarab, teneva dei corsi di medicina popolare agli studenti di teologia del Seminario centrale di Bucarest e raccoglieva materiale del folklore direttamente sul campo da cui traeva periodiche pubblicazioni. Egli in casa dirigeva e indirizzava tutto il mondo dalla poltrona. Aveva solidi principi morali e precise teorie sull'educazione da impartire ai figli. A suo avviso la letteratura e la musica erano futili intrattenimenti e, infatti, quando vedeva Mitică leggere la sera, al lume di candela, *Le avventure del conte di Montecristo*, lo rimproverava aspramente, consigliandogli letture più serie; oppure, quando lo trovava seduto al piano o intento a disegnare, si arrabbiava e chiedeva al figlio se si stesse preparando per diventare da grande musicista di strada o imbrattamuri. Così, il desiderio non verbalizzato di diventare compositore di musica classica si tradusse nell'iscrizione alla facoltà di medicina, che abbandonò dopo un anno alla vista delle prime dissezioni. Il padre allora gli disse di studiare legge perché gli avrebbe garantito una dignitosa carriera per il futuro. E il figlio, fedele interprete dei desideri paterni, intraprese infatti la carriera voluta dal padre e divenne giudice di provincia anche se poi passò cancelliere alla Corte di Cassazione di Bucarest per essere in contatto con la vita culturale della capitale. Il padre però, a quel punto, era già morto.

[13] *Ibi*, p. 102.
[14] *Ibi*, p. 103.
[15] *Ibidem*.
[16] Cfr. *infra*, p. 271.

Ma torniamo all'infanzia vista attraverso la lente dei ricordi della sorella. La fantasia di Mitică era abitata da sogni aerei, diafani, puri. La sua immaginazione visiva e uditiva faceva di lui un bambino capace di captare le onde sonore che animavano il suo universo. L'amore per la musica gli permetteva di abitare, come Fuchs, un mondo popolato di melodie che avrebbero raggiunto tutti i luoghi della terra. Lo spazio infinito della notte lo affascinava con i suoi incantesimi stellari (l'insonnia e le passeggiate notturne lo accompagneranno per tutta la vita) e, con un atlante in mano, usciva di casa, e si ingegnava a riconoscere le costellazioni nel firmamento. Sognava di volare, spiccare il volo (diversamente dai suoi personaggi provvisti di «becco», costretti a rimanere piantati sulla terra). Sin da piccolo si mostrò un appassionato lettore di romanzi d'avventura e di viaggi fantastici, e il suo idolo non poteva che essere Jules Verne[17]. Probabilmente il mondo di *Ventimila leghe sotto i mari*, e più in generale, l'opera dello scrittore francese, nella mente del piccolo Mitică, «corrisponde a un'esplorazione della chiusura», per dirla con Barthes, a «una sorta di cosmogonia chiusa in se stessa». «L'immagine dell'imbarcazione può essere certo il simbolo della partenza; è, più profondamente, cifra della chiusura. Il gusto della nave è sempre gioia di chiudersi perfettamente, di tenere sottomano il massimo numero di oggetti, di disporre di uno spazio assolutamente finito»[18] e in questo senso si comprende la passione infantile del futuro scrittore, tutto intento a completare l'assoggettamento generale della natura, per ricavarsi uno spazio di soddisfazione, di piacere che la realtà quotidiana poco sembrava concedergli.

Col passare del tempo, giunto all'età adulta, trasferitosi definitivamente a Bucarest, rivolse le sue letture ai poeti, tra i quali prediligeva Eminescu[19] e i simbolisti francesi. Ma la musica restava la passione della sua vita. Si iscrisse al conservatorio, come Fuchs, e prese lezioni di armonia e contrappunto che gli servivano per la composizione delle sue sinfonie, fino ad oggi smarrite. Secondo la sorella, Urmuz iniziò a scrivere i suoi testi subito dopo la morte del padre, cioè fra il 1908 e 1909,

[17] Il racconto, *La partenza per l'estero*, risente della presenza fantasmatica del Nautilus. Si tratta di un viaggio testuale, in cui l'eroe anonimo tenta di intraprendere una fuga dall'esistenza e imbarcarsi su una nave che lo attende sul molo. La moglie gli impedisce questa partenza, poiché lo sospetta di aver avuto legami sentimentali con una foca e lo trattiene perciò sulla terraferma, sull'asciutto.

[18] R. Barthes, *Miti d'oggi*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1974, pp. 74-75.

[19] *Pâlnia e Stamate* può essere letto (anche) come la parodia del poema di Eminescu *Luceafărul*, la stella del mattino.

anche se già circolavano oralmente nei salotti letterari della capitale[20]. Urmuz, comunque, continuò a scrivere e a riscrivere le sue «pagine bizzarre» fino al giorno del suicidio e questo sembra confermato dalla testimonianza di Saşa Pană che riporta nella sua edizione di Urmuz il fatto di aver visto personalmente, nella ricerca degli inediti, uno spropositato numero di stesure manoscritte molto tormentate, piene di cancellature e di varianti[21]. «Era felice» afferma la sorella, ma la fotografia del 1915 che lo ritrae evidenzia una malinconia profonda. I due fratelli erano morti, giovanissimi, di tisi. La Vorvoreanu tende comunque a ribadire che durante la composizione delle sue prose, Urmuz era lucidissimo e che i sintomi della follia erano lontani. Sempre secondo la sorella le «fonti di ispirazione» furono:

1) La sonorità di alcune parole; 2) i nomi propri letti su alcune insegne pubblicitarie (*Algazy e Grummer*, *Cotadi e Dragomir*); 3) le particolarità di alcuni individui in relazione al nome e alle loro funzioni (*Fuchsiade* – Fuchs è esistito, era pianista; doppiava i film muti con la musica); 4) l'incoscienza di alcuni soggetti che, impregnati di convenzioni sociali, senza spessore psicologico, vengono tradotti sulla via capricciosa delle loro azioni fino a diventare grotteschi e le loro azioni assurde; 5) una fonte di ispirazione fu anche la conversazione senza scopo né interesse di molti nostri simili. Gli eroi dei ritratti di Urmuz sono reali, tratti dalla vita comune, pieni di sé, cialtroni; […] una volta simbolizzati, metaforizzati, ironizzati da Urmuz si muovono come ombre, e attraverso l'incontro di parole inaccordabili, inammissibili, non associabili, danno vita all'inimitabile *humor* di Urmuz. Tutto l'andamento è logico, ma le loro azioni sono alogiche, da qui nasce il grottesco, l'assurdo […]. I testi erano stati scritti nella più assoluta lucidità per dilettare gli altri… Queste creazioni non gli hanno popolato la testa ed egli non ha tirato il grilletto sulla tempia per dar loro la vita[22].

[20] Da qui l'idea, di Eugène Ionesco, che Tristan Tzara, all'epoca Samuel Rosenstock, poeta della rivista «Simbolul», sia stato presente, come muto testimone, alla lettura delle prime "pagine bizzarre" e abbia introdotto in seguito il metodo della scrittura urmuziana in chiave dadaista nello spazio culturale delle avanguardie europee.

[21] Cfr. URMUZ, *Pagini bizare*, cit., pp. 87-89.

[22] *Ibi*, pp. 105-107: «Din mărturisirile lui, îmi aduc aminte care au fost sursele de inspiraţie în alcătuirea puţinelor lui scrieri: 1) sonoritatea unor cuvinte; 2) numele proprii citite pe anumite firme (*Algazy şi Grummer*, *Cotadi şi Dragomir*); 3) curiozităţile unor oameni în legătură cu numele şi ocupaţiile lor (*Fuchsiada* – Fuchs a existat, era pianist; cânta, însoţind cu zgomotul lui pianistic filmele mute); 4) inconştienţa unor anumiţi oameni, care, împinşi de convenţiile sociale pe care nu le judecă, sunt târâţi pe căi capricioase în acţiunile lor, devenind astfel groteşti, iar faptele lor – absurde; 5) o sursă de inspiraţie a fost şi conversaţia fără legătură, lipsită de interes a multora dintre semenii noştri. Şi altele de felul acesta. Eroii schiţelor lui Urmuz sunt reali, scoşi din viaţa tuturor timpurilor (inconştienţii, îngâmfaţii plini de sine, inculţii cu pretenţii de atotştiutori etc.); […] Aceşti „eroi", simbolizaţi, metamorfozaţi şi ironizaţi de Urmuz, prin firea lor ce trece dincolo de cadrele

La sorella accusa l'insensibilità paterna di non aver saputo accogliere e riconoscere la vocazione artistica del figlio. Testimonia, inoltre, la grande devozione di Urmuz nei confronti della madre e di tutta la famiglia, tanto che alla morte del padre prese su di sé la responsabilità di mandare avanti l'economia familiare e di sistemare dignitosamente le sorelle con buoni matrimoni. Delle relazioni sentimentali, delle letture, dei rapporti sociali, Urmuz ha lasciato solo titoli su fogli rinvenuti sul suo corpo, dopo la morte. Sono capitoli che rimangono tuttora aperti, tracce di scrittura, enigmi che neppure una più approfondita archeologia testuale è in grado di restituire a nuova luce[23].

Dalle testimonianze di questo «romanzo familiare», le cui tracce sono disseminate anche nei brevi enunciati degli *Schizzi e racconti quasi… futuristi*, emergono alcuni aspetti che è opportuno non trascurare. La sorella dello scrittore rivela che Urmuz iniziò a mettere per iscritto le sue favole subito dopo la morte del padre, a cui seguirono le morti dei due fratelli. Se colleghiamo a ciò la testimonianza dell'archivista delle avanguardie romene, Saşa Pană, secondo cui in una cassa erano custoditi numerosi manoscritti molto tormentati, pieni di cancellature e di varianti, si può presupporre una continua trascrizione, un'ininterrotta elaborazione di un lutto familiare, come atto di riparazione impossibile al dolore, tentativo azzardato di autoterapia nella scrittura e nella composizione musicale. Scrittura, dunque, come risposta impossibile all'elaborazione del lutto: le scene di morte vissute sul fronte di guerra, il lutto del padre e dei fratelli.

Sono semplici dettagli, possibili indizi che prefigurano, forse, le motivazioni di fondo del suicidio? Oppure c'è qualcos'altro: si può pensare la scrittura di Urmuz come questione impossibile o dell'impossibile? L'esigenza scritturale è l'esigenza del fuori, dell'ignoto irriducibile al noto, dell'Altro nella sua assolutezza, della differenza nel suo infinito differire, del «disastro», direbbe Blanchot[24]. Tutti questi termini qualificano lo

naturii, acţionează ca nişte umbre ce nu-şi dau seama încotro s-o apuce. Este logic, deci, e natural ca faptele lor alogice să fie povestite de Urmuz prin întrebuinţarea unor cuvinte nepotrivite, neasimilabile, nesociabile, ce, prin asociaţia lor, dau naştere unui umor inimitabil, umorul lui Urmuz. […] Făpturile groteşti, create de el, nu i-au chinuit niciodată gândurile. Au rămas acolo, în paginile lui bizare, ca să delecteze pe alţii... Aceste făpturi nu i-au populat capul, nici nu şi-a tras un glonte în tâmplă ca să le dea drumul».

[23] Eccoli nella loro estrema interrogatività (*ibi*., p. 49): «Svolgimento: 1) sentimento; 2) le qualità del popolo romeno; 3) il principio di un Dio del bene e uno del male; 4) le sofferenze delle donne e la situazione delle prostitute» («Dezvolt: 1) sentiment 2) calităţile poporului român 3) principiul unui D-zeu al binelui şi unul al răului 4) suferinţele femeilor şi situaţia prostituatelor»).

[24] Sulla questione abissale della scrittura si rinvia all'opera di M. Blanchot, in particolare *La scrittura del disastro*, a cura di F. Sossi, SE, Milano 1990.

spazio letterario della scrittura e non si lasciano concettualizzare o dire da una parola che non tenga conto di questo evento. Sono termini che richiedono e designano una dimensione di rinvio e di differenza assoluti che nessun concetto nella sua determinatezza può arrestare. L'impossibilità risiede nell'intreccio e nella divergenza di questi nomi (il nome del padre di Urmuz, dei fratelli, dei suoi personaggi, di Urmuz stesso, come lo chiama anche la sorella dopo il battesimo editoriale di Arghezi), di tutti i nomi di Urmuz nel loro rinviare gli uni agli altri, senza che l'uno coincida mai con l'altro: intreccio e divergenza il cui luogo di dicibilità è una certa pratica di scrittura, pratica di scrittura che è l'esperienza di una dimensione mortale.

2. Scrivere a partire dalla morte del padre: questo fa traccia. È il venir meno del soggetto come individualità, come interiorità, presenza a sé o identità, si tratta dell'esperienza radicale dell'impossibile, dello sradicamento assoluto. Scrivere a partire da qui significa, forse, far affiorare qualcosa come un senso assente, accogliere la spinta dall'impossibile che non è ancora il pensiero.

Nel caso di Urmuz, come di chiunque altro, non si tratta semplicemente di colpevolizzare il padre, il suo nome, quella figura autoritaria che probabilmente non era stata in grado di ascoltare la vera vocazione del figlio, bensì di seguire le indicazioni freudiane, cioè di capire e rinvenire le tracce non cancellate di un brano dell'autobiografia di Urmuz, a partire proprio dai fantasmi letterari contenuti negli *Schizzi e racconti quasi… futuristi*.

È opportuno, a questo punto, introdurre uno dei nodi di pensiero, estrapolato dalla letteratura psicanalitica, che ci permette di dar luce all'evento su cui ci si sta interrogando. Si tratta della nozione di «cripta», studiata da Abraham e da Torok, che è alla base degli stati patologici del lutto:

> La cripta – scrive Mario Ajazzi Mancini – costituitasi per incorporazione dello Straniero nel cuore stesso dell'Io, sembra dire che l'altro abita in noi, partecipa intimamente alla costituzione di quell'esperienza che riteniamo autentica, rimanendole tuttavia estraneo, inassimilabile. Come a dire che anche l'interiorità più propria, il fòro interiore […] è tagliato da una scissione, attraversato da una fenditura che rivela la presenza enigmatica dell'altro, la traccia della vita prima di noi, lasciandoci segnali misteriosi, criptati, di qualcosa o qualcuno di cui noi non potremo mai recuperare integralmente il senso, e che tuttavia ci chiama al compito della memoria. Di una memoria fedele che ci impegna realmente in un

dialogo con l'altro, con la consapevolezza presente che ciascuno dei due potrà anche non esserci più, e che quindi ogni gesto, ogni atto, fondamentalmente ogni parola detta hanno la struttura di un lascito, di un testamento che l'uno riceve dall'altro affinché se ne serbi il ricordo, se ne assicuri la sopravvivenza[25].

Questa particolare partizione topica, chiamata «cripta», segue le indicazioni freudiane intorno all'elaborazione del lutto e alle strategie difensive dell'Io dinanzi alla perdita dell'oggetto d'amore. Tuttavia, questa esperienza della perdita può essere tale da rendere difficile accettare la realtà dell'evento, la separazione definitiva, e allora «l'oggetto viene "incorporato" e trattato come parte stessa dell'Io»[26].

Gli *Schizzi e racconti quasi… futuristi* così diventano un campo testuale di associazioni interne ove si mettono in azione le tracce significanti depositarie di un segreto, effetti-sintomi di un evento traumatico che si rivelano in forma di enigmatici rebus che resistono al senso. Mediante un paziente lavoro di lettura e di ascolto, è possibile mettere in rapporto il testo con il suo creatore fittizio, e quindi ritagliare uno spazio auto-bio-grafico, vale a dire il luogo che sarà in grado di dar voce all'esperienza «insensata» dello scrivere[27]. In altre parole, si tratta di percorrere a ritroso il processo medesimo di traduzione impossibile, iniziando dal testo di partenza per rendere conto del testo di arrivo, reso, quest'ultimo, irriconoscibile dallo strenuo lavoro di scrittura di Urmuz operata nel tempo.

L'impossibile testo di partenza è quello fornito dalla testimonianza della sorella di Urmuz. Lo intitoleremo *Il Nome del Padre*[28]. Come già ricordato,

[25] M. Ajazzi Mancini, *La psicoanalisi, un libro e l'amicizia. Note intorno alla problematica del lutto*, in «Simposio» Primavera '94, Firenze, pp. 77-78. A proposito della cripta, Derrida scrive: «la cripta costituisce un altro fòro: (for)cluso, quindi interno a lui stesso, interno segreto all'interno del grande spazio aperto, e al contempo, esterno a esso, esterno all'interno. Qualunque cosa se ne scriva/vi si scriva, le superfici parietali della cripta non separano semplicemente un fòro interno da uno esterno. Fanno del fòro interno un fuori escluso all'interno del dentro» (J. Derrida, *F(u)ori. Le parole angolate di N. Abraham e M. Torok*, prefazione a N. Abraham – M. Torok, *Il Verbario dell'Uomo dei Lupi*, a cura di M. Ajazzi Mancini, Liguori, Napoli 1992, p. 51).

[26] M. Ajazzi Mancini, in nota all'Introduzione di N. Abraham – M. Torok, *Il Verbario dell'Uomo dei Lupi*, cit., p. 32.

[27] M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969.

[28] «*Le Nom-du-Père*», secondo la psicanalisi di Jacques Lacan, è il prodotto della metafora paterna. È l'effetto simbolico di un puro significante che regge tutta la dinamica soggettiva inscrivendo il desiderio nel registro del debito simbolico: cfr. J. Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966. «Nella società patriarcale, il figlio assume il nome del padre, e ne diviene l'erede attraverso un atto di parola che dà corpo all'enunciazione dello stesso patto simbolico che garantisce la discendenza […]; "il bambino deve portare il nome del padre ed esserne l'erede", ovvero eleggere il proprio padre, nominandolo» (M. Ajazzi Mancini, *Figlio del padre. Note per uno studio sull'eroe freudiano*, in «Paradigma», 10, 1992, p. 59).

il padre, il dottor Dimitrie Ionescu-Buzău, avendo in simpatia il modo di nominare dei contadini romeni, aveva dato al figlio il proprio nome, cambiando il nome di famiglia, da Ionescu a Dumitrescu, secondo il nome di battesimo del genitore. In questo modo il futuro scrittore ebbe il nome bizzarro di Demetru Demetrescu-Buzău, incorporando due volte il nome del padre. È possibile cogliere, a questo punto, questa strana commistione tra destino e volontà paterna nell'attività di scrittura di Urmuz che in questo senso traduce l'impossibilità di affrancamento del soggetto dall'ideale paterno[29]. Il nome proprio del padre imposto al figlio rappresenta la legge, l'autorità, il dovere, il debito, la responsabilità e dà accesso al soggetto «all'ordine simbolico del linguaggio»[30]. Non appena il padre viene a mancare avviene la catastrofe; il nome del padre diviene una parola cifrata, una «cripta». Attraverso di essa, il «seme» del nome del padre viene ad inserirsi come un corpo estraneo nel fòro interiore del soggetto, assicurandosi eticamente la possibilità del ricordo, quella sopravvivenza all'interno di una nuova configurazione topica che diviene a sua volta espressione emblematica di un luogo abitato da un «cadavere vivente». Il compito del soggetto, a questo punto, è quello del traduttore; si tratterà quindi di tradurre il nome del padre, «di tradurlo come una firma o una sorta di nome proprio destinato ad assicurarne la sopravvivenza come opera»[31]. Seguendo questa prospettiva ci troviamo tra l'impossibilità di due testi: il testo tradotto e il testo traducente. Ma con quali modalità deve avvenire la traduzione?

Urmuz fornisce la sua risposta: è la forma che deve essere tradotta, una forma che deve trovare corrispondenza nell'istanza avanzata dal nome proprio del padre – cosa che coincide con il desiderio di una struttura che renda conto della stessa configurazione di natura retorica inscenata nelle «pagine bizzarre». Nella nota di Urmuz al titolo di *Algazy & Grummer*, che egli stesso aveva inviato al suo editore Tudor Arghezi, infatti si legge:

È l'antica insegna di un rinomato negozio di valigie, portamonete, ecc. della capitale, che oggi porta un solo nome. In ogni caso, ci permettiamo di credere che i nomi Algazy o Grummer, per le immagini che destano con la loro specifica

[29] Infatti alla morte del padre, il lavoro del lutto cerca di ricomporre la ferita, ma l'unica possibilità che viene offerta al soggetto è l'instaurazione di quell'«Inconscio artificiale», di quella «cripta» che permetterà di dar voce ai nomi dei personaggi (e quindi alle loro azioni nell'evento della traduzione e dell'ascolto) delle «pagine bizzarre». Il nome proprio del padre, incriptato nell'Io, risuonerebbe come un enigma, facendo affiorare quel senso nascosto, segreto, spaesante che Freud chiama *Unheimliches* (Cfr. S. FREUD, *Il perturbante*, in *Opere*, a cura di C. MUSATTI, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977).

[30] Cfr. J. LACAN, *Écrits*, cit., 1966.

[31] J. DERRIDA, *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris 1987, p. 215.

musicalità – risultato dell'impressione sonora che si produce nell'orecchio – non sembrano corrispondere all'aspetto, alla dinamica e al contenuto di questi due simpatici e distinti cittadini così come noi li conosciamo dalla realtà…

Ci permettiamo di mostrare più oltre ai lettori, come avrebbero dovuto o come avrebbero potuto essere un Algazy e un Grummer "in abstracto", se essi non fossero stati creati da un caso, un evento, una sorte che non si preoccupa affatto di sapere se gli oggetti delle sue creazioni corrispondano, nella loro forma e nel loro movimento al nome che è loro destinato.

Chiediamo scusa a lor signori Algazy & Grummer per le osservazioni che ci siamo permessi precedentemente; lo facciamo tuttavia anche per desiderio di rendere loro un servigio, richiamandoli per tempo sulle misure correttive più adatte che si potrebbero prendere a questo riguardo.

Pare che il rimedio non possa essere che uno solo: o che ognuno di loro si trovi un altro nome, veramente adeguato alla propria realtà personale, o, finché sono ancora in tempo, che si modifichino da soli per forma e per ruolo, secondo la sola estetica dei nomi che portano, sempre che li vogliano ancora mantenere…[32]

3.

La tesi di Urmuz è la stessa di quella contenuta nel *Cratilo* di Platone: ciascuna cosa ha un suo nome, giusto per natura, e tale giustezza vale per tutti, anche se esiste «un caso, un evento, una sorte che non si preoccupa affatto di sapere se gli oggetti delle sue creazioni corrispondano, nella loro forma e nel loro movimento al nome che è loro destinato». Il problema del *Cratilo* è di ordine epistemologico, improntato sulla conoscibilità dell'essere. Si cerca di verificare, attraverso lo studio dell'etimologia dei nomi, l'adeguatezza degli enti alla verità. Urmuz si rendeva conto che i nomi, in realtà, non rivelano l'essenza delle cose, allora ha fatto ricorso al metodo dei nomi propri, per lo più xenonimie (tutti i personaggi delle «pagine bizzarre» hanno un nome straniero), che rivelano un'altra realtà, "più vera", rispetto alla mera referenzialità empirica stabilita dalla convenzione comunicativa del realismo naturalistico. Il «mondo vero», come diceva Nietzsche nel *Crepuscolo degli idoli*, è diventato «favola», cioè non si lascia più dire nella forma di un discorso vero in senso realistico, ma è un discorso vero che va pensato altrimenti, vale a dire è una scrittura che non si lascia asservire dalla realtà in una forma biecamente mimetica o riproduttiva.

Il problema sollevato da Urmuz in *Algazy & Grummer* non è solo di ordine estetico e conoscitivo ma è soprattutto di ordine etico e riguarda essenzialmente la personalità dell'essere umano:

[32] Cfr. *infra*, p. 270.

La personalità non è il risultato di certe virtù nascoste dell'anima. Sembrerebbe che essa sia piuttosto il grado differente di concentrazione e di densità che il flusso vitale universalmente disperso a caso, abbia acquisito fermandosi su ogni individuo – e questa densità non implica una concentrazione di virtù. La personalità coesiste accanto alle virtù senza che sia essa a crearle – e può coesistere altrettanto bene accanto alla mancanza di virtù. Anche se vi sono molti più uomini poveri di spirito che hanno una ferma coscienza della propria personalità di quanti ve ne siano degni di tal nome[33].

A questo punto leggiamo *Algazy & Grummer* nella traduzione di Jacques G. Costin, scrittore molto vicino a Tzara, Ion Vinea e Marcel Iancu, che ha pubblicato nel 1931 – come evidenzia Ion Pop[34] – il volume, «in stile parodico-urmuziano», *Esercizi per la mano destra e Don Chisciotte*[35]. Il suo nome all'anagrafe era Goldschlager ed era uno scrittore, giornalista, critico musicale che collaborava con le riviste di avanguardia in Romania. In particolare, ha cofondato nel 1922, insieme a Ion Vinea e Marcel Iancu, «Contimporanul», la rivista che pubblicherà qualche testo postumo di Urmuz nel 1926. Fu anche amico di Marinetti (lo si vede ritratto in foto del 1915 con Tzara, Maxi e Vinea). Dopo che suo fratello fu assassinato dai legionari, perché ebreo, durante il pogrom di Bucarest nel gennaio 1941, andò in esilio una prima volta con Marcel Iancu in Palestina, ma alla fine della guerra ritornò in Romania. All'inizio degli anni '50 sarà oggetto, insieme a Ion Vinea, di un «processo di smascheramento pubblico», cioè un processo-farsa di stampo stalinista, allestito dal regime comunista contro le personalità pubbliche che erano ritenute ostili al nuovo potere in Romania. Ionesco, con ogni probabilità, si ispirerà a lui per caratterizzare urmuzianamente il personaggio di Jacques in *Jacques ou la Soumission*. Costin, dopo il processo, sarà di nuovo costretto all'esilio nel 1959 e sceglierà di vivere in Francia per tutto il resto della sua vita[36]. Nel 1966 è presente alle celebrazioni del cinquantenario del primo *Manifeste Dada*[37]. Prima di morire nel 1971,

[33] URMUZ, *Pagine bizzarre*, a cura di G. ROTIROTI, Salerno Editrice, Roma 1999, pp. 78-79.

[34] I. POP, *Jacques G. Costin (1895-1971)*, in *Avangarda românească*, Antologie, studiu introductiv, cronologie, referinţe critice şi note de I. POP. Postfaţă de E. SIMION, Academia Româna. Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti 2015, p. 586. Cfr. anche ID., «*Exerciţiile» lui Jacques G. Costin*, in «Tribuna», n. 160, 1-15 mag. 2009, pp. 8-9.

[35] J.G. COSTIN, *Exerciţii pentru mâna dreaptă şi Don Quichotte*, Ed. Naţională Ciornei, Bucureşti 1931.

[36] Cfr. P. RAILEANU, *Les avant-gardes en Roumanie. La charrette et le cheval-vapeur*, Non Lieu, Paris 2018, p. 158.

[37] Cfr. H. BÉHAR, *Le Cinquantenaire de Dada à Paris* [Conférence prononcée au Cabaret Voltaire, à Zurich, le 8 avril 2016, lors du colloque «Le Retour de Dada»] http://melusine-

pubblicherà in traduzione alcuni «schizzi e racconti quasi…futuristi» di Urmuz, manifestando la sua lunga fedeltà a Urmuz e a tutta la "tradizione dell'assurdo" romeno. Ecco *Algazy & Grummer*:

Algazy est un vieillard sympathique, édenté, souriant, la barbe bien taillée et soyeuse, délicatement posée sur un grill vissé sous le menton et encore entouré de fil barbelé…

Algazy ne parle aucune langue européenne… Mais, si vous l'attendez au lever du jour, au petit matin, et que vous lui souhaitez : Bonjour, Algazy ! en insistant sur le son z, Algazy sourit, et, afin de manifester sa gratitude, enfonce la main dans sa poche, tire sur le bout d'une ficelle et fait sauter de joie sa barbe pendant un quart d'heure… Dévissé, le grill lui sert à résoudre toutes sortes de problèmes compliqués concernant le nettoyage et le calme de la maison…

Algazy ne prend pas de pot-de-vin… Il ne s'y est prêté qu'une seule fois lorsqu'il était copiste à la « Maison de l'Église » et même alors il n'a pas accepté d'argent mais seulement quelques éclats d'écuelle, poussé par le désir de constituer une dot à ses sœurs pauvres qui allaient toutes se marier le lendemain…

Le plus grand plaisir d'Algazy – hormis ses habituelles occupations à la boutique – est de s'atteler, de bon gré à une brouette et – suivi à deux mètres environ, par son associé Grummer – de courir à toute vitesse dans la poussière et la chaleur torride du soleil, et de traverser ainsi les communes rurales dans l'unique but de ramasser des chiffons, des boîtes d'huile trouées en tôle et surtout des osselets que tous deux mangent à minuit, dans le silence le plus sinistre…

Grummer a également une barbiche, en bois aromatique…

Nature renfermée et tempérament bilieux, il reste toute la journée allongé sous le comptoir, la barbiche fichée dans un trou sous le plancher…

Dès qu'on entre dans leur boutique, une odeur exquise vous chatouille les narines… Vous êtes accueilli dès l'escalier par un garçon honnête dont la tête est garnie de coton vert au lieu de cheveux ; ensuite vous êtes salué avec beaucoup d'amabilité par Algazy et invité à prendre place sur un tabouret…

Grummer est aux aguets… Perfide, le regard de travers, il extrait d'abord sa barbiche et la promène ostensiblement de gauche à droite dans une rigole creusée pour cet usage au bord du comptoir ; enfin il apparaît entièrement… Après qu'il a, par une foule de manœuvres, réussi à éloigner Algazy et contraint celui-ci à quitter le local, insinuant, il vous attire insensiblement dans toutes sortes de discussions – surtout sur la littérature et le sport – jusqu'au moment où il trouve bon de vous frapper de sa barbiche deux fois sur le ventre, avec une telle violence qu'il vous fait fuir dans la rue, hurlant de douleur.

Algazy, qui n'a que des désagréments et des discussions avec les clients à cause de ce procédé inadmissible, sort en courant pour vous rattraper et vous

surrealisme.fr/henribehar/wp/wp-content/uploads/2018/02/Cinquantenaire-de-Dada-%C3%A0-Paris.pdf.

invite à revenir dans la boutique afin de jouir de la *satisfaction méritée* : tout achat dont la valeur dépasse 15 centimes vous donne le droit de… renifler un peu la barbiche de Grummer et, si vous le voulez, de serrer aussi fort que possible une vessie grise en caoutchouc qu'il porte vissée dans le dos au-dessus des fesses, ce qui lui permet de sauter à travers la boutique sans plier les genoux, tout en poussant des sons inarticulés…

Un jour, sans prévenir Algazy, Grummer prit la brouette et partit seul à la recherche de chiffons et d'osselets, mais au retour, trouvant aussi, par hasard, quelques restes de poèmes, il fit semblant d'être malade et les mangea seul sous la couverture, subrepticement… Algazy, se doutant de quelque chose, entra dans l'intention sincère de ne lui faire que légèrement la morale, mais il s'aperçut avec épouvante que l'estomac de Grummer avait consommé et digéré tout le meilleur de la littérature.

Privé dorénavant de toute nourriture de choix à sa convenance, Algazy, en compensation, mangea toute la vessie de Grummer pendant qu'il dormait…

Le lendemain, Grummer, resté sans vessie, seul au monde, désespéré, prit le vieux par la barbiche et, après le coucher du soleil, le hissa au sommet d'une haute montagne… Un combat de géants, qui dura toute la nuit, commença entre eux jusqu'à ce que, vers l'aube, Grummer vaincu restituât toute la littérature engloutie.

Il la vomit dans les mains d'Algazy… Mais le vieux, dans le ventre duquel les ferments de la vessie avalée avaient éveillé les frissons de la littérature de l'avenir, trouva ce qu'on lui offrait insuffisant et vieilli…

Affamé et ne pouvant trouver dans l'obscurité la nourriture idéale dont ils avaient tous les deux besoin, ils reprirent la lutte avec des forces accrues et, sous prétexte de se déguster mutuellement afin de se compléter et de mieux se connaître, ils commencèrent à se mordre avec une fureur croissante, jusqu'à ce que, se consommant progressivement l'un l'autre, ils fussent arrivés au dernier os… Algazy finit le premier…

ÉPILOGUE

Le lendemain, au pied de la montagne, les passants purent voir dans un fossé, entraîné par la pluie, un grill avec du fil barbelé et une barbiche en bois aromatique… Les autorités furent prévenues, mais, avant leur arrivée sur les lieux, l'une des épouses d'Algazy, qui avait la forme d'un balai, apparut tout à coup et… passant deux coups à gauche et à droite, balaya aux ordures tout ce qu'elle trouva[38].

[38] URMUZ, *Algazy & Grummer*, trad. fr. de J.G. COSTINE, in *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, Étude critique, choix de textes et notes par I. POP, Maurice Nadeau, Paris 2006, pp. 306-309.

ALGAZY & GRUMMER

Algazy este un bătrân simpatic, ştirb, zâmbitor şi cu barba rasă şi mătăsoasă, frumos aşezată pe un grătar înşurupat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată…

Algazy nu vorbeşte nici o limbă europeană… Dacă însă îl aştepţi în zori de zi, în faptul dimineţei, şi îi zici: „Bună ziua, Algazy!" insistând mai mult pe sunetul z, Algazy zâmbeşte, iar spre a-şi manifesta gratitudinea, bagă mâna în buzunar şi trage de capătul unei sfori, făcând să-i tresalte de bucuria barba un sfert de oră… Deşurupat, grătarul îi servea să rezolve orice probleme mai grele, referitoare la curăţirea şi liniştea casei…

Algazy nu ia mită… O singură dată s-a pretat la asemenea faptă, când era copist la Casa Bisericei; dar nu a luat atunci bani, ci numai câteva cioburi de strachinii, din dorinţa de a face dotă unor surori ale sale sărace, cari trebuiau să se mărite toate a doua zi…

Cea mai mare plăcere a lui Algazy – în afară de obişnuitele-i ocupaţii la prăvălie – este să se înhame de bunăvoie la o roabă şi urmat cam doi metri de coasociatul său Grummer – să alerge, în goana mare, prin praf şi arşiţa soarelui, străbătînd comunele rurale, în scopul unic de a aduna cîrpe vechi, tinichele de untdelemm găurite şi în special arşice, pe cari apoi le mănînca împreună, după miezul nopţii, în tăcerea cea mai sinistră...

Grummer are şi un cioc de lemn aromatic...

Fire închisă şi temperament bilios, stă toata ziuă lungit sub tejghea, cu ciocul vârât printr-o gaură sub podea...

Cum intri la ei în magazin, un miros delicios îţi gâdilă nările... Eşti întâmpinat la scară de un băiat cinstit, care, pe cap, în loc de păr, are fire de arnici verde; apoi eşti salutat cu multa amabilitate de Algazy şi poftit să stai jos pe un taburel.

Grummer stă şi pândeşte... Perfid, cu privirea piezişă, scoţând mai întâi numai ciocul, pe care ostentativ îl prelinge în sus şi în jos pe un jgheab anume făcut la muchea tejghelei, apare la urmă în întregime... Face prin tot felul de manopere pe Algazy să părăsească localul, apoi, insinuant, te atrage pe nesimţite în tot soiul de discuţii – mai ales de sport şi literatură – până ce, când îi vine bine, te plesneşte de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în strada, urlând de durere.

Algazy, care are mai totdeauna neplăceri şi discuţii cu clienţii, din cauza acestui procedeu nepermis al lui Grummer, iese în goană după tine, te pofteşte inapoi şi, spre a-ţi lua meritata satisfacţie, îţi dă dreptul – dacă ai cumpărat un obiect mai scump ca 15 bani – să... miroşi puţin ciocul lui Grummer şi, dacă vrei, să-l strângi cât de tare de o băşică cenuşie de cauciuc, pe care o are înşurupată la spate, puţin deasupra feselor ceea ce îl face să sară prin magazin fără să mişte din genunchi, scoţând şi sunete nearticulate...

Într-una din zile, Grummer, fără a anunţa pe Algazy, luă roaba şi porni singur în căutare de cârpe şi arşice, dar la înapoiere, găsind din întâmplare şi câteva resturi de poeme, se prefăcu bolnav şi, sub plapomă, le mâncă singur

pe furiş... Algazy, simţind, intră după el acolo cu intenţia sinceră de a-i face numai o uşoară morală, dar cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat şi digerat.

Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensaţie, mâncă toată başică lui Grummer, în timp ce acesta dormea...

Dezesperat, a doua zi, Grummer – rămas fără başică singur pe lume – luă pe bătrân în cioc şi, după apusul soarelui, îl urca cu furie pe vârful unui munte înalt... O luptă uriaşă se încinse acolo între ei şi ţinu toată noaptea, până când, inspre ziua, Grummer, învins, se oferi se restituie toata literatură înghiţită.

El o vomită în mâinile lui Algazy... Dar bătrânul, în pântecul căruia fermenţii băşicii înghiţite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puţin şi învechit...

Înfometaţi şi nefiind în stare să găsească prin intunerec hrana ideală de care amândoi aveau atâta nevoie, reluară atunci lupta cu puteri îndoite şi, sub pretext că se gustă numai pentru a se complecta şi cunoaşte mai bine, începură să se muşte cu furie mereu crescândă, pînă ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os... Algazy termină mai întâi...

EPILOG

A doua zi, la poalele muntelui, trecătorii putură vedea într-un şanţ, aruncate de ploaie, un grătar cu sârmă ghimpată şi un mirositor plisc de lemn... Autoritaţile fură anunţate, dar mai înainte ca ele să fi sosit la faţa locului, una din soţiile lui Algazy, care avea forma de mătură, aparu pe neaşteptate şi... dând de două-trei ori, în dreapta şi în stânga, mătură tot ce găsi, la gunoi...[39]

ALGAZY & GRUMMER

Algazy è un vegliardo simpatico, sdentato, sorridente, ha anche una barba curata e setacea, bellamente disposta su una graticola avvitata sotto il mento e ricinta di filo spinato...

Algazy non parla alcuna lingua europea… Se però lo aspetti alle luci dell'alba, di primo mattino, e gli dici "Buon dì, Algazy!", insistendo soprattutto sul suono z, Algazy sorride, e per manifestare la sua gratitudine, infila la mano in tasca e tira un cordino che fa sussultare di felicità la barba per un quarto d'ora... La graticola, una volta svitata, gli serviva per risolvere ogni più difficile problema, attinente la pulizia e la quiete della casa...

Algazy non accetta compensi illeciti… Solo in un'occasione si prestò ad una simile azione, quand'era copista alla Casa della Chiesa; ma allora non aveva preso denaro, bensì soltanto alcuni cocci di ciotole, spinto dal desiderio di far la dote a certe sue sorelle povere, che avrebbero dovuto tutte sposarsi il giorno dopo…

[39] URMUZ, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 90-95.

Il più grande piacere di Algazy – oltre alle consuete occupazioni di bottega – è quello di attaccarsi di sua propria volontà a una carriola e, seguito a poco meno di due metri dal suo socio Grummer, di correre, di gran carriera, nella polvere e sotto l'arsura del sole, attraversando i comuni rurali, all'unico scopo di raccogliere stracci vecchi, latte d'olio vegetale forate e in modo speciale aliossi, che in seguito, dopo la mezzanotte, mangiano insieme nel silenzio più sinistro...

Grummer ha anche un becco di legno aromatico...

Di indole chiusa e di temperamento bilioso, sta tutto il giorno sotto il banco, allungato, con il becco ficcato in un buco sotto il pavimento di legno...

Come entri da loro nel negozio, un odore delizioso ti solletica le narici... Sei accolto sulla scala da un ragazzo a modo, che, sulla testa, al posto dei capelli, ha dei fili da ricamo verdi; poi vieni salutato molto amabilmente da Algazy e pregato di accomodarti su uno sgabello.

Grummer è là, sta in agguato... Perfido, dallo sguardo bieco, tira fuori prima solo il becco, che con ostentazione fa gocciolare su e giù sopra una specie di scanalatura costruita sul bordo del bancone, e poi appare, finalmente, in tutta la sua interezza... Si adopera in ogni sorta di manovre per costringere Algazy a lasciare il locale, poi, insinuante, ti attira impercettibilmente nelle più svariate discussioni – in genere riguardano soprattutto lo sport e la letteratura – finché, quando gli sei venuto a tiro, ti colpisce due volte sul ventre col becco, così duramente, da farti scappare fuori sulla strada, urlando di dolore.

A causa di questo procedimento illegale di Grummer, Algazy, che ha quasi sempre dispiaceri e discussioni con i clienti, ti corre dietro pregandoti di rientrare per prenderti la meritata soddisfazione, e ti dà il diritto – se hai comprato un oggetto più caro di 15 soldi – di... annusare per un po' il becco di Grummer e, se ne hai la voglia, di stringergli il più forte possibile una vescica grigia di caucciù, che porta avvitata sulla schiena, poco sopra le natiche, il che lo induce a saltare per il negozio senza muovere le ginocchia ed emettere grida e suoni inarticolati...

Un giorno Grummer, senza avvertire Algazy, prese la carriola e partì alla solitaria ricerca di stracci e aliossi, tuttavia al ritorno, avendo trovato casualmente anche taluni resti di poemi, si finse malato e, sotto la coperta, si mise furtivamente a mangiarli da solo… Algazy, presentendo qualcosa, entrò lì dopo di lui col sincero proposito di fargli soltanto una blanda morale, ma orripilato notò nello stomaco di Grummer che tutto ciò che era rimasto di buono in letteratura era stato consumato e digerito.

Privato così per l'avvenire di ogni suo eletto nutrimento, Algazy, come giusta compensazione, divorò tutta la vescica di Grummer, mentre questi dormiva…

Disperato, il giorno seguente, Grummer – rimasto senza vescica, solo al mondo – afferrò il vecchio con il becco e, dopo il tramonto del sole, lo issò furiosamente sulla vetta di un'alta montagna… Lassù, si accese tra loro una titanica lotta che durò per tutta la notte fin quando le luci dell'alba non videro Grummer sconfitto. Solo allora egli si offrì di restituire tutta la letteratura ingurgitata.

Egli la vomitò sulle mani di Algazy… Ma il vecchio, nel cui ventre i fermenti della vescica ingoiata avevano iniziato a destare i brividi della letteratura del

futuro, trovò che tutto ciò che gli veniva offerto era troppo poco e alquanto invecchiato…

Affamati e non in grado di trovare nel buio delle tenebre il nutrimento ideale di cui entrambi avevano bisogno, ripresero allora la lotta con forze raddoppiate e, col pretesto di assaggiarsi solo per completarsi e conoscersi meglio, cominciarono a mordersi con furia sempre crescente, finché, consumandosi l'un l'altro, arrivarono tutti e due all'ultimo osso… Algazy fu il primo a finire…

EPILOGO

Il giorno seguente, alle falde della montagna, i passanti ebbero modo di vedere in una cunetta, sospinti dalla pioggia, una graticola con filo spinato e un odoroso becco di legno... Le Autorità furono avvertite ma, prima che giungessero sul luogo, una delle mogli di Algazy, che aveva forma di scopa, comparve inaspettatamente e... con due o tre colpi a destra e a sinistra, spazzando tutto quel che trovò, li depose nella spazzatura...[40]

A partire dalle indicazioni della *Nota*, dove si è visto che Urmuz si rende conto che i nomi in realtà non rivelano l'essenza delle cose né quella delle persone, iniziamo ad interrogarci sulla particolare lingua dei nomi contenuti negli *Schizzi e racconti quasi… futuristi*. Una lingua composta da xenonimie che si mostra insolitamente sotto forma di enigmi e indovinelli, rebus da decifrare. Urmuz richiede contrattualmente la partecipazione attiva del lettore, un lettore ideale, che sta al gioco, ovvero un lettore che prende sul serio ciò che l'autore scrive. Algazy è un vecchio simpatico, sdentato, sorridente con la barba curata e setacea. Se ci soffermiamo sui particolari della descrizione del personaggio, costatiamo che questa barba è bellamente disposta su una gratella avvitata sotto il mento e recinta di filo spinato. Quest'ultima precisazione implica un aspetto reificante, oggettuale, straniante. Se investighiamo l'enigma del nome di Algazy come facevano i surrealisti romeni, ovvero attraverso il «delirio di interpretazione», possiamo rilevare che Algazy è esistito storicamente. Israel Algazy, infatti, era un rabbino che nel 1756 era succeduto a Isaac Rapaport, che, guarda caso, è un nome che si incontra nei *Cronisti*, «favola» attribuita a Urmuz. Ma se si intende la sequenza narrativa «Algazy ha anche una barba curata e setacea, bellamente disposta su una gratella avvitata sotto il mento e ricinta di filo spinato» sul piano allusivo e figurale, essa sembra richiamare, nella metonimia, anche le barbe geometricamente disposte delle figure miniate dei filosofi-teologi mussulmani. Il testo non sembra smentire i due orientamenti del nome: «Algazy non parla nessuna lingua europea...»

[40] Cfr. *infra*, pp. 267-269.

Urmuz fornisce al lettore pochi elementi indiziari per un'inequivocabile identificazione del personaggio. Nel caso di Algazy, in quanto sistema testuale complesso, interagiscono sottoinsiemi inerenti ai livelli tematici, simbolici, ideologici della cultura. Lo schema comunicativo della narrazione è affidato a un mezzo espressivo che si dà attraverso quegli enti puramente negativi e differenziali di una lingua che sono di natura non "semantica". Infatti, se continuiamo la lettura in romeno, osserviamo che il narratore manipola il materiale dato spostando l'attenzione del lettore dal piano visivo a quello acustico delle immagini: «Dacă însă îl astepţi în *z*ori de *z*i, în faptul dimineţei, şi îi *z*ici: "Bună *z*iua, Alga*z*y!" insistând mai mult pe sunetul *z*, Alga*z*y *z*âmbeşte». («Se però lo aspetti alle luci dell'alba, di primo mattino, e gli dici "Buon dì, Algazy!", insistendo soprattutto sul suono z, Algazy sorride»). La qualità fonica impressa sulle parole sembra indicare nel fonema *z* reiterato una marca allitterativa del testo[41]. Generalmente questo tipo di procedimento è riservato più alla poesia che non alla prosa, ma ciò non deve trarre in inganno. Il narratore ha allestito un «messaggio speciale» segnalando nel nome di Algazy un luogo criptico che resiste alla significazione e che pretende di essere interrogato[42].

Proviamo allora a interrogare ancora quel nome. Considerando il contesto della narrazione, si è indotti a credere che nel nome di Algazy sia incluso anche il nome del teologo, mistico, filosofo e giurista mussulmano Al Gazzali, che presso gli scolastici latini veniva denominato come Algazel. Algazy, dunque, come Algazel/Al Gazzali. La sua fama si deve al fatto di aver elaborato una metafisica della luce, nettamente orientata al sufismo. Nell'opera *Ihya' ulum al-din* (*Restaurazione delle scienze*

[41] Nel 1943 Eugen Ionescu riprenderà in *Englezeşte fără profesor* questa sonorità urmuziana della *zzz* riproponendola nella battuta della Signora Martin: «D-na MARTIN: *Bazdrag, bâzâg, buzeşti!*». «Bâz» è una voce che imita il ronzio degli insetti. Eugen Ionescu offre anche un gioco di parola con i nomi di città romene, *buzeşti*, alludendo così a Urmuz il cui nome era, come si sa, Demetrescu (Ionescu)-Buzău (Cfr. E. Ionescu, *L'Inglese senza Professore*, cit., p. 214). Anche Gherasim Luca recupererà nel suo volume postumo, *La voici La voie Silanxieuse* (José Corti, Paris 1997), questa particolare sonorità urmuziana di *Algazy & Grummer*. Si tratta visivamente di un fonema smarrito, «phonème égaré», che vive nella sua sillaba iniziale, «et vit dans sa syllabe initiale», e che proviene, come in Ionesco, da un «Dieux-mouche», da un «zzz», segnalato da Gherasim Luca con l'asterisco, cioè un ronzio, tra Logos ed Eros, che si pone al centro del silenzio come una incognita. Cfr. G. Rotiroti, *Punteggiature del silenzio.* La voici La voie Silanxieuse *di Gherasim Luca*, in *Il silenzio e le forme. Modelli e rappresentazione nelle letterature europee moderne*, a cura di V. Arsillo, L. Cannavacciuolo, M. Costagliola d'Abele e G. Notaro, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022, pp. 173-189).

[42] Sui «messaggi speciali» in letteratura si vedano di S. Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi*, Rizzoli, Milano 1972 e Id., *Critica della testualità. Strutture e articolazioni del senso nell'opera letteraria*, Il Mulino, Bologna 1994.

religiose), il mistico islamico professa una sorta di scetticismo filosofico, di cui intende far beneficiare la religione[43]. Il richiamo di Algazy ad Algazel è vertiginoso. Probabilmente Urmuz era molto sensibile a tematiche di natura soteriologica – come testimoniano i frammenti di scrittura consegnati a fogli volanti che sono stati rinvenuti sul suo corpo dopo la tragica morte[44] – ma il riferimento ad Al Gazzali non dice niente di più di quanto non sia scritto nel testo. Algazy resiste nel segreto del suo nome a qualsiasi tipo di identificazione certa. Siamo rimasti imbrigliati anche noi nella «gratella» o «graticola» significante che «gli serve per risolvere» il «più difficile problema»: la condizione di lettura del testo. Il nome, di conseguenza, è allo stesso tempo leggibile e illeggibile. Si tratta con Urmuz di accettare questo gioco che svia qualsiasi pretesa univoca di lettura sul piano oggettivo dei contenuti. La forma del nome è senza fondo: di qui il mistero, l'enigma del nome.

A complicare la questione del nome di Algazy compare nel testo, creando non pochi equivoci e malintesi, «Casa bisericii»: «Algazy non accetta compensi illeciti… Solo in un'occasione si prestò ad una simile azione, quand'era copista alla Casa della Chiesa; ma allora non aveva preso denaro, bensì soltanto alcuni cocci di ciotole, spinto dal desiderio di far la dote a certe sue sorelle povere, che avrebbero dovuto tutte sposarsi il giorno dopo…». L'ambiguità dell'impiego delle maiuscole («Teatro», «Conservatori», «Grandi Potenze», ecc.) nelle «pagine bizzarre» consente a Urmuz di creare doppi sensi. «Casa bisericii» può essere la «Casa conventuale», ma nell'omofonia anche la «Cassa della chiesa». Jacques C. Costin traduce «Maison de l'Église» e in nota inserisce: «Institution qui existait à l'époque en Roumanie»[45]. Forse è un'allusione ironica alla biografia di Arghezi (nel gioco con la sonorità di Algazy), primo editore di Urmuz, che per un certo periodo della sua vita fu diacono nella Chiesa metropolita di Bucarest. Il lavoro di copista, che Arghezi aveva svolto in quel luogo, lo accomuna, poi, nella cifra del segreto, a quello di cancelliere di Urmuz. Invece il riferimento alle sorelle povere che si dovevano sposare appartiene presumibilmente alla storia personale di D. Demetrescu-Buzău, che dopo la morte del padre dovette prendere in mano le redini della famiglia essendo il primogenito.

[43] M. MOLÉ, *I mistici musulmani*, trad. it. di G. CALASSO, Adelphi, Milano 1992, p. 110.
[44] URMUZ, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 113-120.
[45] ID., *Algazy & Grummer*, cit., p. 307.

4. Ma prima di continuare ad analizzare il racconto di *Algazy e Grummer*, ripercorriamo le fasi salienti dell'amicizia di Urmuz con Arghezi, attraverso l'accurato lavoro di Nicolae Balotă che, come si è detto, è stato il primo critico romeno a dedicare all'autore una monografia nel 1970[46]. Il poeta Tudor Arghezi, subito dopo la Prima guerra mondiale, era il capo redattore della rivista «Cugetul românesc» e probabilmente conosceva già la produzione urmuziana, che, prima del conflitto mondiale, circolava oralmente nei caffè letterari della capitale. A quando risalga l'amicizia di Arghezi con Urmuz non è dato saperlo con precisione, ma in una lettera dell'11 gennaio 1922, indirizzata all'«amato signore Demetrescu-Buzău», Arghezi menziona i nomi dei collaboratori «seri» della rivista per dissipare gli ultimi «scrupoli» morali di Urmuz che, secondo Arghezi, non «sarebbero solo di ordine professionale». Evidentemente si trattava di reticenze da parte del cancelliere della Corte di Cassazione, il quale ricorreva a ogni sorta di sotterfugi per evitare lo scandalo di essere riconosciuto e quindi giudicato come l'autore di "buffonerie" paraletterarie. Il poeta Arghezi, molto intelligentemente e con sottile ironia, cerca allora di convincere l'autore, elencandogli i nomi dei collaboratori che appariranno sull'ultimo numero della rivista. Gli scrive: «"Cugetul românesc" [...] esce con la collaborazione di tutti i professori universitari, il che non significa anche con il concorso di tutti gli scrittori; tra quel numero esiguo che collaborerà, ho scelto innanzitutto te. O forse è solo il prestigio dell'università che ti ha sbalordito?»[47]. E dopo aver «minimizzato tutte le tue eresie e dissolto gli ultimi timori» – continua a scrivere il poeta – «rimpiango solo una cosa, che ho bisogno di addurti tali motivazioni per convincerti a non temere la mia vicinanza nella rivista»[48].

[46] N. Balotă, *Urmuz*, cit., pp. 23-28. Nato nel 1925 a Cluj, Nicolae Balotă è stato anche lui uno scrittore dell'esilio. Morirà a Nizza nel 2014. Saggista, critico letterario, memorialista, professore di letteratura romena e letteratura comparata, arrestato dal regime una prima volta nel 1948 per detenzione di libri vietati, poi una seconda volta nel 1956 con l'accusa di «alto tradimento» e condannato a sette anni di carcere e due anni di domicilio coatto per aver tentato di mandare all'estero un «ampio memorandum sulla mancanza delle libertà fondamentali» in Romania e «sulla soppressione dei diritti dell'uomo», è stato liberato solo nel 1964 a seguito di una grazia. Più volte, in seguito, perseguitato dalla Securitate, richiederà asilo politico in Francia nel 1987. Cfr. F. Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc: 1945-1989*, Ed. Compania, Bucureşti 2010, p. 65.

[47] La lettera di Tudor Arghezi spedita a D. Demetrescu-Buzău è contenuta in Urmuz, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 125-126.

[48] *Ibi*, p. 126.

Arghezi si mostra fine conoscitore dello spirito umano e coglie la realtà del desiderio dietro i segni di tutte le «scuse» addotte da Urmuz. Ecco le parole fatali che hanno fatto forse breccia nel suo animo: «Voglio riservarmi il piacere di pubblicarti per primo e ti predìco in questa tua nuova e inaspettata carriera successi che contribuiranno a accrescere i tuoi vantaggi nella funzione di magistrato. Solo la politica potrebbe intaccarti, ma la rivista non fa politica»[49]. E dopo averlo sollecitato a «scegliersi uno pseudonimo» e a «mandare i pezzi senza ritardo», nel *post scriptum* riconosce definitivamente a Urmuz lo statuto professionale di scrittore: «Ogni collaborazione viene pagata»[50]. In questo senso potremmo *a posteriori* capire perché in *Algazy şi Grummer*, si accenna al fatto che Algazy non prende compensi illeciti, cioè non prende dagli scrittori emergenti i soldi per farli pubblicare. Da quanto si sa, Arghezi dovette però sudare sette camicie per imporre al gruppo redazionale *Pâlnia şi Stamate* e *Ismaïl şi Turnavitu*, ma forse questo sforzo non è risultato vano. Merita riprodurre per intero l'unica lettera autografa di Urmuz in risposta a quella di Arghezi, dalla quale si potrà capire meglio lo stato d'animo e il timore di uno scrittore-lettore che si dimostra cosciente di oltrepassare l'orizzonte d'attesa dello spazio culturale romeno dell'epoca.

Scumpe domnule Arghezi,

Îmi vei da voie să-ţi prezint, aci alăturat, pe d-nii "Algazy & Grummer", doi simpatici negustori de geamantane, din Stradă Doamnei.

Dacă crezi că – pentru binele şi folosul obştesc – a sosit momentul că ei să fie scoşi, în sfârşit, din misterul în care erau ţinuţi până acuma, le voi aduce şi lor cazul la cunoştintă, trimitându-le câte un număr din revistă.

Nota explicativă, dacă o socoteşti de prisos, poate fi suprimată. În caz dacă d-ta crezi că e locul la publicarea lui Algazy, poate ca ar fi nimerit să se puna d-asupra titlului, ca antet, cu litere mai mari "Pagini bizare".

Fie că va apare chiar în numărul viitor, sau mai târziu, la toamnă, când se va relua activitatea revistei, îmi voi permite să repet şi acum rugămintea mea de a nu refuza un articol introductiv, dacă crezi că este momentul acum.

Îl cred neapărat necesar şi pentru o mai bună orientare a cititorului în materie, iar pentru mine personal va fi o mare mulţumire sufletească, având prin aceasta dovada că mă bucur în faţa d-tale de aceleaşi sentimente ca altădată.

Al d-tale cu toată stima şi cele mai alese sentimente.

30 mai 1922
D. Demetrescu-Buzău[51]

[49] *Ibidem*.
[50] *Ibidem*.
[51] *Ibi*, pp. 126-127.

Caro signor Arghezi,

Mi darai il permesso di presentarti, qui allegato, i signori Algazy & Grummer, due simpatici venditori di valigie, della via Doamnei.

Se credi che – per il bene e il vantaggio comune – sia giunto il momento che essi vengano tirati fuori, finalmente, dal mistero in cui erano trattenuti fino ad ora, porterò il loro caso a conoscenza, inviando loro qualche numero della rivista.

La nota esplicativa, se la consideri superflua, può essere soppressa. Nel caso tu creda che vi sia un posto per la pubblicazione di Algazy, forse sarebbe opportuno inserire sul titolo, come testata, in lettere più grandi "Pagine bizzarre".

Oppure se apparirà nel numero seguente, o al più tardi, in autunno, quando riprenderà l'attività della rivista, mi permetterai di ripeterti, ed è una preghiera, di non rifiutarmi un articolo introduttivo se credi che ora ne sia il momento.

Lo credo indubbiamente necessario e per un migliore orientamento del lettore sull'argomento, e per me personalmente sarà una grande gratitudine spirituale, avendo, con ciò, la dimostrazione, da parte sua, di beneficiare dei medesimi sentimenti di un tempo. Con tutta la stima e i più sinceri sentimenti

30 maggio 1922
D. Demetrescu-Buzău

Sempre nel contesto dei preparativi del debutto editoriale, Arghezi dice che Urmuz tanto più desiderava essere pubblicato, quanto più era atterrito dalla pubblicità; racconta inoltre che l'autore ha vissuto una settimana atroce durante la pubblicazione, non era mai sicuro delle virgole e delle parole più o meno appropriate da impiegare per la stesura definitiva delle sue prose. Urmuz aveva dunque scrupoli quasi maniacali che non solo rivelano in lui un atto di eccessiva riflessività nel processo compositivo, come dimostrano le diverse varianti dei suoi *Schizzi e racconti quasi… futuristi*.

Ma torniamo alla lettera spedita ad Arghezi. Oltre a evocare l'aspetto misterioso di Algazy, Urmuz desidera inserire sul titolo, come testata, in caratteri più grandi la dizione «Pagine bizzarre». Un titolo che evoca il racconto di E.A. Poe, tradotto da Baudelaire col titolo *L'ange du bizarre*, in cui appare un'improbabile creatura d'incubo, antenata del rocchetto *Odradek* di Kafka, e dei personaggi grotteschi di Urmuz, il cui corpo è costituito da utensili tenuti insieme in maniera vagamente antropomorfa (una botticella di vino, due bottiglie, un imbuto, una specie di tabacchiera, due barili) e che si presenta nella narrazione come «il genio che presiede ai contrattempi e agli incidenti bizzarri dell'umanità». Una creatura incredibilmente simile ai personaggi-oggetti, dalla fisionomia arcimboldesca, protagonisti di queste «Pagine bizzarre» dell'inventario

urmuziano, i quali provocano un effetto inquietante sul lettore e ricordano da vicino lo spaesamento *unheimlich* di memoria freudiana.

Il passaggio più emotivamente significativo della lettera è la «preghiera» di Urmuz di un «articolo introduttivo», che avrebbe dovuto scrivere Arghezi e di cui non si ha notizia. I toni dell'autore sono molto sofferti, mostrano quasi il timore di essere incompreso da un pubblico non ancora pronto, non ancora preparato ad accogliere il progressivo scardinamento dei segni e dei luoghi tradizionali della letteratura. Scrive Urmuz nella lettera: «Lo credo indubbiamente necessario e per un migliore orientamento del lettore sull'argomento, e per me personalmente sarà una grande gratitudine spirituale, avendo, con ciò, la dimostrazione, da parte sua, di beneficiare dei medesimi sentimenti di un tempo. Con tutta la stima e i più sinceri sentimenti». Anche se la sintassi della lettera è molto sofferta, Urmuz dice in questa proposizione tantissime cose: pensa alla sensibilità del lettore e al giudizio che potrà esprimere leggendo *Algazy & Grummer*; sottolinea la possibilità di trovare in Arghezi un *génie fraternel*, un qualcuno che accolga la sua domanda di riconoscimento; infine, nel segno della «gratitudine spirituale», formula la richiesta di avere un segno tangibile di tale riconoscimento al di là della pubblicazione, cioè «un articolo introduttivo» di Arghezi, il quale in forma di parola, nella dialettica infinita del desiderio, avrebbe avuto, in un certo qual modo, la possibilità di colmare, per un piccolo tratto, l'abissale vuoto di «un'esistenza banale e allucinante» come ebbe modo di dire Geo Bogza[52].

Arghezi non rispose per iscritto al suo appello né scrisse la tanto agognata prefazione. Forse non ebbe orecchi per accogliere la sua domanda oppure volle frustrare quest'aspettativa per spingerlo a prendersi la responsabilità del suo atto. Non lo si sa con certezza. Ma forse Arghezi fu uno di quei pochi amici in grado di capirlo. Riuscì a pubblicarlo, segnalò l'aspetto «eretico» del suo fare letterario e lo battezzò di nuovo conferendogli il nome enigmatico di URMUZ. È un gesto simbolico, questo, che non è affatto trascurabile se si tiene presente che il padre di Urmuz aveva conferito al figlio il proprio nome di Demetru.

5.

Ritornando ora a leggere direttamente *Algazy şi Grummer*, vediamo lo strano dispositivo di recupero e di procacciamento del cibo, del «nutrimento spirituale», attuato da Algazy e dal suo «socio» Grummer alla piena luce del sole: «Il più grande piacere di Algazy – oltre alle con-

[52] G. BOGZA, *Biografie*, in URMUZ, *Pagini bizare*, cit., p. 90.

suete occupazioni di bottega – è quello di attaccarsi di sua propria volontà, seguito a poco meno di due metri dal suo socio Grummer, a una carriola, di correre, di gran carriera, nella polvere e sotto l'arsura del sole, attraversando i comuni rurali, all'unico scopo di raccogliere stracci vecchi, latte d'olio vegetale forate e, in modo speciale, aliossi, che in seguito, dopo la mezzanotte, mangiano insieme nel silenzio più sinistro...»[53].

Dunque, durante il giorno, sotto il «sole» battente, i due personaggi urmuziani, che già preannunciano quelli di Beckett, compiono un viaggio testuale per reperire «stracci vecchi», «latte d'olio forate», e soprattutto «aliossi». Considerando la loro specifica funzionalità, essi hanno probabilmente delle connotazioni rituali, misteriosofiche, esoteriche. Ricoprono il ruolo di indizio, sintomo di qualcosa di magico. Come comprendere altrimenti l'importanza che questi resti materiali racchiudono agli occhi dei protagonisti? «Gli stracci vecchi» potrebbero essere, visto il contesto simbolico-allusivo, delle antiche bende funebri che avvolgevano i morti, prima di affrontare il grande viaggio sul carro traghettatore delle anime dei defunti. Le «latte d'olio forate» riguardano più il loro contenuto che non l'involucro; un possibile riferimento è quello dell'unzione dei morti, e «l'olio pregiato» sui capelli di Dragomir (nel racconto *Cotadi e Dragomir*) potrebbe confermare questa ipotesi («sufficiente olio per mantenere il lume acceso secondo la consuetudine cristiana»[54]). «In modo speciale», recita il testo, ricercano «aliossi»: gli aliossi designano gli ossi dei talloni delle capre che spesso servivano ai bambini per giocare a quello che diventerà il gioco dei dadi, l'astragalo. «Un coup de dés n'abolira jamais le hazard»[55], scrive Mallarmé: l'astragalo, il gioco dei dadi è strettamente legato all'idea del destino, dell'azzardo (*az-zahhr*, dall'arabo) ed è quindi una guida materiale che lo spirito utilizza anche per vaticinare il futuro mediante dei segni, oppure, più semplicemente, in direzione platonica, per viaggiare sul «carro del tempo» di Hermes-Theuth. Non dimentichiamo che Hermes, nel *Fedro*, oltre a essere la guida dei morti e l'inventore della scrittura, è non solo il protettore dei commercianti come *Algazy & Grummer*, ma anche l'inventore del gioco dei dadi. E, a conferma di ciò, sempre nel *Fedro*, Theuth viene raffigurato sulla terra dall'Ibis, la sua incarnazione nel mondo dei mortali[56]. La densità degli enunciati testuali

[53] Cfr. *infra*, p. 267.

[54] Cfr. *infra*, p. 257.

[55] S. Mallarmé, *Un Coup De Dés Jamais N'abolira Le Hasard. Poème*, Édition de La Nouvelle Revue Française, Paris 1914.

[56] «SOCRATE: Ho udito, dunque, narrare che presso Naucrati d'Egitto c'era uno degli antichi dèi di quel luogo, al quale era sacro l'uccello che chiamano Ibis, e il nome di questo dio era Theuth. Dicono che per primo egli abbia scoperto i numeri, il calcolo, la

permette al narratore di inscenare un gioco di allusioni impercorribili ed estremamente complesse, che tendono a sviare qualsiasi possibilità univoca di lettura. È questo il segreto custodito gelosamente dalla xenonimia dei personaggi di Urmuz? Oppure si tratta della narrazione in chiave traduttiva dell'incisione del 1558 di Pieter Bruegel che si intitola *Elck* e che attualmente si trova al British Museum di Londra?

geometria e l'astronomia e poi il gioco del tavoliere e dei dadi e, infine, anche la scrittura. In quel tempo, re di tutto l'Egitto era Thamus e abitava nella grande città dell'Alto Nilo. Gli Elleni la chiamano Tebe Egizia, mentre chiamano Ammone il suo dio. E Theuth andò da Thamus, gli mostrò queste arti e gli disse che bisognava insegnarle a tutti gli Egizi. E il re gli domandò quale fosse l'utilità di ciascuna di quelle arti, e, mentre il dio gliela spiegava, a seconda che gli sembrasse che dicesse bene o non bene, disapprovava oppure lodava. A quel che si narra, molte furono le cose che, su ciscun'arte, Thamus disse a Theuth in biasimo o in lode, e per esporle sarebbe necessario un lungo discorso. Ma quando si giunse alla scrittura, Theuth disse: "Questa conoscenza, o re, renderà gli Egiziani più sapienti e più capaci di ricordare, perché con essa si è ritrovato il farmaco della memoria e della sapienza". E il re rispose: "O ingegnosissimo Theuth, c'è chi è capace di creare le arti e chi è invece capace di giudicare quale danno o quale vantaggio ne ricaveranno coloro che le adopereranno. Ora, essendo padre della scrittura, per affetto tu hai detto proprio il contrario di quello che essa vale. La scoperta della scrittura, infatti avrà per effetto di produrre la dimenticanza nelle anime di coloro che la impareranno, perché, fidandosi della scrittura, si abitueranno a ricordare dal di fuori mediante segni estranei, e non dal di dentro e da sé medesimi: dunque, tu hai trovato non il farmaco della memoria, ma del richiamare alla memoria. Della sapienza, poi, tu procuri ai tuoi discepoli l'apparenza, non la verità: divenendo per mezzo tuo uditori di molte cose senza insegnamento, essi crederanno di essere conoscitori di molte cose, mentre, come accade per lo più, in realtà, non le sapranno; e sarà ben difficile discorrere con loro, perché sono diventati conoscitori di opinioni invece che sapienti"» (PLATONE, *Fedro*, a cura di G. REALE, Fondazione Lorenzo Valla, Edizione CDE, Milano 1998, pp. 155-157).

Come Algazy e Grummer, questi signori dalla lunga barba cercano, tra i resti nell'immondizia dei «comuni rurali, di raccogliere stracci vecchi, latte d'olio vegetale forate». Sulla loro veste è scritto *Elck*. La parola *Elck* nella lingua di Bruegel significa «Ciascuno». Secondo la tradizione critica questo *Elck* è un personaggio noto nel Rinascimento che indica «Nemo», cioè «Nessuno»[57]. Si può notare a sinistra, in alto, la presenza di un quadro che riproduce un buffone, un *Fool* che si guarda allo specchio. Sotto di lui c'è una frase che tradotta dice: «Nessuno conosce se stesso». Questa frase va intesa come un capovolgimento ironico del motto socratico che stava inscritto sul frontone del santuario dell'oracolo di Delfi: «Conosci te stesso». Sotto si vedono cinque personaggi barbuti che frugano, cercano, afferrano, litigano, smuovono un cumulo di oggetti. Sembrano scavare tra i resti degli scarti degli umani. Alcuni *Elck* si disputano gli stracci, altri hanno in mano latte d'olio vegetale forate, che, come si vede, sono delle lanterne; altri ancora «sotto l'arsura del sole» stanno con le lanterne infilati nelle loro oscure botti difendendosi dalla luce. E, in basso, non ci sono propriamente gli «aliossi» di Urmuz, ma dei dadi, una scacchiera e delle carte da gioco (tutte invenzioni del mitico Theuth, insieme alla scrittura, essendo anche protettore dei commercianti e dei bari, come scrive sempre Platone nel *Fedro*). Ancora più in basso si legge una didascalia molto suggestiva ripetuta in tre lingue diverse. La prima è in latino, mentre quelle al di sotto sono a sinistra in francese e a destra in fiammingo. Il messaggio è il seguente: «Costantemente, ogni uomo cerca solo se stesso […] / E nessuno conosce se stesso nonostante tanto cercare […] Strano! Sebbene egli sembri avere gli occhi sempre aperti / non riesce mai a vedere il proprio vero volto». Questa dicitura va letta con molta attenzione. Il personaggio centrale *Elck* («Ciascuno/Nessuno») che ha gli occhiali, una lanterna, un sacchetto zeppo di denaro, non riesce a trovare niente di ciò che cerca. Nonostante l'abbondanza e la futilità degli oggetti, tra cui in particolare gli specchi, i dadi e le carte da gioco, è incapace di realizzare il suo autentico desiderio; è ormai vecchio, sta per morire e malgrado tutto insiste in questa vana ricerca dei resti nell'immondizia. Sulla base della tradizione critica, Marco Alessandrini ha interpretato questa incisione di Bruegel il Vecchio a partire dal duplice significato di questa frase: «"Nessuno" trova se stesso». È una frase ironica a doppio senso. Da un lato, indica il vano cercare tra effimeri, infimi e miserabili oggetti del mondo, o tra i vari, disordinati e scombinati bisogni dell'Io; tutto ciò non permette di trovare niente o nulla di autentico nella spazzatura; ma

[57] Cfr. M. Alessandrini, *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*, Edizioni Magi, Roma 2009, p. 113.

dall'altro, contemporaneamente indica che proprio questo non trovare nulla è un trovare se stessi[58].

Passiamo ora a Grummer, il «socio» di Algazy, interrogando l'enigma che si cela dietro il suo nome. Urmuz scrive: «Grummer are şi un cioc de lemn aromatic...», che Jacques C. Costin restituisce così: «Grummer a également une barbiche, en bois aromatique…», cioè "ha anche un pizzetto, in legno aromatico". In realtà «cioc» in romeno vuol dire letteralmente «becco» e, in senso figurato, assume anche il significato di "pizzetto" (come "barbişa", "barbişon", dal francese: "barbichon")[59]. Leggiamo il brano in italiano:

Grummer ha anche un becco di legno aromatico...

Di indole chiusa e di temperamento bilioso, sta tutto il giorno sotto il banco, allungato, con il becco ficcato in un buco sotto il pavimento di legno...

Come entri da loro nel negozio, un odore delizioso ti solletica le narici... Sei accolto sulla scala da un ragazzo a modo, che, sulla testa, al posto dei capelli, ha dei fili da ricamo verdi; poi vieni salutato molto amabilmente da Algazy e invitato ad accomodarti su uno sgabello.

Grummer è là, sta in agguato... Perfido, dallo sguardo bieco, tira fuori prima solo il becco, che con ostentazione fa gocciolare su e giù sopra una specie di scanalatura costruita sul bordo del bancone, e poi appare, finalmente, in tutta la sua interezza... Si adopera in ogni sorta di manovre per costringere Algazy a lasciare il locale, poi, insinuante, ti attira impercettibilmente nelle più svariate discussioni – in genere riguardano soprattutto lo sport e la letteratura – finché, quando gli sei venuto a tiro, ti colpisce due volte sul ventre col becco, così duramente, da farti scappare fuori sulla strada, urlando di dolore.

A causa di questo procedimento illegale di Grummer, Algazy, che ha quasi sempre dispiaceri e discussioni con i clienti, ti corre dietro pregandoti di rientrare per prenderti la meritata soddisfazione, e ti dà il diritto – se hai comprato un oggetto più caro di 15 soldi – di... annusare per un po' il becco di Grummer e, se hai la voglia, di stringergli il più forte possibile una vescica grigia di caucciù, che porta avvitata sulla schiena, poco sopra le natiche, il che lo induce a saltare per il negozio senza muovere le ginocchia ed emettere grida e suoni inarticolati...[60]

Come seppe intuire Paul Celan – in uno straordinario documento (una cartolina postale spedita a Nina Cassian) appartenente alla grande «sta-

[58] *Ibidem*.

[59] Nicolas Cavaillès ritraduce infatti: « Grummer a aussi un bec en boi aromatique… » (URMUZ, *In abstracto*, traduit du roumain par N. CAVAILLÈS, Éditions Marguerite Waknine, Angoulême 2017, p. 34).

[60] Cfr. *infra*, p. 268.

gione dei giochi di parola»[61] a Bucarest – Grummer rappresenta il nucleo della disseminazione significante dei "messaggi speciali" di Urmuz, è l'effetto entropico, in chiave allegorica, del senso che presiede alla figurazione gerarchica dei significati trascendentali: le rime della xenonimia germanica costituiscono *letteralmente* il tessuto materiale della narrazione. Cerchiamo di chiarire quanto appena affermato, soffermandoci sui dettagli del testo. «Grummer ha anche un becco di legno aromatico» cioè appartiene alla serie urmuziana dei personaggi composti eteroclitica-mente di attributi che sono da riferirsi a volatili sotto l'ombra dell'archetipo culturale dell'Ibis. Grummer ha le stesse caratteristiche di *Emil Gayk* e del protagonista anonimo della *Partenza per l'estero*. Rappresenta la bellicosità, la lotta, il continuo becchettamento che spesso assume dimensioni erotiche, oscene e mortali. Ma ciò che queste creature hanno di particolare, in Urmuz, è che spesso allegorizzano il processo della scrittura, allineandosi perciò all'Ibis, l'uccello prediletto di Hermes che nella tradizione culturale è decaduto a simbolo negativo.

Il nome Grummer, inoltre, rievoca una memoria germanica. Ce ne rendiamo conto non appena si entra in questo speciale negozio, in cui si è colti da un piacevole profumo, ci viene incontro – cioè verso di noi lettori, come Costin mostra nella sua traduzione: «Dès qu'on entre dans leur boutique, une odeur exquise vous chatouille les narines… Vous êtes accueilli dès l'escalier par un garçon honnête dont la tête est garnie de coton vert au lieu de cheveux ; ensuite vous êtes salué avec beaucoup d'amabilité par Algazy et invité à prendre place sur un tabouret…» – un «ragazzo a modo (*ein grüner Junge*), che sul capo, al posto dei capelli, ha dei fili di ricamo verdi» che non sono altro che la traduzione materiale del nome proprio di Grummer nella rima germanica *grün* ("verde"). E il gioco di rinvii al significante grafico non finisce qui. Sappiamo che Grummer è di «indole chiusa, temperamento bilioso», quindi è *grimm*: truce, feroce, rabbioso; è curvo, torto, guarda di sbieco, dunque *krumm*; e inoltre è "insinuante", perché attira gli interlocutori, i «clienti del negozio» (e anche il lettore: «il vous attire insensiblement dans toutes sortes de discussions – surtout sur la littérature et le sport – jusqu'au moment où il trouve bon de vous frapper de sa barbiche deux fois sur le ventre, avec une telle violence qu'il vous fait fuir dans la rue, hurlant de douleur») alle «più svariate discussioni» sullo «sport e la letteratura», in conformità alle sue origini e attribuzioni culturali decadute. Facilmente si arrabbia (*grimmen*), batte col becco sul ventre del

[61] Cfr. P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, trad. it. di I. Carannante, a cura di G. Rotiroti, postfazione di M. Ţuglea, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2015.

cliente, recandogli forti dolori addominali (*Grimmen*). Tuttavia anch'esso viene umiliato (*krummen*) attraverso la compressione della vescica grigia (*Grau*) di gomma (*Gummi*), «il che lo induce a saltare per il negozio», – in questa rinnovata "Farmacia di Platone" – ed «emettere grida e suoni inarticolati», disseminati dalla continua corsa dei significanti, preda della vertigine testuale del nome proprio Grummer, delle sue "rime" tedesche incriptate nella lingua romena.

Quello che segue si conosce già, a parte l'*Epilogo*. Anticipiamo la fine. La parte centrale del racconto sarà commentata più avanti: «Il giorno seguente, alle falde della montagna, i passanti [forse lettori] ebbero modo di vedere in una cunetta, sospinti dalla pioggia [dei significanti scritturali], una graticola con filo spinato [griglia significante del nome di Algazy/Algazel, specchio delle allodole per il lettore, forse "grata di parole" nella dizione tedesca di Paul Celan] e un odoroso becco di legno [resto metonimico dell'Ibis/Grummer, strumento-fonte della scrittura a partire dal racconto platonico del *Fedro*]... Le Autorità furono avvertite ma, prima che giungessero sul luogo, una delle mogli di Algazy [forse una del suo harem], che aveva forma di scopa [arnese simbolico per scacciare le anime malefiche dei morti], comparve inaspettatamente e ... con due o tre colpi a destra e a sinistra, scopando tutto quel che trovò, li depose nella spazzatura...»[62].

Scompaiono anche le tracce del passaggio di Urmuz, le orme dinamizzate della sua azione scritturale. Celan non mancherà di cogliere in questo finale di Algazy e Grummer una strana coincidenza con il «guscio-gemello» di Urmuz, Franz Kafka, il quale, nella *Metamorfosi*, fa fare la stessa fine di Algazy e Grummer a Gregor Samsa, quello straordinario personaggio che una mattina si svegliò da sogni inquieti e si trovò trasformato nel suo letto in un mostruoso insetto[63].

Abbiamo percorso fino in fondo il gioco allusivo di Urmuz, consapevoli della finzione testuale che sta alla base dell'esperienza mortale della scrittura. I messaggi speciali trasmessi dall'autore sono impossibili, rinviano solo a se stessi, alla materialità stessa della forma, alla combinatoria infinita delle lettere, all'indicazione del segreto racchiuso nel nome proprio. *Gli schizzi e racconti quasi… futuristi* rivelano il tentativo-limite di varcare la soglia della materialità stessa dell'espressione grammatologica nella sua articolazione vuota e differenziale. Urmuz

[62] Cfr. *infra*, p. 269.

[63] Non è forse semplicemente un caso che Paul Celan pensando a questo brano di Urmuz avesse tradotto *Vorüberlaufenden* di Franz Kafka intitolandolo *Doi oameni trec în fugă*. Cfr. P. CELAN, *Scritti romeni*, trad. it. di F. DEL FABBRO, a cura e con prefazione di M. MINCU, Campanotto, Passian di Prato 1994, p. 58.

traduce, metaforizza le rimanenze, gli scarti della cultura costruendo arabeschi scritturali; ma dietro il velo significante, l'involucro protettivo dei significati trascendentali, si scorge, inciso come una ferita sul nulla, il vuoto originario della parola che sta a fondamento di qualsiasi darsi del linguaggio. Lo scrittore, da questo punto di vista, comunica essenzialmente lo sforzo di pensare, di vedere al di là della frontiera del pensabile, del significabile, secondo le insondabili strategie dell'estetica della sua mente e del suo desiderio. Infatti il reticolo di «metafore a un solo termine»[64], che risponde all'obbligato lavoro dello scrittore, mostra una tale organicità compositiva da implicare una coscienza autenticamente segnata dalla cifra dell'enigma che i nomi dei suoi personaggi instancabilmente ripetono. *Gli schizzi e racconti quasi… futuristi* testimoniano, dunque, l'ontologia di un segreto, la pratica scrittoria di una «deterritorializzazione» antropologica nella propria lingua, come dice Gilles Deleuze[65]. Da questo punto di vista, Urmuz nella veicolazione delle xenonimie dei suoi personaggi si sostituirà simbolicamente al padre e prenderà il posto del legislatore cratilico, il *nomothétes*, colui che serba incorporato, incriptato il nome giusto in sé; in tal modo avrà la possibilità di conferire il vero nome alle cose, il suo nome. Non del tutto affrancato dall'ipoteca sacrale del nome del padre, egli continuerà pertanto a serbarlo in vita, dando il «vero» nome alle sue creazioni «secondo la loro specifica musicalità, per forma, dinamica e contenuto». Il padre nella sua veste simbolica sarà comunque sempre presente come fantasma, imponendo il suo possente modello spirituale e formativo nell'atto stesso del conferimento dei nomi. Le tracce di questo "romanzo familiare" sono impresse, incancellabili, in tutti i viaggi iniziatici che gli eroi urmuziani sono costretti a percorrere nella trama testuale. Il compito di Urmuz si dimostra in questo senso simile al compito del traduttore: là dove è presente il testo del padre, morto-vivo, è necessaria la firma del nome proprio, atta alla creazione di un nuovo testo (*Gli schizzi e racconti quasi… futuristi*) che sia garante di questo indicibile contratto che nel testo di arrivo si esplica nella vertiginosa e molteplice creazione di altri nomi, le xenonimie dei personaggi, che reclamano nella loro lingua, una lingua straniera, a loro volta nuove traduzioni *ad infinitum*.

[64] S. Agosti, *Il Fauno di Mallarmé*, Feltrinelli, Milano 1991.
[65] G. Deleuze, *Critica e clinica*, tr. it. di A. Panaro, Raffaello Cortina, Milano 1996.

6. Dunque, per tornare al quesito che ci siamo posti sulla lingua dei nomi di Algazy e Grummer, di quale traduzione si parla a proposito di Urmuz? Un'applicazione da una lingua a un'altra, come ha fatto Ionesco trasponendo in francese alcune «*pages bizarres*» oppure la realizzazione di una traduzione che richiede dei punti di fissazione, che mettano in risalto il carattere differenziale di una lingua, l'evento enigmatico di un nome? La traduzione, nel senso che abbiamo inteso con Urmuz, non è spiegazione, non vi è qualcosa di normativo, un canone o un codice di riferimento, non si spiega sulla base di un qualcosa che lo definisce. La traduzione ha a che fare con un qualcosa di miracoloso che sfugge alla grammatica, alla logica o alla sintassi. La traduzione riguarda la vita stessa della parola.

Leggiamo in questo senso, come già anticipato, una cartolina di Paul Celan spedita alla poetessa Nina Cassian.

Ingrato!

Nobilă şi arborescentă ca întotdeauna, când mă gândesc la tine, mâna mea arborescentă se grăbeşte să-ţi ofere ţie, adormitului meu covor pe care l-am întins mareelor, această oglinda din funingine albă şi tuş ritmizat – pentru ca să te poţi recunoaşte în ea ca Ibis (ceea ce îţi dă posibilitatea să te vezi în sfârşit simultan realizată în dubla ta ipostază de pasăre adorată şi toc rezevor) şi pentru ca răuvoitoarele guri ale posterităţii să nu poată spune că nu ne-am iubit.

Să vină marea peste noi şi să ne înghită rechinii-fraţi!

Paul
(mai african ca oricînd) [66]

Ingrata!

Nobile e arborescente come sempre, quando penso a te, la mia mano arborescente si affretta ad offrire a te, all'assopito mio tappeto che ho steso sulle maree, questo specchio di fuliggine bianca e di inchiostro ritmato – affinché tu in esso ti possa riconoscere come Ibis (ciò che ti dà la possibilità di vederti infine simultaneamente realizzata nella tua duplice ipostasi di uccello adorato e penna stilografica) e affinché certe bocche malevoli della posterità non possano dire che noi non ci siamo amati.

Che venga il mare su di noi e che gli squali-fratelli ci inghiottiscano!

Paul
(più africano che mai)

[66] Questo documento è contenuto in P. SOLOMON, *Paul Celan. Dimensiunea Românească*, Ed. Kriterion, Bucureşti 1987, pp. 52-53.

È possibile che Celan, scrivendo questa cartolina a Nina Cassian, si sia ispirato al brano di Urmuz in merito alla descrizione di Grummer. Quest'ultimo «ha un becco di legno aromatico». E il becco, secondo Celan, è anche l'estremità della penna stilografica, tagliata in punta e generalmente dotata di una fenditura centrale, attraverso la quale, l'inchiostro trattenuto in riserva nel fusto, scorre verso il supporto. Il nome Grummer, come si è visto, rievoca una memoria germanica, è scritto cioè per Urmuz in una lingua straniera. Secondo il poeta, grazie allo «specchio di fuliggine bianca e di inchiostro ritmato» particolare, offerto come dono dalla mano dell'amante vegetale, Nina Cassian dovrebbe riuscire finalmente a riconoscersi nell'immagine di un uccello. Non un uccello qualsiasi, ma nell'Ibis. È un uccello abbastanza grande che ha un becco a forma di falce, si muove nei terreni paludosi e dà l'impressione continua di cercare e di scavare nella melma. Non è un simbolo solare, ma piuttosto lunare, «selenico» come l'«alone Paul Celan» del poema in prosa che inizia con le parole «Partigiano dell'assolutismo erotico»[67]. La curvatura del becco dell'Ibis ricorda la falce della luna. Nella cosmologia è come una «segnatura lunare». Celan, che conosce bene la tradizione culturale di quest'uccello che risale fino all'antico Egitto, sa che l'Ibis era consacrato al dio della scrittura Theuth e ne veniva considerato la sua manifestazione terrena. Nella stele egizia si vede il dio Theuth sulla barca divina con la testa di Ibis. Nella cultura mosaica, invece, l'Ibis rappresenta un simbolo negativo, un «animale impuro». E nel testo paleocristiano *Il Fisiologo* si legge: «Ma il peggiore di tutti, l'Ibis, non sa nuotare. Dai peccatori possono nascere solo peccati»[68].

Celan è consapevole di questa ambivalenza simbolica dell'Ibis. Forse perciò precisa tra parentesi nella lettera: «(ciò che ti dà la possibilità di vederti infine simultaneamente realizzata nella tua duplice ipostasi di uccello adorato e penna stilografica)». Il richiamo di Celan è un'allusione criptica nella cifra del «delirio dell'interpretazione» surrealista che il poeta aveva immaginato dei personaggi di inchiostro di Urmuz composti di proprietà simboliche che sono da riferirsi agli uccelli fatati che stanno all'ombra del divino Theuth. Forse gli stessi, «con strani drappeggi e becchi di uccello» provenienti dalle illustrazioni della Bibbia di Philippson, raffiguranti i bassorilievi sepolcrali egizi, che visitavano angosciosamente i sogni del piccolo Freud, quando aveva sette e otto anni, e che successivamente immortalerà nel suo libro *Die Traumdeutung*. Il richiamo celaniano è sempre vertiginoso.

[67] P. Celan, *Scritti romeni*, cit., pp. 36-37.
[68] *Il Fisiologo*, a cura di F. Zambon, Adelphi, Milano 1975, p. 76.

Ma «la possibilità» per Nina Cassian di vedersi «infine simultaneamente realizzata» nella sua «duplice ipostasi di uccello adorato e penna stilografica» è reperibile abbastanza chiaramente, attraverso l'indicazione di Celan, nell'iconicità sonora di Grummer, grazie anche all'indicazione suggerita poeticamente da Ilarie Voronca nel verso di *Invitaţie la bal*: «un grido come un uccello o una stilografica» («un ţipat ca o pasăre sau stilou»)[69], – con la differenza che «l'oggetto oggettivamente offerto»[70] dal soggetto poetico, al di là della finzione surrealista, è un dono molto prezioso per Celan. È uno «specchio» di «scrittura ritmato», è il dono della poesia, come promessa di quel vuoto di parola che riflette asintoticamente la cifra soggettiva dell'«alone Paul Celan», «partigiano dell'assolutismo erotico» a Bucarest: il «delirio d'intepretazione» come l'«*objet objectivement offert (O.O.O.)*» fanno parte integrante delle pratiche surrealiste di Gherasim Luca e di Paul Celan[71]. Come in un gioco scintillante di rifrazioni sonore e di immagini, questo «oggetto

[69] I. VORONCA, *Invitaţie la bal*, Ed. Unu, Bucureşti 1931, p. 4. Ilarie Voronca è stato in Romania lo scrittore più rappresentativo della prima tappa della storia dell'avanguardia letteraria romena (cfr. I. POP, *A scrie şi a fi. Ilarie Voronca şi metamorfozele poeziei*, Cartea Românească, Bucureşti 1993). Infatti non è stato solo un poeta d'avanguardia, ma «uno tra i più importanti sperimentalisti della poesia romena fra le due guerre. Se gli altri poeti d'avanguardia che agivano in questo periodo ad eccezione di Urmuz e di Tzara sembravano non avere una chiara concezione dell'atto poetico, combinando in modo eclettico elementi futuristi, dadaisti, costruttivisti, surrealisti, ecc., Ilarie Voronca è l'unico che ha una visione più personale della poesia. Per lui esiste una "grammatica" della poesia che ogni poeta dovrebbe conoscere nel suo aspetto tecnico generale. Voronca intende quasi correttamentamente la differenza tra le diverse funzioni del linguaggio, teorizzando la necessità di "attivare" sempre le parole e di agire in modo permanente sulla sintassi poetica. Così sosterrà che "le forme dell'arte si consumano e senza questo sforzo innovatore l'arte cadrebbe in una piattezza distruttiva", ma "il nuovo artista" deve conferire "un ordine personale ai termini della proposizione". "Il vero artista", dice Voronca, "crea direttamente, senza simbolo, con terra, legno o verbo organismi vivi, macchine che spianano le strade, grida che sussultano violentemente come tetti sotto la tempesta. Le parole ottengono così il proprio senso pugilando o abbracciandosi fra di loro"» (M. MINCU, *Avanguardia romena e avanguardia europea*, in *Poesia romena d'avanguardia*, a cura di M. CUGNO e M. MINCU, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 40-41). Voronca fu tra i primi in Romania negli anni Trenta a riconoscere pubblicamente il valore di Urmuz, dedicandogli due testi: *Ascuţiţi-vă, aşadar, foamea* (I. VORONCA, *La doua lumină*, ediţie îngrijită, note şi comentarii de I. POP, Ed. Minerva, Bucureşti 1996, p. 166) e *Între mine şi mine* dove afferma che Urmuz ha costruito dei «castelli di carte, edificati su un fiume di ghiaccio in divenire. Attraverso l'atmosfera translucida degli iceberg, la sua stessa voce è insanguinata e materiale come una coscia di orso bianco preparata per la fame dell'esploratore» (*ibi*, p. 43).

[70] Cfr. GHERASIM LUCA, *Le Vampir Passif* (1945), José Corti, Paris 2001.

[71] Cfr. su questo particolare aspetto J. KORNHAUSER, *« Multiplier des courts-circuits ». La physique du surréalisme dans Le Vampire Passif de Ghérasim Luca*, «Romanica Cracoviensia» 4 (2016), pp- 241-247.

oggettivamente offerto», oltre a essere il dono della parola e della mancanza nella schermaglia dell'amore, è fondamentalmente uno specchio fatto di resti, di residui di combustione. Non di carbone, di sostanze catramose come quelle dei personaggi di Urmuz, ma di resti organici. È uno specchio fatto di ciò che rimane dell'umano. È uno specchio di «fuliggine bianca» come quella orribilmente ritrovata all'interno dei camini dei campi di sterminio. L'ombra di *Tangoul Morţii* è sempre presente in tutti i componimenti scritti in romeno da Paul Celan[72].

La cartolina di Celan a Nina Cassian si chiudeva con questa frase enigmatica: «Che venga il mare su di noi e che gli squali-fratelli ci inghiottiscano!». La «lettera, forse – secondo Giovanna Rosadini Salom –, contiene un riferimento a un famoso testo di Nina Cassian, *Coloro che divorano:* "Una volta nell'acquario ho visto uno squalo, / uno squalo piccino, uno squalo mingherlino, / un rampollo di squalo, imberbe e fine; / nei suoi occhi era già affiorato il crimine, / e con lui sarebbe cresciuto […]". La crudeltà come possibile rovescio dell'amore, ma, anche, lo squalo come emblema, come essenza del male del mondo, che si osserva nell'acquario pietrificati dall'orrore… Squalo come metafora della ferocia che si è manifestata e ha colpito la vita di Nina e di tanti ebrei d'Europa…»[73].

7. Dunque, per tornare al quesito che ci siamo posti precedentemente sulla lingua dei nomi di Algazy e Grummer, di quale traduzione si parla a proposito di Urmuz? Forse Jacques Derrida può indicare una possibile risposta a tale domanda. Nel saggio *Des tours de Babel*[74], il filosofo francese si era impegnato in un serrato confronto con il testo di Walter Benjamin. La posta in gioco riguardante la traduzione era mostrare, nel nome di Babele, l'indecidibilità tra il nome proprio e il nome comune e quindi anche la sua quasi intraducibilità. Se Benjamin manteneva ferma la distinzione tra originale e traduzione, per Derrida invece non esiste una netta demarcazione tra l'originale e la traduzione, in quanto la migrazione delle lingue è sempre in corso e il debito iscritto in ogni lingua indica che essa, legata sin dall'origine al nome di

[72] Cfr. G. Rotiroti, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2016.

[73] Cfr. G. Rosadini Salom, *Nina Cassian: i versi, il Danubio, la passione di un'anima in trincea*, https://www.mosaico-cem.it/cultura-e-societa/personaggi-e-storie/nina-cassian-i-versi-il-danubio-la-passione-di-unanima-in-trincea

[74] J. Derrida, *Des tours de babel*, in *Psyché. L'invenzione dell'altro*, vol. I, trad. it. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 2008, pp. 225-263.

Babele, è essenzialmente mancante a se stessa, non identica a sé, quindi fin dall'inizio catturata nel suo movimento. Seguendo questa preziosa indicazione di Derrida, riprendiamo la lettura di *Algazy & Grummer*:

Un giorno Grummer, senza avvertire Algazy, prese la carriola e partì alla solitaria ricerca di stracci e aliossi, tuttavia al ritorno, avendo trovato casualmente anche taluni resti i poemi, si finse malato e, sotto la coperta, si mise furtivamente a mangiarli da solo… Algazy, presentendo qualcosa, entrò lì dopo di lui col sincero proposito di fargli soltanto una blanda morale, ma orripilato notò nello stomaco di Grummer che tutto ciò che era rimasto di buono in letteratura era stato consumato e digerito.

Privato così per l'avvenire di ogni suo eletto nutrimento, Algazy, come giusta compensazione, divorò tutta la vescica di Grummer, mentre questi dormiva…

Disperato, il giorno seguente, Grummer – rimasto senza vescica, solo al mondo – afferrò il vecchio con il becco e, dopo il tramonto del sole, lo issò furiosamente sulla vetta di un'alta montagna… Lassù, si accese tra loro una titanica lotta che durò per tutta la notte fin quando le luci dell'alba non videro Grummer sconfitto. Solo allora egli si offrì di restituire tutta la letteratura ingurgitata.

Egli la vomitò sulle mani di Algazy… Ma il vecchio, nel cui ventre i fermenti della vescica ingoiata avevano iniziato a destare i brividi della letteratura del futuro, trovò che tutto ciò che gli veniva offerto era troppo poco e alquanto invecchiato…[75]

Ci troviamo di fronte a una dichiarazione implicita di poetica. Tristan Tzara si ricorderà forse di quest'immagine quando scriverà nel *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro* che per fare una poesia dadaista basta ritagliare da un giornale le parole di un articolo per poi metterle in un sacchetto; a quel punto, è solo sufficiente agitare il sacchetto, tirare fuori le parole come vengono, ordinatamente una dopo l'altra, ed infine ricopiare[76].

Affamati e non in grado di trovare nel buio delle tenebre il nutrimento ideale di cui entrambi avevano bisogno, ripresero allora la lotta con forze raddoppiate e, col pretesto di assaggiarsi solo per completarsi e conoscersi meglio, cominciarono

[75] Cfr. *infra*, pp. 268-269.

[76] «Prenez un journal. / Prenez des ciseaux. / Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. / Découpez l'article. / Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article / et mettez-les dans un sac. / Agitez doucement. / Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. / Copiez consciencieusement / dans l'ordre où elles ont quitté le sac. / Le poème vous ressemblera. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire» (T. TZARA, *DADA Manifestes pour l'amour faible et l'amour amère*, in *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par H. BÉHAR, Flammarion, Paris 1975, p. 382; trad. it. *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, a cura di G. POSANI, Einaudi, Torino 1964).

a mordersi con furia sempre crescente, finché, consumandosi l'un l'altro, arrivarono tutti e due all'ultimo osso… Algazy fu il primo a finire…[77]

Eugen Ionescu "tradurrà" quest'ultimo enunciato di Urmuz («începură să se muşte cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os...») in uno scioglilingua straordinario che si basa in romeno sul suono *ş* e che parte proprio dal verbo *a muşca* ("mordere") in una deriva fono-logica vertiginosa. Ecco il brano tratto da *Englezeşte fără profesor*, ovvero la prima redazione della *Cantatrice chauve*, che si ispira al crudele cannibalismo di Algazy e Grummer:

D-na SMITH: Nu muşca de undeva!
Dl. MARTIN: Nu mişca de undeva!
Dl. SMITH: Nu muşca de unde mişti, nu mişca de unde muşti!
D-na MARTIN: Musca mişcă!
D-na SMITH: Mişcă musca!
Dl. MARTIN: Muşte mişcaţi!
Dl. SMITH: Muştele muşcă muşcata!
D-na MARTIN: Musca muşcă muşcata ta!
D-na SMITH: Muşca-ţi-ar musca muşchiul!
Dl. MARTIN: Domnule Smith, eşti muşchiu muşcat!
Dl. SMITH: Domnule Martin, mustul musteşte!
Dna. MARTIN: Doamnă Smith, muştele mustesc în muşchiul muşcat.
D-na SMITH: Doamnă Martin, muşcă musca mişcă muşcata muşchiul musteşte[78].

Eugen Ionescu teatralizza il divorarsi reciproco di Algazy e Grummer, mettendo in scena lo spettacolo del discorso di Urmuz nella sua versione dadaista. Nella *Cantatrice chauve* Eugène Ionesco rimarrà fedele a quel particolare fonema *ş* romeno trasponendolo nelle repliche seguenti che fanno appunto leva sul suono *ch* in francese:

Mme. MARTIN Touche pas ma babouche!
M. MARTIN Bouge pas la babouche!
M. SMITH Touche la mouche, mouche pas la touche.
Mme. MARTIN La mouche bouge.
Mme. SMITH Mouche ta bouche.
M. MARTIN Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.
M. SMITH Escarmoucheur escarmouché!
Mme. MARTIN Scaramouche!
Mme. SMITH Sainte-Nitouche!
M. MARTIN T'en as une couche!

[77] Cfr. *infra*, p. 269.
[78] E. Ionescu, *L'Inglese senza Professore*, cit., pp. 210-212.

M. SMITH Tu m'embouches.
Mme. MARTIN Sainte Nitouche touche ma cartouche.
Mme. SMITH N'y touchez pas, elle est brisée[79].

Anche Paul Celan tenne conto di questo documento di poetica urmuziano relativo al «riuso» di alcuni «resti di poema» per la traduzione-composizione del *Tango della Morte*[80]e anche per la redazione della *Conversazione nella montagna*[81]. Ma ciò che preme qui sottolineare è il fatto che Celan con ogni probabilità aveva colto nell'immaginario testuale di questo passo di *Algazy e Grummer* una chiara allusione ai profeti bibliofagi contenuti nella Bibbia. Un'eco di questo particolare rito alimentare di natura libresca si può cogliere nei versi di *Jetzt*: «Ora che bruciano / gli inginocchiatoi, / io divoro il Libro / e tutte le insegne» (*Lichtzwang*)[82], oppure più urmuzianamente nei versi di *Mit den Sackgassen* «della sua espatriata / significanza — // questo / pane da masticare, con / denti di scrittura» (*Schneepart*)[83]. In tal modo Celan ritrascrive, nella cifra di Urmuz, alcuni famosi casi di bibliofagia tratti direttamente dall'Antico (*Ezechiele*: 2,8-3,3) e dal Nuovo Testamento (*Apocalisse*: 10, 8-11)[84].

[79] E. IONESCO, *La Cantatrice chauve* in *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par E. JACQUART, Gallimard, Paris 1991, p. 41.

[80] In tal senso il cosiddetto «riuso» di Celan del poema *Er* di Weissglass e di alcuni versi di Ausländer per la composizione-traduzione di *Tangoul Morţii* dall'«originale» *Todestango* – come una sorta di parodia sovversiva delle lamentazioni funebri (*bocete*) o delle interpretazioni misticheggianti e idealistiche delle ballate popolari, come *Mioriţa* o *Mastro Manole*, molto diffuse a quel tempo in Romania –, troverebbe in Urmuz la sua naturale e conseguente legittimazione poetica e ideologicamente rivoluzionaria. E anche se la *Todesfuge* fosse una nuova ricomposizione o una ritraduzione dal romeno di *Tangoul Morţii* di Paul Celan, essa è, di fatto, solo ed esclusivamente vera poesia. Cfr. G. ROTIROTI, *Il mistero dell'incontro*, Il Torcoliere – Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2012; D.O. CEPRAGA, *Înstrăinare şi autotraducere: câteva observaţii despre exilul lingvistic al lui Paul Celan*, in *Terra Aliena: L'esilio degli intellettuali europei*, Atti del Convegno, Padova-Venezia, 31 maggio-2 giugno 2012, a cura di D. O. CEPRAGA e A. VRÂNCEANU PAGLIARDINI, Ed. Universităţii din Bucureşti, Bucureşti 2013, pp. 223-241 e I. CARANNANTE, *«Forte come la morte è l'amore»:* Amurgul Sulamitei *tra Paul Celan e Benjamin Fondane*, in *Études romanes. Hommages offerts à Florica Dimitrescu et Alexandru Niculescu*, coordinati da D.O. CEPRAGA, C. LUPU e L. RENZI, 2 voll., Ed. Universităţii din Bucureşti, Bucureşti 2013, pp. 152-167.

[81] Cfr. P. CELAN, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di G. BEVILACQUA, Einaudi, Torino 1993 e N. MANEA, *Al di là della montagna. Paul Celan e Benjamin Fondane, dialoghi postumi*, a cura di M. CUGNO, il Saggiatore, Milano 2012.

[82] P. CELAN, *Poesie*, a cura di G. BEVILACQUA, Mondadori, Milano 1998, p. 966.

[83] *Ibi*, p. 1145.

[84] Lo psicanalista francese di origine ebraica Gérard Haddad sostiene che, simbolicamente, ogni uomo va incontro a una profonda metamorfosi nel momento in cui «mangia il Libro» del proprio gruppo di appartenenza. Nel suo saggio *Manger le Livre* dove si mettono in relazione i riti alimentari e la funzione parterna, Haddad afferma che la nozione di

Come si vede, a partire da Urmuz si è stabilito un paradigma traduttivo e testuale fortemente critico di tipo rivoluzionario. Come implicitamente riconosce Isidore Isou, un altro esponente dell'avanguardia internazionale di origine romena, fondatore del Lettrismo in Francia, si tratta (in accordo con Urmuz) di un'«Arte che accetta la materia delle lettere ridotte e diventate semplicemente se stesse (aggiungendo o sostituendo totalmente gli elementi poetici e musicali) e che le supera per plasmare nel loro blocco delle opere coerenti)»[85]; oppure, come detto in diverso contesto dallo stesso Isou, di una «teoria in perpetuo divenire, un sistema totalizzante basato sia sulla decostruzione del linguaggio ridotto all'insieme delle lettere e dei segni, sia sul disfacimento della forma e della pittura trasformata in poliscrittura»[86]. Lo stesso Gherasim Luca, che Gilles Deleuze riconoscerà come uno dei più grandi poeti francesi, scriveva, dalle pagine della rivista «Alge», sin dal 1933, data del suo debutto poetico, la sua personalissima poesia nel segno inconfondibile di Urmuz[87]. I primi

«mangiare la scrittura», intesa come origine dell'umanizzazione, sia molto radicata nella tradizione ebraica e diventa la condizione preliminare affinché l'uomo possa iniziare a parlare: «Mangiare il libro diventa il meccanismo attraverso cui l'infante acquisisce la propria lingua». Da questo punto di vista, mangiare il libro significa da parte dell'uomo «accettare la propria iscrizione nella storia del gruppo che il Libro consegna, prendere il proprio posto nella catena delle generazioni, e portare ormai in sé la promessa, la potenzialità dell'atto procreativo futuro» (G. Haddad, *Manger le Livre. Rites alimentaires et fonction paternelle*, Hachette Littératures, Paris 1984, pp. 96 e 151).

[85] A. Scuro, *Il Lettrismo con testi lettristi di Isidore Isou, Gabriel Pomerand e altri*, Massari editore, Bolsena 2014, p. 10.

[86] Voce "Lettrismo", Wikipedia. Cfr. anche M. Bandini, *Per una storia del Lettrismo*, Tracce Edizioni, Gavorrano (GR) 2005.

[87] Si legga, in tal senso, il poema di Gherasim Luca che inizia con questo verso: «Uneori obişnuiesc să stau în faţa unui felinar şi să fluier» (A volte me ne sto davanti a un lampione a fischiare), del 1933 – pubblicato per la prima volta sulla rivista «Alge» quando il poeta aveva quasi venti anni: «A volte me ne sto davanti a un lampione a fischiare // la gente uscita dalle case e dai ristoranti volle / linciare il cane che aveva morso il sergente / ovvio che la mia indignazione oltrepassasse ogni limite / ero scalzo, sedevo alla finestra ed avevo appena finito / di leggere alcune poesie di un poeta // sesto pals / tuttavia uscii in strada / e presi a colpire la gente che guardava indifferente / quanto stava accadendo / ci furono alcuni morti e moltissimi feriti, // ovvio che non potessi tornarmene a casa / due automobili di gendarmi stazionavano davanti alla mia / abitazione e mi aspettavano / entrai così com'ero, scalzo e in camicia da notte, / nella prima farmacia che trovai sulla strada / la gente che ci passava accanto ci guardava con molto / stupore / come se non avesse mai visto un uomo in camicia da notte / che si prende cura di un cane bendato / d'altronde ero deciso a non far più ritorno a casa / m'ero abituato abbastanza bene al nuovo stato di cose / il cane aveva persino cominciato a ridere, a scodinzolare / e a dire battute piccanti / poi ci sedemmo per terra / ci giocammo i bottoni della camicia da notte / li vinse naturalmente / non me ne dispiacque affatto / ripartimmo / giungemmo in periferia poi fuori città poi alla

componimenti romeni di Gherasim Luca sono una chiara testimonianza di quest'evento[88]. Da tale punto di vista, Gherasim Luca insieme a Trost – cioè gli «squali-fratelli» nella dicitura della cartolina di Celan, secondo una diversa e anamorfica lettura rispetto a quella offerta da Giovanna Rosadini Salom – interpreteranno, con ogni probabilità, la scena cannibalica di *Algazy & Grummer* alla luce del concetto hegeliano della lotta per il riconoscimento, una lotta che viene portata a livelli esasperanti, una lotta per il riconoscimento che parossisticamente non sopporta negoziazioni o compromessi.

Nel manifesto *Dialectique de la dialectique* del 1945, Luca e Trost avevano posto, nell'ambito del surrealismo internazionale, la grande questione del «desiderio di desiderio» in una prospettiva permanentemente dialettica e rivoluzionaria[89]. Ciò li aveva condotti inevitabilmente a incrociare i personaggi di Urmuz con la *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel: ogni soggetto vuole essere riconosciuto nella sua esistenza, nel suo essere, nel suo possesso e ingaggia una lotta senza quartiere fino al punto di rischiare la morte, la sua e quella dell'altro. Si è visto come i due protagonisti Algazy e Grummer in questa lotta estrema, divorandosi l'un l'altro nel loro appassionato desiderio di assaggiarsi solo per completarsi e conoscersi meglio («sub pretext că se gustă numai pentru a se complecta şi cunoaşte mai bine»), hanno di fatto fallito nell'impresa. Tutti e due, mordendosi con furia sempre crescente, si sono consumati fino ad arrivare all'ultimo osso («începură să se muşte cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os...»). Per Gherasim Luca quell'osso non è in realtà «l'ultimo», ma sono «ossa

ferrovia / e finalmente in campagna e oltre la campagna e oltre / la ferrovia / (qui non c'è più nessuno che ci importuni) / c'erano un bosco un lembo verde di cielo e un po' d'erba / faceva fresco / ci togliemmo la camicia da notte e le fasciature da cane / corremmo nell'erba / ci arrampicammo sugli alberi / volammo con gli uccelli dagli alberi / e raggiungemmo in breve il lembo verde di cielo / il lembo verde di cielo era pieno di uccelli e di angeli / era ormai mattino / mattino pieno / la gente rimasta giù cominciò d'un tratto a ridere a crepapelle / la camicia da notte era intorno al collo / la fasciatura del cane era intorno al collo / e mi meravigliai moltissimo quando la gente cominciò a ridere / a crepapelle» (*Poesia romena d'avanguardia*, cit., pp. 349-350).

[88] Cfr. GHERASIM LUCA, *Il segreto del Vuoto e del Pieno*, in *Poesia romena d'avanguardia*, cit., pp. 350-351.

[89] GHERASIM LUCA E TROST, *Dialectique de la dialectique* in *Avangarda Literară Românească*, Antologie, studiu introductiv şi note biobibliografice de M. MINCU, Ed. Minerva, Bucureşti 1983, pp. 625-636. Cfr. anche il pregevole studio di M.L. POZZI, *Delirare (dialetticamente) la rivoluzione. La "Dialettica della dialettica" di Gherasim Luca e Dolfi Trost*, in corso di stampa.

palpitanti», ovvero sono oggetti dinamici del desiderio sempre disponibili dialetticamente per un nuovo rilancio teoricamente infinito[90].

Si apre dunque qui con Urmuz la questione straordinaria del desiderio che verrà ripresa nel Novecento in maniera mirabile non solo da Gherasim Luca e da Gilles Deleuze, ma anche da Alexandre Kojève e Jacques Lacan. Attraverso la mediazione concettuale della lotta per il riconoscimento di Hegel, in *Algazy & Grummer*, Urmuz fa vedere che la vita umana presuppone sempre un qualcosa (definito come «pretext») che conduce, in quest'impresa, a un fallimento. È come se nella vita umana, nella vita di relazione, ci fosse una sorta di disfunzione strutturale, un punto critico nell'esistenza e nel pensiero[91], che con Hegel si chiama negatività. Negli *Schizzi e racconti quasi... futuristi*, questa negatività di impronta hegeliana è sempre al lavoro, è sempre in atto. È una sorta di punto vuoto, non saturabile. È un punto di domanda che produce enigma. Questa negatività è una specie di motore, è un lavoro, spesso un travaglio, che attraversa ogni cosa. Non ha una vera e propria finalità come dice Urmuz, ma la sua forza è quella di produrre qualcos'altro, di produrre sempre dell'altro. Freud ha identificato questa forza, questa spinta, e l'ha chiamata «pulsione di morte», *Todestrieb* – una parola che hegelianamente trova la sua più piena realizzazione nel verso di Paul Celan («la morte è un maestro tedesco») di *Tangoul Morţii* prima e *Todesfuge* poi[92].

Ciò che si vuole semplicemente sottolineare è che questa spinta, oltre a produrre dell'altro, può condurre ai suicidi, agli omicidi, ai genocidi, cioè al completo fallimento delle relazioni umane. Come insegnano *Algazy e Grummer*, il problema dell'*impasse* del loro desiderio conoscitivo non riguarda solo il fatto che essi non siano riusciti a impadronirsi degli oggetti del desiderio («stracci», «aliossi», «latte d'olio forate», «resti di poemi», ecc.), ma proprio il contrario. Sono proprio gli oggetti del desiderio a essere la traccia di un certo fallimento, di una certa mancanza, di un certo vuoto, di un certo scarto. Gli oggetti del desiderio esistono non perchè appartengono alla realtà concreta, esistono perché sono i segni della metonimia della mancanza, cioè di un «manque à être»[93] che, secondo Lacan, è strutturale nell'esistenza umana.

Urmuz fa capire attraverso Hegel che la negatività è inseparabile dall'essere, quindi è inseparabile dall'esistenza, perché – come dicono Gherasim Luca e Trost – appartiene al campo del desiderio, in partico-

[90] G. Rotiroti, *La passione del Reale*, cit., pp. 87-99.
[91] Cfr. A. Zino, *Il panico e la sorgente*, Edizioni ETS, Pisa 2014, p. 67.
[92] G. Rotiroti, *La passione del Reale*, cit., pp. 43-68.
[93] J. Lacan, *Écrits*, cit., pp. 623 e 640.

lare al campo del «desiderio di desiderare». E il desiderio è inconscio. In tal senso Gherasim Luca era d'accordo con Gilles Deleuze quando scriveva nel 1973:

> Producete inconscio, benché non sia certo facile: non si trova ovunque [...]. L'inconscio è una sostanza da fabbricare, da situare, da far scorrere, uno spazio sociale e politico da conquistare. Una rivoluzione è una formidabile produzione di inconscio, non ce ne sono tante altre [...]. L'inconscio non è un soggetto che produrrebbe dei virgulti nella coscienza, è un oggetto di produzione, è lui a dover essere prodotto, a condizione che non lo si ostacoli. [...] Di desiderio non ce n'è mai abbastanza. Nessuno schiudersi del desiderio [...] esiste senza che questo faccia traballare l'apparato o metta in questione il campo sociale. Il desiderio è rivoluzionario perché vuole sempre ulteriori connessioni[94].

Attraverso *Algazy & Grummer* Urmuz mette in scena la dialettica del desiderio, inteso come desiderio del desiderio dell'Altro e anche come desiderio di far riconoscere il proprio desiderio. Tutto ciò implica, hegelianamente, una negatività. Negli *Schizzi e racconti quasi… futuristi* Urmuz sembra teatralizzare o allegorizzare l'evento della dialettica dell'autocoscienza di Hegel, che è essenzialmente una dialettica del desiderio. Hegel scrive nella *Fenomenologia dello Spirito* che l'autocoscienza è desiderio in generale, nel senso che l'autocoscienza si desidera negli oggetti che, come abbiamo visto in Urmuz, sono quegli oggetti "speciali" di cui Algazy e Grummer vanno costantemente alla ricerca, «correndo di gran carriera, nella polvere e nell'arsura del sole, attraversando i comuni rurali, e che in seguito dopo la mezzanotte, mangiano insieme nel silenzio più sinistro». Solo che l'autocoscienza non si desidera solo negli oggetti, ma si desidera anche negli altri che non sono propriamente oggetti. Come in un gioco di specchi, sia gli oggetti che gli altri vengono negati dall'autocoscienza, nel senso che vengono negati come tali, cioè sia in quanto oggetti sia in quanto effettivamente altri. Da qui prende campo la negatività del desiderio.

Secondo Hegel, l'autocoscienza deve quindi sperimentare con molto dolore che gli oggetti sono indipendenti da sé, visto che essa crede di poter soddisfare il proprio desiderio solo attraverso di loro, ovvero solo attraverso la loro mediazione. Questo accade, in particolare, quando il desiderio si fa desiderio di riconoscimento, cioè quando il desiderio si riflette come allo specchio in un'altra coscienza, ossia in un altro desiderio. Ed è proprio qui che inizia la tragedia o la commedia come testimo-

[94] G. DELEUZE, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, a cura di D. BORCA, Einaudi, Torino 2010, pp. 59-60.

niano i personaggi di Urmuz. L'autocoscienza vuole vedersi al di fuori per sapersi, per essere consapevole di sé, per riconoscersi. Da questo punto di vista, il desiderio di riconoscimento è essenzialmente un desiderio di manifestarsi, di farsi notare, al limite di imporsi agli altri. Ora facendo ciò l'autocoscienza cade nella duplicazione dell'immagine allo specchio in maniera fatale. Questo accade perché quest'evento rende l'autocoscienza sempre più dipendente da un'altra autocoscienza (o da un altro desiderio) dal quale vuole farsi riconoscere. Ma in che modo vuole farsi riconoscere? La risposta hegeliana è che l'autocoscienza vuole farsi riconoscere come puro desiderio di «indipendenza».

Alexandre Kojève porta ancora più avanti il discorso dell'autocoscienza di Hegel e quanto dice permette di comprendere forse meglio l'inquietante relazione "cannibalica" che si stabilisce tra Algazy e Grummer. Kojève afferma che il desiderio specificatamente umano è un desiderio di desiderio, oppure è un desiderio del desiderio dell'altro. Il desiderio non animale è quello che nega e trascende liberamente ogni dato, ogni oggetto, ogni corpo, e potrà per questo riflettersi solo in un'altra negatività, potrà solo manifestarsi in un'altra libertà o in un altro desiderio. Quindi, dalla negatività del desiderio non si esce. Essa in un certo senso è strutturale. Il Desiderio, con la D maiuscola secondo Kojève, è desiderio di essere desiderato da e come un puro Desiderio:

> Il Desiderio umano deve dirigersi verso un altro Desiderio. […] Così, per esempio, nel rapporto tra l'uomo e la donna, il Desiderio è umano unicamente se l'uno non desidera il corpo [cioè il corpo animale, naturale, "dato"], bensì il desiderio dell'altro, se vuole "possedere" o "assimilare" il Desiderio assunto come tale, se cioè vuole essere "desiderato", "amato" o, meglio, "riconosciuto" nel suo valore umano, nella sua realtà di individuo umano. Parimenti, il Desiderio che si dirige verso un oggetto naturale è umano soltanto nella misura in cui è "mediato" dal Desiderio di un altro che si dirige sullo stesso oggetto: è umano desiderare ciò che gli altri desiderano, perché lo desiderano. […] Un tale Desiderio non può che essere un Desiderio umano, e la realtà umana come realtà diversa da quella animale si crea solo mediante l'azione che soddisfi tali Desideri: la storia umana è la storia dei Desideri desiderati[95].

[95] A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel. Lezioni sulla "Fenomenologia dello Spirito" tenute dal 1933 al 1939 all'École Pratique des Hautes Études raccolte e pubblicate da Raymond Queneau*, a cura di G.F. Frigo, Adelphi, Milano 1996, pp. 19-20.

8. Ed ora eccoci al nocciolo della questione posta da Algazy e Grummer. La loro storia è violenta, conflittuale, crudele, perché questo Desiderio "sociale" è in realtà il più "asociale" che ci sia, se non altro è il più violento e il suo esito è estremo. Come scrive Mikkel Borch-Jacobsen:

Supponiamo infatti che il "desiderio di desiderio" venga interpretato come desiderio di essere desiderato dall'altro: essendo tale Desiderio un desiderio di sé, […] è evidente che il mio Desiderio potrà essere appagato solo a scapito del Desiderio dell'altro. C'è posto per una sola autocoscienza, e dovremo quindi lottare per sapere chi tra i due riuscirà ad estorcere all'altro il riconoscimento tanto desiderato – chi sarà il signore e chi il servo, chi l'amato e chi l'amante. La dialettica del desiderio di desiderio sbocca quindi per forza in una dialettica del dominio e della servitù, come Lacan ribadirà puntualmente a proposito della relazione immaginaria. Che il desiderio dell'uomo sia il desiderio dell'altro significa, innanzitutto, che l'uomo è un rivale (e non un lupo) per l'altro uomo[96].

La stessa questione vale per gli oggetti del desiderio, nel caso specifico «i resti di poemi» contenuti nella vescica di Grummer che ha scatenato tra i due personaggi la competizione e la lotta conoscitiva «fino all'ultimo osso». La rivalità anche nell'ambito degli oggetti della letteratura è inevitabile e feroce. Se infatti l'oggetto di desiderio di Grummer è lo stesso di Algazy, si tratterà per forza di un oggetto di rivalità e sarà percorso dall'odio, dalla gelosia, dalla violenza e dall'aggressività. E questo avverrà fin quando questo desiderio sarà interpretato solo come un desiderio di affermazione di sé nel quadro immaginario dove Algazy e Grummer vivono, cioè in una relazione distruttiva di tipo paranoico, narcisistico o atrocemente identificativo e fusionale con l'altro.

Allora, ci si può chiedere a questo punto, cosa cambia tra la relazione immaginaria stabilita tra Arghezi e Urmuz sulla scena epistolare del debutto editoriale e quella tra *Algazy e Grummer* nell'economia della narrazione? In realtà la relazione immaginaria tra le due coppie non cambia, quello che cambia è l'interpretazione. Ritorniamo ora alla questione della dialettica dei personaggi urmuziani. Kojève in merito al desiderio di riconoscimento scrive:

Il "primo" uomo che incontra per la prima volta un altro uomo s'attribuisce già una realtà e un valore autonomi, assoluti: si può dire che crede di essere uomo, che ha la "certezza soggettiva" di esserlo. Ma la sua certezza non è ancora un sapere. Il valore che egli si attribuisce può essere illusorio; l'idea che si fa di se

[96] M. BORCH-JACOBSEN, *Lacan, il maestro assoluto*, trad. it. di D. TARIZZO, Einaudi, Torino 1999, p. 90.

stesso può essere falsa o folle. Perché questa idea sia una verità occorre che essa riveli una realtà oggettiva, cioè un'entità che vale ed esiste non soltanto per se stessa, ma anche per realtà altre da essa. Nel caso in questione, l'uomo, per essere veramente, realmente "uomo", e sapersi tale, deve dunque imporre l'idea che si fa di se stesso ad altri da sé: deve farsi riconoscere dagli altri (nel caso limite ideale: da tutti gli altri). Oppure: egli deve trasformare il mondo (naturale e umano) in cui non è riconosciuto, in un mondo in cui tale riconoscimento si realizza. Questa trasformazione del mondo, ostile a un progetto umano, in mondo a esso conforme, si chiama "azione", "attività". Questa azione – essenzialmente umana perché umanizzatrice, antropogena – comincerà con l'atto di imporsi al "primo" altro che si incontrerà. E poiché quest'altro, se è (o, più esattamente, se vuole essere, e si crede) un essere umano, deve fare altrettanto, la "prima" azione antropogena assume necessariamente la forma di una lotta: di una lotta a morte tra due esseri che pretendono di essere uomini; di una lotta di puro prestigio condotto in vista del "riconoscimento" da parte dell'avversario[97].

La lunga citazione serve a porre in rilievo alcune di quelle strategie di relazione e di riconoscimento appartenenti all'universo umano che sembrano manifestarsi nelle anomale coppie urmuziane, avvicinabili per la loro fattura formale e contenutistica agli impalpabili personaggi dei romanzi di Beckett. Le coppie urmuziane, alle quali si vuole fare riferimento, sono Algazy e Grummer, Cotadi e Dragomir, Ismaïl e Turnavitu. L'origine di questi personaggi è del tutto particolare. La sorella di Urmuz, Eliza Vorvoreanu, afferma che i nomi degli eroi delle «pagine bizzarre» sono presi da alcune vecchie insegne pubblicitarie di famosi negozi. Anche la nota dell'autore sembra confermare questa ipotesi genetica, quando avverte riguardo ad Algazy e Grummer che si tratta de «l'antica insegna di un rinomato negozio di valigie, portamonete, ecc. della capitale». Quello che si può subito notare è che questi personaggi svolgono attività commerciali con lo statuto di soci e la loro maggiore occupazione esistenziale spesso si traduce in una furente lotta che ripropone in chiave testuale il concetto hegeliano della dialettica «Maître/Esclave»:

Il rapporto tra Signore e Servo – scrive Kojève – non è dunque un riconoscimento propriamente detto. [...] Il Signore non è il solo a considerarsi tale. Anche il Servo lo considera tale. Egli è dunque riconosciuto nella sua realtà e dignità umane. Ma questo riconoscimento è unilaterale, giacché egli non riconosce a sua volta la realtà e dignità umane del Servo. È dunque riconosciuto da qualcuno che egli non riconosce. È qui l'insufficienza – e il tragico – della sua situazione[98].

[97] A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, cit., pp. 25-26.
[98] *Ibi*, p. 33.

Insomma, è in gioco una relazione di potere che determina il riconoscimento dell'identità e della dignità dell'essere umano. I Signori-Padroni dei racconti di Urmuz esercitano crudelmente la tirannia sui loro sottoposti, gli Schiavi-Servi, i quali, a loro volta, non riconoscono la superiorità (dialettica) dei capi e si ribellano al dispotismo di cui sono vittime designate, azionando in questo modo l'azione drammatica, il dinamismo antitetico della narrazione. Per complicare il dispositivo desiderante della lotta per il riconoscimento, Urmuz fa soprattutto leva sull'equivocità dei nomi propri che non consentono un'esatta e precisa identificazione dei personaggi del libro che l'autore intendeva pubblicare. La tecnica di depistaggio di Urmuz ci è ormai nota, e si basa sul gioco combinatorio delle lettere, ossia del rinvio e del rilancio interpretativo imperniato sull'immagine e sulla sonorità evocativa del nome. Il nome assume quindi un significato allegorico che richiede di essere interpretato, e ogni interpretazione si dimostra insufficiente, perché l'allegoria vuole che il significato del nome sia potenzialmente infinito.

Da questo punto di vista, quando si intende leggere seriamente Urmuz si deve tener presente, parafrasando Deleuze, che la profondità, anche in senso verticale, non esiste, ma esistono solo effetti di superficie. Quindi, non essendoci profondità, si tratterà, di volta in volta, di educarsi a leggere e ad ascoltare esattamente ciò che è scritto in superficie. La catena associativa, la sfilata dei significanti, il fatto che una parola venga dopo un'altra e dopo un'altra ancora, ha un senso decisivo in Urmuz e questo perché l'inconscio di un'opera letteraria in fondo non è una faccenda riguardante semplicemente l'ermeneutica. Negli *Schizzi e racconti quasi… futuristi* non si dà sempre un senso nascosto, non si possono individuare delle leggi, insomma dei metodi, degli stilemi interpretativi per cui si possa dalla superficie scendere nella profondità. L'ermeneutica presuppone, e così anche tutte le teorie che ragionano per simboli, che ci sia qualcosa di apparente, che non è mai essenziale, e qualcosa di latente che invece lo sarebbe. Con Urmuz questo approccio è molto fuorviante, perché rimanda sempre a qualcos'altro, a qualcun altro, a una grammatica, a un dizionario di simboli, che si presuppone possa fornire alla fine la "soluzione" della questione. Altra cosa, invece, è un'educazione letteraria che porti a leggere ciò che si dà verosimilmente scritto nel testo di Urmuz, in quanto tale. Negli *Schizzi e racconti quasi… futuristi* qualcosa si dà e a un tempo, sullo stesso piano, si nasconde. Questa è la sua cifra anche traduttiva. Altro si dà e contemporaneamente si nasconde, questo movimento di celarsi e svelarsi, di darsi e sottrarsi, non è un movimento che preveda una lettura in termini esclusivamente verticali o di profondità. Il nascondimento non è una cosa che viene prima o dopo, ma viene *a*

un tempo, nello spazio di una rivelazione e insieme di una dissimulazione[99]. Ogni volta che Urmuz ha finito di scrivere una frase, noi sappiamo che quella frase contemporaneamente nasconde qualcos'altro, forse tutt'altro. Tuttavia, è solo quella frase ciò che ci può dire, ma non sempre, di cosa si tratta. La portata della verità in questi *Schizzi e racconti quasi… futuristi* rimane ineludibilmente senza misura.

Da un altro punto di vista, il rapporto tra la «negatività» hegeliana e la «pulsione di morte» freudiana (o «coazione a ripetere») è molto specifico in Urmuz. Al di là delle apparenze comico-satiriche degli *Schizzi e racconti quasi… futuristi*, sia la negatività hegeliana che la pulsione di morte freudiana non sono entità immobili, ma dinamiche: esse sono il ritmo stesso del pensiero, il propulsore appassionato e lucido di questo incessante movimento (messo in scena follemente dalle coppie "assurde" dei personaggi di Urmuz), sono le contraddizioni dialettiche nei loro processi e risvolti rivoluzionari. Il rapporto tra la negatività e la pulsione di morte, nelle «antiprose» di Urmuz, gioca un ruolo cruciale anche nella configurazione del senso stesso della storia. Le coppie dei personaggi di Urmuz nelle sue «pagine bizzarre», si è visto, ripropongono metonimicamente il conflitto hegeliano Maître/Esclave della *Fenomenologia dello spirito*, ovvero il passaggio della coscienza alla coscienza di Sé che può scatenare una competizione aggressiva e una rivalità infinita. Il passaggio è traumatico e si esplica in una lotta all'ultimo sangue, in cui nel rapporto dialettico di amore e odio ciascuna personalità vuole essere riconosciuta senza tuttavia riconoscere l'Altro: da qui il desiderio di sopprimere l'Altro, della morte dell'Altro, si traduce inevitabilmente in una mancanza della coscienza di Sé (e in questo Urmuz dà l'impressione di essere in linea con la visione totalizzante di Hegel in cui nessuno deve morire, pena il fallimento del confronto dialettico). Altre volte Urmuz sembra piuttosto riscrivere *ante litteram* questo dissidio in termini lacaniani per cui la dialettica della coscienza di Sé si trasforma nella dialettica infinita del Desiderio.

Da questo vuoto originario e dinamico del Desiderio, che si sovrappone con «la pulsione di morte» e la «negazione» hegeliana, si dispiega l'infinita corsa dei significanti scritturali che tentano di colmare il luogo della mancanza, attivando quel processo compositivo che genera il senso. Si attua così illusoriamente, nel fantasma perverso, la soddisfazione del bisogno, della domanda d'amore che i personaggi urmuziani, inscenando spesso modalità di tipo sado-masochistico, tentano disperatamente

[99] Cfr. sulla questione della verità in psicanalisi come «verosimiglianza» A. Zino, *Frammenti di fondazione per la psicanalisi critica*, Edizioni ETS, Pisa 2010.

di scambiarsi tra silenzi della scrittura in una prospettiva abissale. È in questo modo che tali personaggi intendono saturare la mancanza originaria, riempire il vuoto che è immanente alla produzione del linguaggio. In tal senso, gli *Schizzi e racconti quasi… futuristi* rivelano la costituzione paradossale e contingente del nostro mondo, aiutano a far prendere coscienza della natura senza fondamento di qualsiasi ordine socialmente prestabilito. I personaggi di Urmuz, da questo punto di vista, si prestano a indicare la verità nascosta dell'«ordine simbolico del linguaggio», con la sua versione razionale e apparentemente naturale della realtà. Come sottolinea giustamente Terry Eagleton:

> I significanti che costituiscono quest'ordine sono di fatto segni e suoni arbitrari; e se vogliono funzionare efficacemente, devono essere flessibili, ambigui e abbastanza liberi da poter essere combinati in una varietà di modi diversi, compresi quelli assurdi e oltraggiosi. Ciò che funziona per il senso, quindi deve logicamente funzionare anche per il non-senso. Ognuno di essi è una condizione indispensabile dell'altro[100].

Ciò significa che gli *Schizzi e racconti quasi… futuristi* hanno la capacità di far fuoriuscire la natura contingentemente costruita della realtà sociale e quindi fanno emergere, a un certo livello, la fondamentale dimensione di precarietà e incertezza nel nostro mondo. Lo stesso vale per l'ordine simbolico visto come una struttura ordinata, governata da un insieme di regole che si combinano da sole. Tuttavia, per funzionare correttamente, «tale ordine deve anche essere in grado di funzionare in modo improprio – scrive Eagleton – com'è intrinseco nella sua natura. Ma se le leggi che lo regolano possono dar luogo a legittime permutazioni di ruoli, esse possono anche generarne di illecite. L'incesto, per esempio»[101]. Infatti, l'incesto e la guerra in *Emil Gayk* rappresentano per Urmuz il risvolto illecito, quindi osceno, della verità nascosta dell'ordine simbolico.

Da questo punto di vista, Urmuz fu tra i primi scrittori in Romania, seguito a ruota da Tristan Tzara con il poema *Furtuna şi cântecul dezertorului* (*La tempesta e il canto del disertore*), a demistificare il mito demagogico del militarismo nazionalistico, svelando l'ingiustificabilità della guerra e della necessità dell'espansionismo territoriale, che il nuovo nazionalismo predicava. In contrasto con il nazionalismo ottocentesco collegato alle lotte di emancipazione nazionale, il nuovo nazionalismo, infatti,

[100] T. EAGLETON, *Breve storia della risata*, trad. it. di D. PITTER, il Saggiatore, Milano 2020, p. 42.

[101] *Ibi*, p. 43.

considerava la guerra fra le nazioni come manifestazione benefica e necessaria a rivelare la vera forza delle nazioni su delle precise coordinate di neodarwinismo sociale, come fonte morale di disciplina e compattezza del corpo sociale su basi etniche e come manifestazione della «volontà di potenza» dei popoli. Pubblicato postumo nella rivista «Punct», n. 9, il 17 gennaio 1925, nell'*Emil Gayk* di Urmuz la guerra viene parodisticamente teatralizzata e messa in scena attraverso le strategie ironiche e umoristiche del non senso e dell'assurdo, indicando in essa quel recesso immaginario in cui l'Io e il mondo riflettendosi prendono senso in opposizione al soggetto come luogo simbolico della parola.

Per scrivere e riscrivere più e più volte *Emil Gayk*, come testimoniano le varianti manoscritte, Urmuz si è probabilmente ispirato, nel tempo, a un piccolo scritto di Freud intitolato *Introduzione al libro "Psicoanalisi delle nevrosi di guerra"*, pubblicato nel 1919. In questo testo di Freud le nevrosi di guerra vanno intese come nevrosi traumatiche la cui insorgenza è consentita o facilitata da un conflitto con l'Io:

> Alcuni fattori che la psicoanalisi aveva individuato e descritto da tempo nelle nevrosi del tempo di pace – l'origine psicogena dei sintomi, l'importanza dei moti pulsionali *inconsci*, la funzione che è assolta ai fini della risoluzione dei conflitti psichici dal tornaconto primario della malattia («fuga nella malattia») – sono stati in tal guisa accertati anche nelle nevrosi di guerra, e riconosciuti quasi da tutti. […] Le forze motrici che si esprimono nella formazione dei sintomi sono di natura sessuale, e […] le nevrosi nascono da un conflitto tra l'Io e le pulsioni sessuali che l'Io ripudia. Dove «sessualità» va intesa nel senso allargato in cui è usato questo termine in psicoanalisi, e non va confusa con il più ristretto concetto di «genitalità». […] Tale conflitto si svolge tra un vecchio Io pacifico e il nuovo Io bellicoso del soldato, e diventa acuto non appena l'Io pacifico si rende conto di rischiare la vita per colpa della temerarietà del suo recente parassitico duplicato. L'esercito nazionale sarebbe dunque la condizione, il terreno di coltura delle nevrosi di guerra[102].

Poiché «il conflitto», scriveva dunque Freud, «si svolge fra il vecchio Io pacifico e il nuovo Io bellicoso del soldato, e diventa acuto non appena l'Io pacifico si rende conto di rischiare la vita per colpa della temerarietà del suo recente parassitico duplicato, si può dire che il vecchio Io si protegge da un pericolo mortale con la fuga nella nevrosi traumatica»[103]. Pertanto, secondo Freud, quei soldati sofferenti, in cui si riconosceva evidentemente lo stesso Urmuz con la sua febbre ricorrente, tratto sintomatico per

[102] S. Freud, *Introduzione al libro "Psicoanalisi delle nevrosi di guerra"*, in *Opere 1917-1923*, Vol. 9, a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 72-73.

[103] *Ibi*, p. 73.

la contrazione di una «nevrosi di guerra», non erano propriamente dei simulatori, ma simulatori «inconsci», spinti da un impulso di cui non avevano coscienza che li spingeva a sottrarsi alle richieste pericolosissime e ripugnanti poste dal servizio militare attivo. Urmuz, grazie alla sua consumata esperienza di giudice di provincia, era ben consapevole che per smascherare i cosiddetti «simulatori» i medici militari non facevano appello alle armi retoriche della persuasione, ma si servivano spesso di applicazioni elettriche dolorose, somministravano vomitivi, ricorrevano a metodi più simili a torture che a terapie umanamente adeguate[104]. Se la «malattia» serviva al soldato come possibilità di salvarsi dai pericoli della guerra, i rozzi mezzi impiegati dai medici militari dovevano costringerlo non tanto a «fuggire nella malattia», come diceva Freud, ma a «fuggire» dalla malattia verso la «salute», cioè, paradossalmente, verso la linea del fronte di guerra. Da questo punto di vista il medico era chiamato non a guarire il paziente, ma a sostenere le ragioni dello Stato in guerra. Questa insidiosa dialettica tra «autorità» medico-militare, che sostiene l'igiene della guerra, e «libertà» del soldato, che fugge nella malattia per sottrarsi alla minaccia di perdere la propria vita, si riflette nella scelta del nome del personaggio di Urmuz che dà il titolo alla sua «antiprosa», *Emil Gayk*. Emil richiama allusivamente il romanzo pedagogico di Rousseau, *Émile*, con il quale il pensatore del *Contratto sociale* rivolge l'attenzione all'antinomia e alla contraddittorietà del rapporto educativo, in cui tra libertà e autorità non è prevista alcuna esclusione ma lo svilupparsi di una sottile e paradossale dialettica di potere, nell'atto stesso del fare educativo. In tal senso, nel corso della Grande Guerra, la pedagogia medica e la legge marziale hanno mostrato a Urmuz il loro intreccio oscuro e perverso. *Emil Gayk* è la testimonianza segreta di quest'indicibile evento.

Gayk è il solo civile che porti sulla spalla destra un sostegno per arma. Ha sempre il gozzo fiacco e il morale molto alto. Non può essere ostile per molto tempo a qualcuno, tuttavia, a causa del suo sguardo bieco, per la direzione che talvolta prende il suo naso aguzzo, come anche per la circostanza di essere quasi in permanenza pizzicato dal vaiolo e di avere le unghie non tagliate, ti dà l'impressione che sia a ogni momento pronto a saltarti addosso e beccarti.

Ben affilato alle due estremità e curvo come un arco, Gayk sta sempre un po' piegato in avanti, così può facilmente dominare i paraggi. Ci tiene ad essere ben preparato per ogni eventualità, e per questa ragione dorme solo in frac e

[104] Cfr. G. GRAMIGNA, *Nevrosi di guerra nevrosi di pace. Freud e i soldati 1914, 1918*, http://archiviostorico.corriere.it/1993/gennaio/09/nevrosi_guerra_nevrosi_pace_co_0_9301094040.shtml>.

guanti bianchi, conservando nascosti sotto il cuscino una nota diplomatica, una quantità rispettabile di pangrattato e… una mitragliatrice[105].

Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susţinător de armă. El are gâtlejul totdauna supt şi moralul foarte ridicat. Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar din privirea-i piezişe, din direcţiunea ce ia uneori nasul său ascuţit, precum şi din împrejurarea că este aproape în permanenţă ciupit de vărsat şi cu unghiile netăiate, îţi face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli.

Ascuţit bine la ambele capete şi încovoiat ca un arc, Gayk stă totdeauna puţin aplecat înainte, astfel că poate uşor domina împrejurimile. Ţine să fie bine pregătit pentru orice eventualitate, şi de aceea doarme numai în frac şi mănuşi albe, păstrând ascunse sub pernă o notă diplomatică, o cantitate respectabilă de pesmeţi şi... o mitralieră[106].

Gayk è un nome di indubbia sonorità germanica che funziona come dispositivo di scrittura araldica nell'economia della narrazione urmuziana. Attraverso la caricatura di questo personaggio, in cui entra in azione il meccanismo della componente paranoica, sono presi di mira gli atteggiamenti militaristici e il conformismo nazionalistico dell'epoca in cui viveva Urmuz. Come non sarà sfuggito al vigile orecchio di Paul Celan, Emil Gayk è la descrizione allegorica di un uccello, la personificazione di una creatura che rivela nell'economia della narrazione propositi erotici e bellicosi. Nella cifra straniera e segreta del suo nome, indicata dalla xenonimia o criptonimia, si cela il germanico *Gauch*, il «cuculo», simbolo della gelosia e del parassitismo, poiché, nella credenza popolare, il volatile depone le sue uova nei nidi degli altri uccelli. Al contempo, nelle tradizioni vediche, il cuculo viene attestato come la rappresentazione, l'emblema dell'anima umana prima e dopo l'incarnazione e il suo corpo, perciò, sarebbe un corpo estraneo; per questo motivo, forse, Gayk tenterebbe una possibile incorporazione nella persona della nipote, scatenando una guerra erotico-territoriale (il territorio in tedesco si dice *Gau*) al fine di una sua possibile elevazione spirituale[107]. Comunque sovrainterpretare a partire dalla simbologia del «cuculo» queste allegorie ermetiche dal vago sapore esoterico, facendo leva sulla forza d'attrazione dell'immaginario culturale, significherebbe semplicemente rimuovere oppure soffocare sul nascere l'impatto eversivo del dettato urmuziano, il quale è soggiacente a

[105] Cfr. *infra*, p. 253.

[106] Urmuz, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 63-64.

[107] Cfr. la voce *Cuculo* in J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, trad. it. di M.G. Margheri, L. Mori e R. Vigevani, a cura di I. Sordi, Rizzoli, Milano 1986, pp. 358-359 e in H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milano 1991, p. 147.

una precisa logica testuale, forse di derivazione sofistica[108], che proviene, come si è visto, dalla singolare estetica e poetica dell'autore incentrata rivoluzionariamente sui nomi propri. Osserviamo ora in che modo lo scrittore si avvalga di abili tranelli logici, oscurando con sottigliezze e argomentazioni capziose la verità dei suoi enunciati:

Durante il giorno, Gayk non può sopportare altro indumento se non una tendina con ricami, una davanti e una dietro, che chiunque può, col suo permesso, sollevare con estrema facilità.

Impiega il suo tempo nuotando senza posa per 23 ore, ma solo in direzione nord-sud, per timore di uscire dalla neutralità. Nell'ora libera che gli resta si ispira alle muse con gli scarponi.

Di recente è riuscito a darci un nuovo orientamento per la nostra politica estera, è stato il primo ad esprimere con molta autorità il parere che bisogna prendere i transilvani senza la Transilvania; tuttavia, sostiene che dobbiamo ottenere ad ogni costo, mediante l'intervento del Vaticano, la città di Năsăud più tre chilometri, chilometri che non sono situati nei dintorni, ma allineati uno dopo l'altro, in lunghezza, a fianco della città e in direzione del ducato del Lussemburgo, come segno di monito per il fatto di aver permesso che la sua neutralità fosse violata dalle truppe tedesche[109].

În timpul zilei, Gayk nu poate suferi însă altă îmbrăcăminte decât o perdeluţă cu brizbizuri, una în faţă şi alta în spate, şi cari se pot foarte uşor da în lături de oricine, cu permisiunea sa.

Timpul şi-l petrece înotând continuu 23 de ore, însă numai în direcţiunea nord-sud, de teamă de a nu ieşi din neutralitate. În ora liberă ce îi mai rămâne se inspiră de la muze cu bocanci.

A reuşit în curând să ne dea o nouă îndrumare în politica noastră externă, emiţând cel dintâi şi cu multă autoritate părerea că trebuie să luăm pe transilvăneni fără Transilvania; susţine însă că trebuie cu orice preţ să obţinem prin intervenţia Vaticanului Năsăudul cu trei kilometri, kilometri situaţi nu însă împrejur, ci aliniaţi unul lângă altul, în lungime, alături de oraş şi cu direcţia spre ducatul de Luxemburg, ca semn de admonestare pentru că a permis să i se violeze neutralitatea de armatele germane[110].

Le allusioni di Urmuz alla prima guerra mondiale sono criptate nel testo come dei rebus da decifrare. Anche se lo scrittore fa largo uso dei cliché della stampa dell'epoca, di espressioni gergali, attingendo a vari linguaggi settoriali – che mirano a creare nello stile, da una parte una confusione dei livelli interpretativi a causa dell'addensarsi di significati

[108] Cfr. C.D. BLAGA, *Urmuz şi criza imaginarului european*, cit., pp. 171-206.
[109] Cfr. *infra*, p. 253.
[110] URMUZ, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 64-65.

equivoci e che, dall'altro, procurano un effetto comico e satirico alla lettura – l'intento autoriale è quello di demistificare gli slogan pseudopatriottici o nazionalistici esasperati del suo tempo. Significativa in questo senso è la contraddittoria e assurda parola d'ordine: «bisogna prendere i transilvani senza la Transilvania».

Emil Gayk non ha figli. Però aveva adottato, fin da quando era studente al ginnasio, una sua nipote, nel momento in cui stava lavorando di ricamo al tamburello. Egli non si sottrasse ad alcun sacrificio per procurarle un'eccellente educazione – aveva cura di mandarle ogni giorno un cameriere, presso l'istituto ove lei era internata, che la pregasse a suo nome di accettare di lavarsi ogni sabato la testa e di farsi indiscutibilmente una cultura generale.

Questa nipote, molto diligente e coscienziosa, aveva raggiunto in breve tempo la maturità e constatando un giorno che era riuscita a farsi una cultura generale, aveva chiesto all'amato zio di liberarla dalla pensione e di farla uscire… nei campi. Incoraggiata dal fatto di essere stata così facilmente soddisfatta, non esitò più tardi a richiedere che le fosse garantito l'accesso al mare. Allora Gayk, per tutta risposta, le salì bruscamente sopra e la beccò innumerevoli volte; a quel punto lei, constatando che ciò era stato attuato a dispetto di tutte le convenzioni internazionali, e senza alcun preavviso, si considerò in stato di guerra; una guerra che li tenne impegnati per più di tre anni, su un fronte di quasi settecento chilometri[111].

Emil Gayk nu are copii. A adoptat însă, pe când era încă elev în gimnaziu, pe o nepoată a sa, în momentul în care aceasta lucra la gherghef. Nu s-a dat înapoi de la nici un sacrificiu pentru a-i da o educaţie aleasă – având grijă să-i trimeată în fiecare zi, la institutul unde o internase, câte un chelner care să o roage din partea sa să se spele în fiecare sâmbătă pe cap şi să-şi formeze neapărat o cultură generală.

Foarte sârguitoare şi conştiincioasă, această nepoată a sa ajunse în scurt timp la maturitate şi, observând într-una din zile că a reuşit să dobândească o cultură generală, a cerut iubitului său unchi să o libereze din pension şi să fie scoasă... la câmp. Încurajată că a fost atât de uşor satisfăcută, ea nu pregetă mai târziu să ceară să i se garanteze şi accesul la mare. Gayk atunci, drept orice răspuns, sări brusc asupra ei şi o ciuguli de nenumărate ori; ceea ce dânsa găsind că i s-a făcut contra oricărui uz internaţional şi fără nici una aviz prealabil, se consideră în stare de război, război care îi ţinu angajaţi mai mult ca trei ani de zile şi pe un front de aproape şapte sute de kilometri[112].

La guerra è apertamente dichiarata tra Emil Gayk e la nipote, a partire dalla violazione della legge che proibisce l'incesto. Eugène Ionesco

[111] Cfr. *infra*, pp. 253-255.
[112] Urmuz, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 65-66.

nella redazione teatrale dei dialoghi della *Leçon* tenne presente con ogni probabilità questa prosa urmuziana, mantenendo sullo sfondo della relazione tra Il Professore e l'Allieva la spirale perversa del desiderio di riconoscimento, intesa come lotta di puro prestigio. In *Emil Gayk*, le allusioni erotico-guerresche, anche se rivestite dalla patina di *humor*, non sono così celate dal testo, ma tradiscono «la frustrazione dell'amore» che, inconsciamente, come scrive Freud a proposito della formazione delle «nevrosi di guerra», può essere taciuta o parlata solo in tono sommesso. Con *Emil Gayk* Urmuz fa affiorare l'aspetto essenzialmente negativo del desiderio, alternato da aggressività e gratificazione, che corrisponde a uno sdoppiamento inquietante, «perturbante» che ricade sul linguaggio. Se per l'*Unheimliche* freudiano si preferisce intendere il «luogo dell'improprio» riguardo alle modalità d'espressione di ogni scrittore, si può anche dire che con l'*Unheimliche* ci troviamo nel «proprio» dell'esperienza letteraria di Urmuz, intesa sia come finzione che come testimonianza: il narratore con la composizione di *Emil Gayk* è autorizzato a di-vertirsi con ciò di cui l'uomo più si tormenta. Solo in questo senso, la realtà dei «fantasmi originari»[113] trasferiti sul piano della scrittura, appare più appaesante, relativamente inoffensiva e, smorzando la crudeltà dei mostri interiori, permette al soggetto, grazie all'umorismo, di assumere le situazioni più dolorose della vita psichica, svuotandole della loro carica affettiva angosciante, anzi, al limite, godendone. Come precisa Eagleton:

> Non si tratta di umorismo come negazione. Il punto non è negare il dolore, ma permettere che risuoni attraverso il proprio linguaggio, estraendo la comicità da una dimensione profonda di afflizione o angoscia, rabbia o umiliazione, in modo da infonderle l'autorevolezza di quell'esperienza. Nell'articolare l'indicibile, in un modo più impegnativo rispetto all'uscirsene con insulti o oscenità, esso deve trascendere il trauma in questione senza negarlo, un esercizio che richiede coraggio e onestà[114].

Dunque, al di là degli artifici logici e dei sofismi impiegati da Urmuz, *Emil Gayk* si pone, auto-bio-graficamente, all'insegna della parabola parodistica della guerra, guerra che era stata vissuta realmente dal soggetto scritturale ed esistenziale direttamente sul fronte moldavo. La guerra, intesa come metafora della realtà, *pòlemos* sia individuale che sociale, ha per Urmuz un'accezione erotica e sessuale, poiché conduce a un «dramma

[113] Cfr. S. LAPLANCE – J. PONTALIS, *Enciclopedia della psicoanalisi*, trad. it. di G. FUÀ, Laterza, Bari 2005 e P.C. RACAMIER, *Antedipo e i suoi destini*, trad. it. di C. MONARI, Cerp, Milano 1990.

[114] T. EAGLETON, *Breve storia della risata*, cit., pp. 164-165.

familiare» di natura incestuosa, il cui conflitto tra zio e nipote riguarda non solo il potere ma soprattutto l'espansione territoriale: Gayk, come rivela lo xenonimo che incorpora il *Gau* germanico, nella verità cifrata di Urmuz, designa in tedesco il "territorio". Inoltre, Emil Gayk e la nipote, come altri personaggi degli *Schizzi e racconti quasi… futuristi*, mettono in scena – come si è già detto per le altre coppie urmuziane – il mito della lotta Servo-Padrone che è anche la cifra dell'aggressività che è insita nel desiderio di riconoscimento. È una lotta crudele in cui la crudeltà è sempre, al fondo, umanità, perché chi si colpisce a morte nella guerra è il proprio simile: il simile inteso come propria immagine riflessa. Nella lotta Servo-Padrone la pulsione di morte che domina e condiziona il narcisismo, si manifesta, quando straripa, in quell'aggressione che condanna il desiderio dell'Altro ad una spirale di violenza. Il narcisismo non è semplicemente amore di sé. Freud ha mostrato che il narcisismo è uno stato caratteristico dell'Io. L'essere umano per amare l'amato ha bisogno dell'Io per trasformare l'amato reale in oggetto d'amore. Per far questo ricorre al fantasma e trasforma l'amato in oggetto fantasmatico, ossia in un'immagine interiore che gli ricorda la sua prima relazione amorosa avvenuta nell'infanzia. La meta ideale è quella di fondersi con l'amato attraverso il fantasma. Esperienza puramente illusoria e, quindi, impossibile da realizzarsi realmente. Di conseguenza, si potrebbe aprire nella coppia degli amanti una spirale di violenza se l'amore si limitasse a fare Uno nel fantasma. Infatti, come si legge in Urmuz:

> I due lottarono molto eroicamente avendo anche il vitto assicurato in denaro. Ma successivamente Gayk, che era stato promosso maresciallo sul campo di battaglia, non trovando nessun gallonaio militare che gli cucisse i galloni del suo nuovo grado, rinunciò a battersi ancora e chiese la pace. La pace convenne a meraviglia anche a sua nipote, alla quale era spuntato un foruncolo, che le aveva sbarrato la ritirata, per cui non poteva più ricevere dai neutrali né fagioli né benzina.
>
> Fecero il primo scambio di prigionieri alla cassa valute del Teatro delle operazioni, ottenendo per questa ragione dei prezzi alti. In seguito si accordarono a concludere una pace vergognosa. Gayk si prese l'impegno di rinunciare per sempre a beccare ancora qualcuno, limitandosi ormai a qualche libbra di granaglie che sua nipote si obbligava a portargli ogni giorno, con la garanzia e il controllo delle Grandi Potenze; mentre la nipote ottenne finalmente una striscia di accesso al mare larga due centimetri, ma tale diritto non la dispensò dall'indossare i mutandoni del costume da bagno. Comunque, alla fine, entrambi rimasero

pienamente soddisfatti, perché una clausola segreta del trattato dava il diritto a ciascuno per il futuro di tenere il morale il più alto possibile[115].

Amândoi luptară având hrana în bani şi cu foarte mult eroism, însă în cele din urmă Gayk, fiind avansat mareşal pe câmpul de luptă şi negăsind acolo nici un ceaprazar militar pentru a-şi pune galoanele noului său grad, renunţă de a se mai bate şi ceru pace. Aceasta conveni de altfel de minune şi nepoatei sale, care tocmai atunci căpătase un foruncul şi căreia, rămasă cu retragerea tăiată, nu i se mai trimetea de neutri nici fasole şi nici benzină.

Primul schimb de prizonieri îl făcură la casa Teatrului de operaţiuni, obţinând pentru el preţuri ridicate. După aceea conveniră să încheie o pace ruşinoasă. Gayk îşi luă angajamentul să renunţe pentru totdeauna de a mai ciuguli pe cineva, mărginindu-se de aci înainte numai la câte o litră de grăunţe ce se obliga nepoata să-i aducă zilnic sub garanţia şi controlul Marilor Puteri; iar nepoata sa obţinu în sfârşit o fâşie lată de doi centimetri până la mare, însă fără dreptul de a se dispensa de pantaloni de baie. Totuşi, în cele din urmă, amândoi rămaseră pe deplin satisfăcuţi, căci o clauză secretă a tratatului le dedea dreptul să-şi poată ridica fiecare pe viitor cât va putea mai sus moralul[116].

Fedele al dettato freudiano delle nevrosi traumatiche, Urmuz interpreta la guerra come una proiezione all'esterno della «pulsione di morte». Da questo punto di vista la guerra non è altro che un meccanismo di difesa psichica che tenta di dominare l'angoscia di autodistruzione, proiettando la pulsione di distruzione all'esterno, individuando così, paranoicamente, un nemico concreto su cui trasferirla, anziché rivolgerla, come nella malinconia, contro se stessi. Ma qual è questa «clausola segreta del trattato» che hanno stipulato Emil Gayk e la nipote? Forse è proprio la morte, ossia ciò che paradossalmente dà «il diritto a ciascuno per il futuro di tenere il morale il più alto possibile». La morte per Urmuz è la «clausola segreta» di un «trattato», che sta a fondamento del patto sociale, che precede ogni forma di violenza. La morte è un assoluto che deve essere posto a distanza. Dalla spirale della guerra il desiderio di riconoscimento non uscirebbe se la morte non fosse posta a distanza come regola del gioco, cioè se l'ordine simbolico non precedesse e fondasse l'immaginario che scatena questa dialettica del riconoscimento senza fine sino ai suoi esiti più disastrosi. È la morte, dunque, il Maestro assoluto che il desiderio di riconoscimento trova al fondo di sé. Ed è ancora la morte, che assunta come regola del gioco, trasposta nell'ordine simbolico, consente al desiderio, che vuole fare Uno nel fantasma, di uscire dalla spirale senza fine del desiderio

[115] Cfr. *infra*, p. 254.
[116] URMUZ, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*,, cit., pp. 66-68.

del desiderio dell'Altro. Nella «clausola segreta del trattato», il desiderio trova, oltre alla violenza immaginaria della guerra, anche la possibilità di un accordo col desiderio dell'Altro, una possibilità impura che certo non abolisce del tutto l'aggressività che rimane al fondo del desiderio. Ma c'è un prezzo che si paga per questa impurità dell'accordo dei desideri, ed è l'alienazione strutturale del desiderio dell'uomo nel linguaggio[117].
Pertanto, come si diceva prima, in *Emil Gayk* la relazione tra la «negatività» hegeliana e la «pulsione di morte» freudiana è molto più peculiare, ben oltre la loro diretta (nascosta) identità, perché, come scrive Slavoj Žižek, «ciò a cui puntava Freud con il concetto di pulsione di morte […] è il nucleo "non-dialettico" della negatività hegeliana, la pura pulsione a ripetere priva di superamento o idealizzazione. Qui il paradosso è che la ripetizione pura (in contrasto con la ripetizione come superamento idealizzante) è sostenuta precisamente dalla sua impurità, dalla persistenza di un elemento "patologico" contingente al quale il movimento della ripetizione resta agganciato»[118].

9.

Con la pubblicazione delle sue «pagine bizzarre» negli anni '30 del secolo scorso, Urmuz aveva fornito in Romania a molti scrittori di avanguardia un codice cifrato e allusivo attraverso cui era stato possibile realizzare, storicamente, un vero proprio atto politico e letterario contro il dilagare del pensiero totalitario e liberticida. Far conoscere Urmuz, pubblicandone parzialmente l'opera in Francia, ha significato per Ionesco indicare l'essenza di ogni processo di scrittura, racchiusa nella traduzione, ed è stato anche un modo per riconoscere pubblicamente l'insolvibile debito che egli aveva contratto in Romania con uno dei maggiori profeti della dislocazione delle forme sociali, di pensiero e di linguaggio del Novecento europeo.

Le favole di Urmuz senz'altro hanno influenzato Eugène Ionesco, sin dal suo esordio teatrale con *La Cantatrice chauve*. Infatti tradurrà in Francia tra il 1943 e il 1949, almeno due «antiprose» urmuziane, *Ismaël et Turnavite* e *Après l'Orage* che verranno pubblicate soltanto nel gennaio-febbraio 1965 su «Les Lettres nouvelles» – la rivista diretta dallo storico

[117] Oppure, detto altrimenti: «Del tutto contro – è una questione politica – l'analisi si fa in tre, non in due, non è un rapporto tra padrone e schiavo; c'è un terzo elemento che lo impedisce, è la parola» (A. Zino, *Che pesti*, in «Altraparola»: https://www.altraparola-rivista.it/2020/12/04/che-pesti-di-alberto-zino/).

[118] S. Žižek, *Meno di niente. Hegel e l'ombra del materialismo dialettico*, trad. it. di C. Salzani e W. Montefusco, Ponte alle Grazie, Milano 2013, p. 612.

del surrealismo Maurice Nadeau – quando ormai Ionesco si era già pienamente affermato a Parigi:

Ho tradotto Urmuz letteralmente: considero che non debba essere aggiunto niente e che ci sia abbastanza di "choccante" nel suo vuoto. Credo che il suo valore consista in questo carattere "antiletterario"; e che una traduzione bruta, non stilizzata, ma strettamente esatta, rischi di meno di tradirlo… […] Urmuz è, credo, uno degli autori più pieni di crudeltà di quanti ne abbia mai letti; svela un "po' di realtà" della nostra organizzazione sociale (e di tutte le organizzazioni sociali possibili), alle spalle della quale si fa sentire il caos universale, l'assurdità fondamentale che – simile a uno dei personaggi di Urmuz – raggiungerà presto la sola nostra logica, la sola civiltà, dopo che avrà ridotto in frantumi quella vecchia[119].

Osserviamo ora più da vicino la traduzione in lingua francese di Ionesco di *Ismaïl şi Turnavitu* (*Ismaël et Turnavite*), non solo nella sua prassi di scrittore, ma soprattutto in quella di traduttore che testimonia nei confronti della lingua una responsabilità di ordine poetico, politico, oltre che etico:

ISMAËL ET TURNAVITE

Ismaël se composait d'yeux, de favoris et d'une robe, il ne se trouve, aujourd'hui, qu'avec difficulté. Naguère, il poussait aussi au Jardin des Plantes. Depuis, grâce au progrès de la science moderne, on est arrivé à en fabriquer un, par synthèse chimique.

Ismaël ne se promenait jamais seul. Mais vous pouviez l'apercevoir, tous les matins, vers cinq heures et demie, zigzaguer rue de l'Arionoaïa, accompagné d'un blaireau auquel il était étroitement attaché par un câble.

La nuit, Ismaël déchirait les oreilles de cet animal, puis il le mangeait tout cru et vivant, avec du jus de citron.

Ismaël cultivait beaucoup d'autres blaireaux dans une pépinière située au fond d'une grotte de la province de Dobroudja, au bord de la mer Noire. Là, il les nourrissait et les élevait ; lorsqu'ils atteignaient seize ans et avaient des formes

[119] «L-am tradus pe Urmuz literal: consider că nu trebuie adăugat nimic şi că e îndeajuns de „şocant" în goliciunea lui. Cred că valoarea lui constă în acest caracter „antiliterar"; şi că o traducere brută, nestilizată, dar strict exactă, riscă mai puţin să-l trădeze […]. Urmuz este, cred, unul dintre cei mai plini de cruzime autori din cîţi am citit; dezvăluie „puţina realitate" a organizării noastre sociale (şi a tuturor organizărilor sociale posibile), în spatele cărora se face simţit haosul universal, absurditatea fundamentală care – asemenea unuia din personajele lui Urmuz – va ajunge curînd singura noastră logică, singura civilizaţie, după ce le va fi făcut ţăndări pe cele vechi» (G. IONESCU, *Anatomia unei negaţii*, Ed. Minerva, Bucureşti 1991, p. 106).

à peu près pleines, il les déshonorait tous l'un après l'autre, sans aucun remord, à l'abri du Code pénal[120].

Ismaïl è «composto di occhi, favoriti e una veste», e solo «con molta difficoltà oggi»[121] lo si può rintracciare. Ecco un primo enigma. Chi è Ismaïl? Ionesco, traducendo Ismaïl con Ismaël, sembra dare a questo nome una connotazione biblica o coranica, carica di allusioni: Ismaël (in ebraico: לאעמשי *Išma`e'l*, cioè "Dio ha ascoltato [la mia domanda]"; in arabo: لیعامسإ *Ismāʿīl*), personaggio della *Genesi*, figlio di Abramo e modello di rettitudine, è profeta e apostolo di Dio del *Corano*. «Tempo fa cresceva anche nell'Orto Botanico ("Jardin des Plantes") e più tardi, grazie al progresso della scienza moderna, si è riusciti a fabbricarne uno per via chimica, mediante sintesi». Le maiuscole sono rilevanti in Urmuz per creare equivoci e doppi sensi; anche Ionesco le mantiene nella sua traduzione, anzi le aggiunge, come nel caso di «à l'abri du Code pénal», mentre Urmuz invece si limita a scrivere «la adăpost de orice răspundere penală», cioè «al riparo da ogni responsabilità di ordine penale». Quello che segue è un'allusione ironica che sembra prendere di mira la scienza nel contesto del pensiero positivista dominante all'epoca in tutta Europa.

«Ismaïl non si muove mai da solo. È ancora possibile reperirlo verso le 5 e 1/2 del mattino nel suo errabondo zigzagare sulla via Arionoaia, sempre accompagnato da un tasso, a cui è strettamente legato da un canapo di bastimento. Quando arriva la notte, Ismaïl, una volta che gli ha strappato le orecchie, se lo mangia interamente crudo e ancora vivo, spremendovi sopra un po' di limone...»[122]. Qui Ionesco nella sua traduzione, pur rimanendo fedele al dettato letterale che si è auto-imposto nei confronti del testo di Urmuz, sembra chiamare direttamente in causa il lettore («Mais vous pouviez l'apercevoir»), cercando di fargli allungare lo sguardo e richiamando l'attenzione sulla reale posta in gioco racchiusa in questa rivoluzionaria scrittura di colui che è ritenuto come «uno dei precursori della rivolta letteraria universale»[123].

«Altri tassi Ismaïl li alleva in una pepiniera situata nel fondo di una grotta della Dobrugia»[124]. Ionesco aggiunge nella sua traduzione, per precisare, «au bord de la mer Noire»; in tal modo può mettere, grazie alla lingua francese, ancora più in risalto il termine «Noire» riferendosi

[120] Cfr. Urmuz, *Ismaël et Turnavite*, trad. fr. de E. Ionesco, in *La Réhabilitation du rêve*, cit., p. 301.

[121] Cfr. *infra*, p. 249.

[122] Cfr. *ibidem*.

[123] Cfr. E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, cit., pp. 71-82.

[124] Cfr. *infra*, p. 249.

proprio al Mar Nero (la Dobrugia, regione geografica compresa tra il basso corso del Danubio e il Mar Nero, era anticamente abitata dai Daci, divenne poi provincia romana. Sottomessa all'impero ottomano per cinque secoli, a seguito delle guerre balcaniche e della prima guerra mondiale – cui partecipò Urmuz – la Dobrugia fu divisa tra Bulgaria e Romania). «In questo luogo egli provvede al loro sostentamento fino al compimento del sedicesimo anno, età in cui le loro forme si sono fatte più piene. Soltanto a partire da allora, ormai al riparo da ogni responsabilità di ordine penale, li deflora uno a uno, senza manifestare un benché minimo rimorso»[125].

Ionesco traduce generalmente il brano di Urmuz usando l'imperfetto come tempo narrativo per prolungare la durata, enfatizzando così il fatto che questi tassi non erano solo nutriti, ma anche allevati ed educati in funzione di una pratica perversamente sessuale che avrebbe evitato a Ismaïl di incappare nel rigore del codice penale: «Là, il les nourissait et les élevait; lorsqu'il atteignaient seize ans et avaient des formes à peu près pleines, il les déshonorait tous l'un après l'autre, sans aucun remord, à l'abri du Code pénal». Anche quest'altra attività di Ismaïl, che non si limita a trasgredire il codice penale, come si vede, è tutt'altro che rassicurante. L'occupazione esistenziale di questo grottesco prodotto del progresso scientifico si traduce nell'azione della tortura («strappare le orecchie»), della violenza sessuale («stupro»), nonché della barbarie più sordida e disgustosa («li mangia interamente crudi e ancora vivi») anche se il gesto di spremervi un po' di limone tradisce un tocco raffinato da parte dell'eroe urmuziano, il quale, come evidenzia Ionesco, non prova «alcun rimorso» morale.

Accentando l'invito di Ionesco a partecipare alla decifrazione di questo testo di Urmuz in qualità di lettori («vous pouviez l'apercevoir»), ed entrando in dialogo interpretativo con lui, si può osservare che i tassi nel corso della tradizione culturale di tutti i tempi non hanno mai goduto di una favorevole considerazione. Già Plinio il vecchio testimoniava che i tassi insieme ai castori venivano allevati, nell'Antichità, per potergli cavare i genitali, dotati di un benefico potere per coloro che li avessero ingeriti, perché ritenuti portentosi stimolanti sessuali. La stessa informazione viene riportata più estesamente nella *Storia naturale* di Buffon. Anche in tempi meno sospetti l'eroe di Italo Calvino ne *Il barone rampante* scuoia i tassi per adibirli a comode pantofole; quindi, non c'è da meravigliarsi se i tassi di Ismaïl non si discostano dalla norma scientifico-letteraria della tradizione.

[125] Cfr. *ibidem*.

Indubbiamente il piacere di Ismaïl appartiene alla sfera di un erotismo perverso in ambito antropomorfo. Questo crudele rituale alimentare è presumibilmente da ascriversi, secondo Urmuz, alla prospettiva hegeliana a partire dalla *Fenomenologia dello Spirito*, cioè al riconoscimento del valore dell'altro a tal punto da doverlo ingoiare. La domanda, tuttavia, rimane. Qual è l'enigma che si cela all'ombra del nome di Ismaïl? È un riferimento biblico e al Corano, come sembra accennare Ionesco nella sua scelta di tradurre il suo nome in francese con *Ismaël*? Oppure è il nome tratto da un'insegna pubblicitaria, come indica la «Nota» di Urmuz apposta al titolo del racconto *Algazy & Grummer*? Oppure, ancora, il suo nome designa una cittadina della Bessarabia, posta sul confine tracciato dal delta del Danubio, scritta in caratteri cirillici (*Измаил*) come si leggeva nei cartelli stradali? In fondo non lo si può sapere con certezza. Si sa solo che Ismaïl si compone di occhi, favoriti e una veste, che oggi è difficile trovarlo, che un tempo cresceva nell'Orto Botanico e che erra ossessivamente a zig-zag in via Arionoaia. Si è indotti a credere, conoscendo gli effetti di superficie provocati dal gioco linguistico di Urmuz sui "nomi propri", che si tratti con ogni probabilità di un'espressione grafica scritta in caratteri arabi che, traslitterata, risulta essere il nome del filosofo-teologo sufista Ismaïl al-Ro'ayni, seguace di Empedocle, vissuto tra il V e l'XI secolo[126].

È come dire che Urmuz ripropone nella trama testuale la topica del nome di Ismaïl (*Ismāʿīl* لي ع ام س ا) mettendolo letteralmente in scena, cioè facendolo zigzagare mimograficamente in via Arionaia (al-Ro'ayni). Infatti, come si può notare, Ismaïl si compone letteralmente di occhi, favoriti (cioè fedine, scopettoni, lunghe basette che arrivano in prossimità della bocca) e ha un andamento a zig-zag sulla via che porta il suo nome. Inoltre è difficile trovarlo, tranne che verso le cinque e mezzo, infatti, da quanto si sa, è forse esistito all'inizio del V secolo e si hanno poche notizie su di lui; conosciamo solo il suo nome, come lo conosceva del resto Urmuz, che sa cancellare abilmente le tracce dei suoi prestiti culturali.

È come se Urmuz nell'atto della scrittura cancellasse l'eventuale fonte della sua lettura e utilizzasse l'articolazione vuota del nome proprio, grazie alla combinatoria del linguaggio, per investirla di materia linguistica, con meri segni grafici, che si consegnano al senso con significati iperbolici e allegorizzati. Si tratta dunque di un «personaggio storico» e non di un

[126] Questa ipotesi sembra essere confermata dallo stesso Urmuz, quando nel *Post scriptum* contenuto nel manoscritto della Biblioteca dell'Accademia Romena, si trova scritto che «Ismaïl […] non fu mai un monumento, ma solo un personaggio storico» (Urmuz, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., p. 62).

«monumento»[127] – come si legge in un'annotazione manoscritta dall'autore –, più precisamente del filosofo-teologo sufista di nome Isma'il ibn Abdillah al-Ro'ayni, «il nome più celebre in seno al sufismo spagnolo»[128]. In questo senso, si comprende l'azione del suo "amico" Turnavitu, che, per andare a trovarlo, «intraprende un lungo viaggio, di solito alle isole Maiorca e Minorca». Da ciò che ci riferisce Henri Corbin, si apprende anche che la scuola sufi costituitasi in Spagna, fu costretta a vivere in un clima di intolleranza e di sospetto, disturbata e anatemizzata e che dovette trincerarsi in un esoterismo stretto e in un'organizzazione segreta. Nulla però vieta di pensare che anche in questo caso si possa trattare *ioneschianamente* di una «Bizzarra coincidenza!»[129].

10. Ma guardiamo al testo e seguiamo la prospettiva tracciata da Isma'il al-Ro'ayni (Ismaïl) prendendola per vera o, per lo meno, storicamente "fondata" dal punto di vista dell'autore: «l'Orto Botanico» («Jardin des Plantes») è da riferire forse al *locus amoenus* dei giardini musulmani che prefiguravano, per la loro bellezza e per il loro simbolismo, il paradiso di Allah. Urmuz si farebbe così gioco dell'aspetto sacralizzante del sufismo che, su basi gnostico-neoplatoniche, traduceva l'ideale mistico del credente nella relazione amorosa, più astratta possibile, con Dio, recuperando quell'aspetto materiale che il misticismo occidentale fondamentalmente negava. Il rapporto credente-Dio, nel linguaggio filosofico-teologico sufista, assume le sembianze del rapporto tra l'io e l'altro, tra amante e Amato attraverso un'infinita possibilità metaforica di immagini e rappresentazioni. Viene riattualizzato l'antico dualismo Luce-Tenebre attraverso un ricchissimo gioco di corrispondenze che sono attestate anche nelle espressioni artistiche della letteratura e delle miniature, nonché nella simbologia dei giardini islamici. Il tutto verte sull'Unione mistico-ascetica, sul congiungimento dell'Amato con Lui, e ha molti punti di contatto con l'attività speculativa dell'ermetismo rinascimentale[130].

[127] *Ibidem*.

[128] H. CORBIN, *Storia della filosofia islamica. Dalle origini ai giorni nostri*, trad. it. di V. CALASSO e R. DONATONI, Adelphi, Milano 1991, p. 233.

[129] Mi riferisco alla celeberrima battuta dei coniugi Martin nella *Cantatrice chauve* già presente in *Englezeşte fără profesor*: «Bizară coincidenţă!» (E. IONESCU, *L'Inglese senza Professore*, cit., pp. 182-183)

[130] Su tale particolare aspetto si veda I.P. COULIANO, *Éros et Magie à la Renaissance (1484)*, Flammarion, Paris 1984. Ioan Petru Culianu ha dedicato inoltre un articolo su Urmuz intitolato appunto *Urmuz, precurseur de lui-même?*, in *Vitalité et contradictions de l'avant-garde. Italie-France 1909-1924*, cit., in cui si sofferma sul «simbolismo sessuale delle associa-

Ironicamente nel testo Ismaïl si mostra molto «crudele», come riconosce lo stesso Ionesco, trafigge i tassi e poi li mangia, dopo averli prima seviziati. Il tasso rappresenta, se seguiamo questa provocatoria traccia di lettura, la componente ilica e materiale dell'uomo, teme la luce e si nutre del proprio grasso, si traveste di notte per abusare delle donne, è astuto e volgare. Perciò Ismaïl, lo pseudo-teologo musulmano, sembrerebbe punirlo, attraverso un rituale perverso, più consono alla sua usanza orientale. Ma al contempo se ne nutre, lo usa come *pharmakon*, come un'omeopatia: il male scaccia il male, e il materiale espelle il materiale per far posto alla luce. E infatti lo alleva insieme ad altri nell'oscurità di una grotta della Dobrugia.

Ora riprendiamo la questione di Ismaïl da un'altra prospettiva, quella riguardante da vicino la scienza, o meglio il mito della scienza creato dal positivismo di fine secolo: «grazie al progresso della scienza moderna, si è riusciti a fabbricarne uno per via chimica, mediante sintesi». Come è facilmente riscontrabile dalla lettura di questi *Schizzi e racconti quasi… futuristi* di Urmuz i riferimenti immaginari alla «scienza» vengono combinati nella scrittura otturando il buco del Reale, cioè sono delle appendici significanti atte a depistare l'attenzione significativa del lettore, del traduttore o dell'interprete, il quale tenta vanamente di colmare i significanti con dei significati di pregnanza culturale e libresca nel tentativo impossibile di addomesticare l'inquietante e lo spaesamento umoristico che attraversa la sua lettura. Alla descrizione «pedante», come ricorda Arghezi, dei personaggi delle «pagine bizzarre», corrispondono spesso interpolazioni "scientifiche" artificiose e meramente accessoriali, introdotte all'unico scopo di intraprendere un'azione deviante e prettamente grottesca sulla natura dei personaggi. Questa tecnica dispositiva e combinatoria, che mira chiaramente a demistificare il mito della scienza, attraversa anche i luoghi della narrazione[131]. Per esempio, in *Pâlnia şi Stamate* appaiono al centro della descrizione degli ambienti «un tavolo senza gambe, basato su calcoli e probabilità», e un vano chiuso, strutturato come una monade che «comunica con il mondo

zioni oniriche», sulla possibile influenza di Urmuz su Tristan Tzara e più in particolare sulla «tradizione dell'assurdo» inaugurata da Burchiello nel Rinascimento che, come Urmuz, era considerato «un autore mistico e misterioso». Cfr. anche C. Cubleşan, *Urmuz în conştiinţa criticii*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti 2014, pp. 139-142.

[131] Cfr. N. Balotă, *Urmuz*, cit., pp. 117-120. Nicolae Balotă stabilisce una serie di tipologie dei personaggi di Urmuz, tra cui spicca «l'uomo meccanomorfo», da non confondere con Frankenstein o con i protagonisti di E.T.A. Hoffmann, perché non sono propriamente dei «robot», quanto piuttosto delle marionette, delle creature antropomorfe assolutamente alienate, reificate, coinvolte in un totale processo di decomposizione.

esterno mediante un tubo», in questo caso un «telescopio», «che a volte fuma e consente di vedere, durante la notte, i sette emisferi di Tolomeo», cioè lo scienziato precopernicano, «e durante il giorno, due uomini discendere dalla scimmia e una successione finita di semi secchi accanto all'Auto-Cosmo infinito e inutile»; mentre il vano limitrofo è rappresentato da «un interno alla turca [...] misurato col compasso». Il «tubo-telescopio», «gli emisferi di Tolomeo», «gli uomini discesi dalla scimmia», il «compasso» sono tutte protesi accessoriali che, nella sequenza significante, rinviano alla sfera semantica della «scienza», la quale nella cultura positivista tendeva a conferire proprio alla scienza e alla tecnologia il compito di una definizione gerarchica anche dei valori sociali. Il procedimento attuato da Urmuz, cioè quel procedimento di accumulazione semantica dei sintagmi utilizzati per la descrizione della localizzazione spaziale degli elementi costitutivi della trama testuale, veicola, nella configurazione sinonimica dei significati, uno spostamento degli assi del linguaggio. La sinonimia creata da Urmuz crea una sorta di cortocircuito testuale. Gli assi si spostano e ciò crea equivoco. Come scrive Marin Mincu: «Il passaggio da un asse all'altro, brusco e imprevedibile, conduce allo spiazzamento dell'aspettativa del lettore, che non ha altra possibilità che di adattarsi al *codice di lettura proposta dal Testo*. Da queste osservazioni si può dedurre che sull'asse verticale, essendo quello preponderante, il lettore deve accettare, *volens-nolens*, una lettura paradigmatica»[132].

Attraverso questo singolare dispositivo anamorfico di linguaggio Urmuz, dal punto di vista storico e culturale, focalizza l'attenzione di chi legge sulla concezione normativa della scienza che ha imposto, a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, la *Weltanschauung* dominante dell'epoca scientista. Se si prende in considerazione l'allusione urmuziana «uomini discendere dalla scimmia», ci si renderà presto conto che lo scrittore romeno prende di mira il libro di Charles Darwin *L'origine dell'uomo* (1871) che chiariva la fondamentale scoperta dell'evoluzionismo biologico, caposaldo della scienza. Darwin sosteneva che l'uomo civile era il risultato di un'evoluzione da organismi inferiori e che non era possibile nessuna differenza fondamentale tra l'uomo e i mammiferi elevati per quanto riguardava le loro facoltà mentali. In tal modo, la selezione naturale poneva le basi per il perfezionamento indefinito dell'uomo. Così «grazie al progresso della scienza moderna» Urmuz additava, con la fabbricazione dell'*homunculus* Ismaïl, «per via chimica tramite sintesi», a quel cieco ottimismo razionalistico della scienza che pretendeva di scoprire le "leggi

[132] M. MINCU, *Avangarda literară românească*, Pontica, Constanţa 2006, p. 25.

oggettive" della natura tali da decifrare anche la "particolarità" di Cotadi che era quella di «diventare, senza volerlo, due volte più largo e interamente trasparente, ma ciò accade soltanto due volte all'anno, ovvero quando il sole arriva al solstizio». Il mito del progresso, secondo le leggi della ragione oggettiva, consisteva quindi nell'accumularsi delle scoperte tecnologiche che inevitabilmente avrebbero condotto alla definizione della «verità»[133]; e in virtù di ciò, anche la famiglia Stamate, nell'ottica dell'ideologia borghese, avrebbe potuto concedersi di «guardare col binocolo nel Nirvana» e contemplare i più alti misteri dell'esperienza mistico-religiosa, combinando insieme «un po' di metafisica e astronomia» – come recita il titolo del piccolo trattato di Urmuz che avrebbe dovuto chiudere il volume *Schizzi e racconti quasi… futuristi*.

11. Ma torniamo a Ismaïl che, come si è visto, vive in simbiosi coi tassi. In questi piccoli animali trova il senso della sua esistenza, la condizione di riconoscimento nell'altro e il sentimento di autocoscienza secondo la prospettiva tracciata dalla *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel. Non a caso affida il suo allevamento di tassi a un personaggio di fiducia, conosciuto a una serata danzante, di nome Turnavitu. Urmuz fornisce al lettore altri particolari riguardanti Ismaïl. Ecco la traduzione di Ionesco:

On n'a jamais su avec certitude où logeait Ismaël la plus grande partie de l'année. On croit savoir, toutefois, qu'il était, pendant tout ce temps, conservé dans un bocal et que ce bocal était caché dans un grenier de la maison de son père adoré, vieillard sympathique, dont le nez, comprimé à la presse, était entouré d'une petite haie. On prétend que celui-ci, animé d'un amour paternel exagéré, le tenait ainsi séquestré pour mieux le protéger des piqûres des abeilles et de la corruption de nos mœurs électorales[134].

[133] In un «abbozzo isolato di pensiero» di Urmuz si legge: «Invano sempre di più alcuni tentano di misurare con l'unità di misura della cultura e del pensiero la via che conduce alla causa prima delle cose, di trovare la verità ultima, come si dice. La questione di sapere se l'ipotesi della supposta esistenza o non esistenza di un Dio sia conforme alla verità è un non senso. La Divinità esiste per chi crede in essa ed è quanto mai sufficiente per non più tentare attraverso la logica e il nostro ragionamento di verificare in qualche luogo la sua esistenza da qualche parte. La fede forma nell'anima umana un sostrato a parte, quello più fondamentale. Essa è di un'essenza superiore al pensiero con la sua pura verità e vola sopra le convinzioni, poiché non ha bisogno di nessun loro esame per esistere» (Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 79-80).

[134] Urmuz, *Ismaël et Turnavite*, cit., p. 301.

È interessante notare l'allusione ironica al padre di Ismaïl – il «simpatico vecchietto» –, che Urmuz fa ricorrendo a un *topos* dell'espressione lirica: «lo tenga così sequestrato per meglio proteggerlo dalle punture delle api». Le api, simbolo del contatto tra l'umano e il divino, nella particolare visione del neoplatonismo urmuziano, diventano mediatrici tra il cielo e la terra, modelli di saggezza ma anche ispiratrici di una negata esuberanza erotica. Inoltre è degno di nota rilevare che la descrizione del padre, «il cui naso, tirato alla pressa, era rcinto da una piccola palizzata fatta di assicelle di legno», possa richiamare l'immagine geometrico-figurativa di Dio, cioè una sorta di triangolo a raggera e splendente, che è allo stesso tempo anche un recinto, una staccionata, un ostacolo inattraversabile, oltre il quale non si può né si deve passare.

Si potrebbe dire che sia Ismaïl che il protagonista della *Lettera al padre* di Franz Kafka mettono in rilievo, letteralmente, la conservazione della condizione infantile di fronte al modello paterno. Ai loro occhi, il padre ha l'aspetto enigmatico degli dèi e dei tiranni, la cui legge si fonda nell'immaginario sulla loro persona e non sulla dimensione simbolica del pensiero. In Urmuz e in Kafka, l'idealizzazione paterna assume pertanto tratti evidentemente superegoici e inquietantemente persecutori. Ciò che unisce Kafka e Urmuz, come mostra chiaramente Freud attraverso l'elaborazione dell'Edipo, è il carattere di *doppio messaggio paradossale* dell'autorità paterna indirizzato nei confronti del figlio, che si può riassumere nella formula antitetica: "Tu sei come me. Tu non sei come me", che può essere anche travisato dal soggetto in quest'altro modo di dire: "Se tu sei tutto per me, io non ho altra vita al di fuori di te". Ciò – oltre a portare all'espressione di contraddizioni interne nel processo di assimilazione e di identificazione nei confronti dell'autorità genitoriale – è anche una crisi, una sfiducia nella coerenza dei valori tramandati di cui è tradizionalmente depositario il padre. L'Edipo è strutturale nello sviluppo dello psichismo umano. Ma ciò che si può notare è che sia Kafka sia Urmuz, pur mettendo in discussione l'ideale dell'autorità paterna, traggono da questa denuncia una speciale forma di «jouissance» in senso lacaniano, di godimento appunto nello scrivere la propria opera che ha aspetti drammatici e penosi ma, al contempo, decisamente umoristici e comici[135]. Il loro universo quasi concentrazionario annuncia la

[135] Forse merita segnalare che il primo ad aver indicato una stretta parentela tra Urmuz e Kafka dal punto di vista onirico sia stato Ion BIBERI in un articolo intitolato *Kafka şi Urmuz – universul visului*, in *Études sur la littérature roumaine contemporaine*, Éditions Corymbes, Paris 1937. Questo documento sarà ripreso da Saşa Pănа nel volume URMUZ, *Pagini bizare*, cit., pp. 165-168.

pulsione di morte e l'angoscia accanto al piacere del riso, della comicità e dell'eros.

Con Urmuz e con Kafka l'autorità paterna, che ha un ruolo centrale e che funge da origine e da garanzia della validità della legge divina, è messa seriamente in crisi. Il padre così viene restituito a ciò che simbolicamente rappresenta, ossia costituisce l'innervatura, la traccia, l'incavo dell'ordine simbolico, lo spazio di gioco linguistico tra assenza e presenza, che turba tutti i meccanismi di azione, di pretesa razionale, di presa empirica e oggettivistica della realtà. E non è un caso che proprio Freud abbia basato la sua critica sullo smascheramento dell'idea di Dio vista come una proiezione della figura paterna, e sull'interpretazione della legge sempre come imperativo paterno[136]. Questa legge, al fondo di sé, appare vuota, equivoca, piena di ambiguità e di contraddizioni. È priva di significato e di senso al di là del suo carattere di legge che funziona da sé come risvolto negativo del desiderio. L'obbedienza alla legge consiste semplicemente nel suo riconoscimento. Ma riconoscere la legge implica anche la sua trasgressione che è insita nell'etica del desiderio. Al centro dell'interrogazione di Kafka e di Urmuz sta la crisi della legge e il godimento simbolico che da tutto questo se ne trae. Ciò che Ionesco ha visto nell'opera di Urmuz e di Kafka è che questi due scrittori non sono solo dei rivoluzionari, ma hanno anche avuto il presentimento degli orrori dittatoriali e dei dispositivi concentrazionari di tutti i sistemi scientifico-burocratici che sono giunti a un tale grado di perversione da creare nella storia dell'umanità uno sconcerto inaudito[137]. La traduzione di Ionesco, anche qui, è abbastanza fedele al testo di Urmuz:

[136] Come sosteneva Jacques Lacan nel suo insegnamento, il rimosso e il suo ritorno costituiscono un unico processo; l'ateo rimuove Dio e pensa che senza di Lui «tutto è lecito», ma proprio questo arbitrio debordante provoca il suo inevitabile rovescio: la costrizione al godimento, una norma perentoria come lo era stata quella divina, ma perversa e inaggirabile proprio in quanto non più circoscritta dal limite della Legge. Su questa «insostenibile compiacenza del Super-io», come scrive Mauro Carbone, si veda S. Žižek, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, trad. it. di M. Nijhuis, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

[137] Non è da escludere, inoltre, che Ionesco, traducendo proprio *Ismaïl e Turnavitu*, non abbia rivissuto in Francia il suo rapporto di forte ambivalenza affettiva nei confronti della figura del padre, come traspare in tutta la sua opera (in particolare in *Journal en miettes*, *Présent-passé*, le due pièces teatrali *L'Homme aux valises* e *Voyage chez les morts*), soprattutto in merito alle questioni politiche e sociali in Romania che avevano spinto entrambi a sostenere delle posizioni ideologiche opposte e in acceso contrasto tra di loro. Si vedano, in tal senso, M. Petreu, *Ionesco în ţara tatălui*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca 2001; M. Călinescu, *Eugène Ionesco, Teme identitare şi existenţiale*, Junimea, Iaşi 2006; I. Carannante, *Eugène Ionesco tra storia e memoria. Le radici storiche e ideologiche del suo teatro*, Criterion Editrice, Milano 2020.

Cependant, Ismaël réussissait à s'évader, en hiver, trois mois par an. Son plus grand plaisir était alors de se revêtir d'une robe de gala, découpée dans les draperies d'une courte-pointe, ornée de grosse fleurs, couleur de brique. Ainsi paré, il allait à la Fête du ciment ; il s'accrochait alors aux échafaudages des maisons en construction dans l'unique but de décider les entrepreneurs à l'offrir en récompense et à le distribuer aux ouvriers. Il espérait ainsi contribuer, en partie, tout au moins, à la solution du problème social[138].

Al di là del richiamo ironico di Urmuz a *Mastro Manole* e alla leggendaria costruzione del monastero di Curtea de Argeş[139] – il cui restauro venne fatto nel XIX secolo dall'architetto francese André Lecomte du Noüy, il quale, pur avendo consentito all'edificio di ritrovare l'antico splendore, aveva però distrutto la maggior parte degli affreschi interni –, Ismaïl si offre come «plus-valore» che nella teoria marxista è la differenza tra il valore del prodotto del lavoro e la remunerazione sufficiente al mantenimento dei lavoratori. Questa differenza nel regime capitalistico costituisce il profitto dell'imprenditore. Come evidenzia Žižek, «la teoria del valore-lavoro di Marx mostra un'inattesa omologia con l'ingrediente fondamentale della teoria freudiana, la "teoria del lavoro dell'inconscio"»:

Il «valore» inconscio di un sogno è esclusivamente il prodotto del «lavoro onirico», non dei pensieri onirici su cui il lavoro onirico esercita la sua attività di trasformazione, proprio come il valore di una merce è il prodotto del lavoro speso su di essa. Il paradosso qui è il fatto che è proprio l'atto del rendere cifrati (nascosti) i pensieri onirici, la loro traduzione nella tessitura del sogno, che fa nascere il contenuto propriamente inconscio di un sogno. Freud sottolinea come il vero segreto del sogno non sia il suo contenuto (i «pensieri onirici»), ma la forma stessa[140].

[138] URMUZ, *Ismaël et Turnavite*, cit., pp. 301-302.

[139] A proposito della Cattedrale del Monastero di Curtea de Argeş, Antonio Castronuovo scrive: «Per capire cosa circola nella mente di un uomo è a volte sufficiente visitare i luoghi dell'infanzia. Infatti nel centro di Curtea de Argeş c'è qualcosa di curioso e surreale: come un contenitore che avvolge la chiesa episcopale, s'innalza uno sconcertante complesso cinquecentesco a mezza strada tra il moresco e il bizantino. Si chiama Mănăstirea: un gioco di torrette che si contorcono verso l'alto, uno sprizzare di smalti blu, smeraldo e oro. Surreale anche la storia che s'annida negli angoli della fantasiosa architettura: si narra che il capomastro Manole facesse murare viva la moglie in una parete che ogni notte crollava. Il *voivoda* Basarab fece infine condannare Manole alla stessa morte, affinché non erigesse mai più una chiesa altrettanto bella. Ogni biografo di Demetru sarà visitato dal sospetto che la storia calcinata nei muri dell'edificio ha in certo modo condizionato la forma mentale dell'uomo (A. CASTRONUOVO, *Suicidio in via Lattea. Urmuz*, in *Suicidi d'autore*, Stampa Alternativa, Viterbo 2003, p. 45).

[140] S. ŽIŽEK, *L'incontinenza del vuoto. Pennacchi economico-filosofici*, trad. it. di V. PARADISI, Ponte alle Grazie, Milano 2019, pp. 301-302.

Detto in altri termini: Cotadi – «con la sua camicia contadina e il tappo di champagne» nella "novella" *Cotadi şi Dragomir*[141] – e Ismaïl, fatto «di stoffa a fiorami rosso mattone», nella prospettiva scritturale urmuziana, hanno la funzione di supplementi simbolici, affermano cioè la supremazia della forma sul contenuto in un'ottica perversa. Urmuz punta soprattutto la sua attenzione sull'aspetto feticistico della merce di scambio, sul «carattere mistico» del prodotto che acquisisce valore. Il tappo di champagne da dividere in lotti di terreno per risolvere la complessa questione agraria, e Ismaïl, ricompensa del proprietario per i muratori, contribuiscono allo sdoppiamento essenziale del soggetto nel rapporto con l'oggetto. L'oggetto diventa feticcio nel valore che gli viene conferito, e si presenta nella doppia valenza di oggetto d'uso e di porta-valore; quindi la merce, nella logica del paradosso, si traduce in un bene immateriale e astratto il cui godimento è impossibile se non attraverso l'accumulazione e lo scambio.

Inoltre, da un altro punto di vista, Ionesco sembra discostarsi da Urmuz nella traduzione. Traduce «În acest mod speră el că va contribui într-o însemnată măsură la rezolvarea chestiunii muncitoreşti» con «Il espérait ainsi contribuer, en partie, tout au moins, à la solution du problème social». Sostituire «in rilevante misura» con «in parte, almeno» non è una semplice "infedeltà" nella traduzione, ma è un indizio molto chiaro rispetto alla posizione democratica, in ambito politico, che Eugen Ionescu, qualche decennio prima di tradurre questo testo di Urmuz in Francia, aveva sostenuto nel suo paese d'origine, seriamente compromesso dall'ideologia nazionalista e antisemita divenuta ormai pensiero dominante nell'élite intellettuale della Romania. È come se Ionesco in Francia avesse volutamente enfatizzato questo enunciato, soprattutto perché la «soluzione» prospettata dal traduttore di *Ismaïl e Turnavitu* non riguardava esclusivamente la «questione operaia» come in Urmuz, ma più in generale quella «del problema sociale». In tal caso, questa esigenza di "traduzione" impegna il traduttore (Ionesco) non tanto con l'autore (Urmuz), ma con la lingua, cioè con la lingua dell'altro (cioè dello Ionescu romeno), che fondamentalmente richiede con forza di iscriversi nella lingua francese d'arrivo. La biografia di Eugen Ionescu può chiarire forse meglio il senso di questa scelta traduttiva di Ionesco in francese che, come si vede, si discosta in una certa misura dall'originale romeno di Urmuz.

[141] «Sappiamo inoltre che Cotadi si nutre solo di uova di formica, che introduce mediante un imbuto, cacciando fuori per contro acqua gassata, si sa anche che egli rimane tappato per sei mesi l'anno con un turacciolo proveniente da una bottiglia di Champagne, e che, ogni volta che lo tira fuori, cerca di ripartirlo in lotti inalienabili e di distribuirlo alla popolazione rurale, nella speranza di poter risolvere in questo modo, totalmente empirico e primitivo, la delicata e complessa questione agraria…» (cfr. *infra*, p. 256).

12. Dal punto di vista storico, è noto che Eugen Ionescu verso il 1938 era partito dalla Romania come borsista per la Francia, insieme alla moglie, per scrivere una tesi di dottorato su *Il peccato e la morte nella poesia francese dopo Baudelaire*, cercando di evitare così il «contagio sociale» che aveva colpito i suoi colleghi di generazione, come testimoniato allusivamente nella pièce *Rhinocéros*[142]. Giunto nella capitale, invece di occuparsi della dotta ricerca, aveva ingaggiato apertamente una personale battaglia politica per opporsi, come Bérenger, all'infezione psichica della «rinocerontite» che aveva contaminato alcuni prestigiosi componenti della «Giovane generazione», ormai in preda al delirio rivoluzionario nel campo ultranazionalista della destra. L'autore aveva spedito alcuni articoli, abbastanza lunghi, pubblicati su «Viaţa românească» dal dicembre 1938 al giugno 1939, più un altro, datato febbraio 1940. Si trattava delle famose *Scrisori din Paris*.

Queste *Lettere da Parigi* erano un inno alla libertà, all'eguaglianza e a quella democrazia ormai seriamente minacciata dalla svolta dittatoriale impressa da re Carol II alla vita politica in Romania. La Francia, che ai suoi occhi appariva come un'isola di pace non ancora colonizzata dalla barbarie ideologica totalitarista che aveva progressivamente invaso e devastato quasi tutta l'Europa, sembrava indicare invece la via privilegiata per il ritorno alla convivenza civile. Contro il comunismo imperialista sovietico e il legionarismo fondamentalista autoctono, il firmatario delle *Scrisori* rivendicava senza mezzi termini «il senso cattolico francese» e il primato «dello spirito, della libertà, della persona umana»[143].

Da Parigi Ionesco si faceva quindi portavoce in Romania del manifesto personalista di Mounier e della rivista «Esprit». Contro i due profili negativi della civiltà, «l'uomo borghese e individualista» e «l'uomo nuovo fascista e marxista», l'inviato parigino rilanciava i valori democratici dell'umanesimo, della «persona», dell'«amore per il prossimo» e della «solidarietà sociale», che «riflettono la giustizia e l'ordine divino»[144]. Egli rivendicava «l'ideale della verità» e «il diritto alla democrazia» in tutta l'Europa:

[142] Cfr. G. ROTIROTI, *Odontotyrannos. Ionesco e il fantasma del Rinoceronte*, Il Filo, Roma 2009 e I. CARANNANTE, *Eugène Ionesco tra storia e memoria*, cit.

[143] Il Legionarismo è definito dall'autore di queste *Lettere* «politicamente falso, tradizionalista», poggiante «su un fondamento nazionalista (e non nazionale)», che parla «in nome di un'idea cristiana altrettanto falsa» (E. IONESCU, *Un sens catolic şi francez de aşezare a lumii*, in *Scrisori din Paris*, ora in ID., *Război cu toată lumea*, vol. 2, ediţie îngrijită de M. VARTIC şi A. SASU, Ed. Humanitas, Bucureşti 1992, p. 216).

[144] ID., *Disperare şi reînălţare*, in *Scrisori din Paris*, cit., p. 231.

Perciò, l'idea di libertà deve ritornare mistica, deve risollevarsi e dominare la storia che l'ha superata. L'odio, l'istinto, la volontà di crescita e di potere, il cameratismo collettivista – ecco cose riprovevoli, ma vive e forti. La democrazia deve ridiventare disinteressata. Deve insegnare all'uomo a liberarsi, in modo sincero, sia dell'onnipotenza dell'economia che è diventata disumana […] sia dell'onnipotenza della tirannia del sangue e della biologia. Questa liberazione non è una fuga né una rottura, ma una padronanza di certe realtà che non possono essere ignorate […]. Penso, riferendomi al mondo di oggi, a quanta possibilità di riabilitazione possa avere l'idea stessa di libertà – liberazione dall'economia, dai miti del sangue e della razza[145].

Alla mitologia della comunità di sangue e suolo Ionesco opponeva «l'ideale della libertà e della pietà universale nel mondo»; e aggiungeva:

I miti oscuri della biologia e degli istinti, dell'espansionismo dinamico, dell'imperialismo storico, della conquista dei mercati mondiali […], dell'asservimento degli altri stati, della cosiddetta libertà "realizzata dallo Stato", […] non resisterebbero molto tempo di fronte al dinamismo spirituale delle nazioni (nazione intesa come comunità dell'amore, e non della vendetta; come comunità spirituale, e non biologica)[146].

Il gergo spiritualista della «Giovane generazione» era molto presente in queste pagine spedite da Parigi. Contro l'ideologia legionaria in voga tra le frange estremiste degli intellettuali di destra e contro il regime autoritario imposto dal re – che aveva affossato, di fatto attraverso il breve governo Goga-Cuza (29 dicembre 1937 - 10 febbraio 1938), le libertà democratiche garantite a tutti i cittadini romeni, comprese le minoranze etniche e religiose, dalla Costituzione del 1923, in particolare dall'articolo 7 – Eugen Ionescu dichiarava: «Le idee di sacrificio, di disindividualizzazione, di eroismo non appartengono oggi alla democrazia

[145] «De aceea, ideea de libertate trebuie să redevină mistică, trebuie să se reînalţe şi să domine istoria care a depăşit-o. Ura, instinctul, voinţa de creştere şi de putere, camaraderia colectivistă – iată lucruri reprobabile, dar vii şi tari. Democraţia trebuie să redevină dezinteresată. Trebuie să înveţe pe om a se libera, în mod sincer, de atotputernicia economicului care a devenit inuman [...] şi de atotputernicia tiraniei sîngelui şi biologiei. Eliberarea aceasta nu este o fugă şi o rupere, ci o stăpînire a unor realităţi ce nu pot fi ignorate, dar trebuiesc conduse. Mă gîndesc ce posibilitate de reabilitare a ideii de libertate – libertate faţă de economic, eliberare din miturile sîngelui şi rasei – există în lumea de azi, tocmai pentru că lumea de azi e împotriva ei şi o asupreşte» (*ibi*, pp. 232-233).

[146] «Miturile obscure ale biologiei şi instinctelor, ale „expansionismului dinamic", ale imperialismului istoric, ale cuceririi pieţelor mondiale de desfacere, ale aservirii altor state, ale aşa-zisei libertăţi „realizată prin stat", care nu e, de fapt, decît o mai aprigă înlănţuire, n-ar rezista multă vreme în faţa dinamismului spiritual al neamurilor (neam, comunitate de dragoste, nu de războinare; spirituală, nu biologică)» (*ibi*, p. 233).

[…]. Se rinunciassimo alla mediocre felicità, tranquilla e confortante, sarebbe di nuovo irresistibile l'idea della libertà, dell'amore e della carità universale»[147].

Gli esponenti della generazione di «Criterion», un tempo suoi amici, come per esempio Mircea Eliade, Arşavir Acterian e Constantin Noica, erano diventati ormai quasi tutti irriconoscibili:

> Guardateli; sentiteli: non si vendicano, puniscono. Non uccidono, si difendono: difendersi è lecito. Non odiano, non perseguitano, fanno giustizia. Non vogliono né conquistare, né dominare, vogliono organizzare il mondo. Non vogliono cacciare i tiranni per prendere il loro posto, vogliono instaurare il vero ordine. Combattono unicamente sante guerre. Hanno le mani imbrattate di sangue, sono orridi, feroci, hanno espressioni bestiali, sprofondano nel fango, urlano.
>
> Io non voglio vivere con simili pazzi, non voglio saperne delle loro feste, cercano di trascinarmi a forza con loro. Non c'è il tempo di spiegare[148].

Quest'ultimo riferimento alle «loro feste» ricorda, forse in una certa misura, la «Fête du ciment» – «Fête» posta volutamente in maiuscolo dal traduttore – che appare allusivamente in chiave ideologica nella traduzione francese di *Ismaïl e Turnavitu*. Eugen Ionescu, infatti, aveva assistito in presa diretta alla scalata politica delle frange più estremistiche della Guardia di Ferro, prima del loro imminente tracollo. Non voleva fare la guerra, né per i nazisti, né tantomeno per i comunisti. Sapeva bene che ormai solo «quattro o cinque intellettuali» democratici la pensavano come lui, nel suo paese. Sognava di essere a Parigi, ma si risvegliava in Romania, «pieno di cocente dolore e di nostalgia»: «Convinto che tutto fosse assurdo e che coloro che combattevano fossero stupidi, ero fiero di "non stare al gioco" e di svignarmela, grazie alla mia condizione che mi permetteva di non essere né romeno né francese, o ora l'uno ora l'altro»[149]. Riprendiamo ora da Urmuz, dove si scoprono, nella traduzione di Ionesco, altri aspetti curiosi riguardanti Ismaïl:

> Ismaël n'accordait ses audiences que sur le sommet du coteau dominant la grotte aux blaireaux. Des centaines de solliciteurs désirant qui un emploi, qui

[147] «Ideile de sacrificiu, dezindividualizare, eroism nu mai aparţin astăzi democraţiei […]. Dar, dacă s-ar renunţa la fericirea mediocră, liniştită şi comodă, irezistibilă ar fi din nou ideea de libertate, dragoste, caritate universală» (*ibidem*).

[148] E. IONESCO, *Passato presente,* trad. it. di G.R. e J. MORTEO, Rizzoli, Milano 1970, p. 218

[149] *Ibi*, p. 225. Ionesco aggiunge, dopo qualche rigo, questa riflessione: «Che milioni e milioni di persone muoiano è tollerabile. Che esse siano massacrate da altri uomini, questo non è più tollerabile. La mia ribellione era e resta romantica. Fortunatamente. Essa non è politica, giacché colui che prende partito si condanna a essere un assassino» (*ibidem*).

du bois de chauffage, qui des secours en argent, étaient introduit préalablement sous un énorme abat-jour où ils devaient couver quatre œufs par personne. Une fois que cela était fait, on montait tous ces gens dans les wagonnets à ordures de la municipalité. Un ami d'Ismaël, et qui lui servait de saucisson[150], Turnavite, les poussait à une allure vertigineuse, jusque tout en haut, chez Ismaël. Turnavite était un personnage bizarre qui, durant l'ascension, avait la manie déplorable de solliciter, aux solliciteurs, de la correspondance amoureuse, sous menace de les renverser[151].

Ismaïl primeşte şi audienţe, însă numai în vârful dealului de lângă pepiniera cu viezuri. Sute de solicitatori de posturi, ajutoare băneşti şi lemne sunt mai întâi introduşi sub un abat-jour enorm, unde sunt obligaţi să clocească fiecare câte patru ouă. Sunt apoi suiţi în câte un vagonet de gunoi de-al primăriei şi căraţi cu o iuţeală vertiginoasă până sus la Ismaïl, de către un prieten al acestuia, care îi servă şi de salam, numit Turnavitu, personaj ciudat, care, în timpul ascensiunii, are urâtul obicei de a cere solicitatorilor să i se promită corespondenţă amoroasă, contrar ameninţă cu răsturnarea[152].

Ismaïl si concede anche alle udienze, ma solo sulla cima della collina che domina la pepiniera dei tassi. Centinaia di postulanti che richiedono, chi un posto, chi aiuti in denaro e legna da ardere, vengono prima introdotti sotto un enorme abat-jour, dove sono costretti a covare quattro uova ciascuno. Poi sono fatti salire su un vagoncino della spazzatura municipale, con cui vengono spinti su, a velocità vertiginosa, fino in cima, al cospetto di Ismaïl, per opera di un suo amico, di nome Turnavitu, che gli funge anche da salame. Questo strano personaggio, durante l'ascesa, ha la cattiva abitudine di pretendere dai postulanti la promessa di una corrispondenza amorosa, altrimenti minaccia di ribaltarli giù[153].

I riferimenti ai passi evangelici in Urmuz sono corrosivi. I postulanti, nella prospettiva hegeliana della *Fenomenologia dello Spirito*, hanno desideri sin troppo concreti, materiali. Più propriamente hanno solo dei bisogni: richiedono, chi un posto, chi aiuti in denaro e legna da ardere. Ismaïl e Turnavitu mostrano invece una migliore dimestichezza con la dimensione simbolica del linguaggio e della sua forza performativa. Consapevoli della posizione che occupano nell'ordine simbolico del discorso, il loro strano comportamento è dettato dialetticamente dal desiderio inteso come domanda d'amore e di riconoscimento («la promessa di una corrispondenza

[150] In *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste* non appare «salam», ma «şambelan»: a testimonianza della differenza tra l'edizione stabilita da Ion Pop e quella di Şasa Pană. Ionesco naturalmente ha usato il testo di Urmuz pubblicato nel 1930.

[151] Urmuz, *Ismaël et Turnavite*, cit., p. 302.

[152] Id., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 59-60.

[153] Cfr. *infra*, p. 250.

amorosa, altrimenti minaccia di ribaltarli giù»). Perciò, Ismaïl e Turnavitu, adottando il registro discorsivo della promessa e della minaccia, sanno benissimo che questi specifici atti linguistici sono dei performativi. Il performativo, rispetto all'atto constativo, è un linguaggio di potere che va al di là non solo del bisogno ma anche della stessa conoscenza[154]. Questo dispositivo linguistico crea, a livello della narrazione di *Ismaïl e Turnavitu*, uno speciale effetto comico, ma anche una scarto irriducibile nel discorso, il quale è segnalato, in questo brano di Urmuz, dagli equivoci e dai doppi sensi improntati alla logica del potere e della violenza.

Questa citazione da Urmuz sembra richiamare da vicino la pièce ioneschiana *L'avenir est dans les œufs*, dove traspare un'immagine negativa e ripugnante della sessualità e dove pure i personaggi sulla scena sono ridotti, come in questi *Schizzi e racconti quasi… futuristi*, al rango istintuale del regno animale. Ora veniamo a conoscere la storia di Turnavitu, il quale insieme a Ismaïl, ripercorre ironicamente, agli occhi di Ionesco, come fra poco vedremo, il travagliato (e nefasto) percorso politico non solo di Eliade, ma anche di Cioran in Romania:

Longtemps, Turnavite n'avait été qu'un simple ventilateur dans divers cafés poisseux, levantins, rue Covaci et Gabroveni. Ne pouvant plus supporter les mauvaises odeurs qu'il était obligé d'y respirer, Turnavite fit de la politique : il réussi ainsi à être nommé « ventilateur d'État », à la cuisine du poste de pompiers de son quartier.

Il connut Ismaël à une soirée dansante. Il lui exposa la situation misérable dans laquelle il se trouvait, après avoir, cependant, tant tourné. Ismaël, âme charitable, en fit son protégé. Il lui offrit cinquante centimes par jour et la nourriture. En échange, Turnavite devait lui servir de « chambellan aux blaireaux ». Il avait aussi l'obligation d'aller, tous les matins, à sa rencontre, rue de l'Arionoaïa : là, il devait (sans le faire exprès !) marcher sur la queue du blaireau afin de pouvoir présenter, par la suite, mille excuses pour sa maladresse ; puis, caresser Ismaël, sur sa robe, avec une houppe trempée dans de l'huile de chanvre en lui souhaitant beaucoup de bonheur et de prospérité…

Pour plaire à son excellent ami et protecteur, Turnavite prenait, une fois par an, la forme d'un bidon ; lorsqu'il était plein de pétrole jusqu'au bord, il entreprenait un lointain voyage, le plus souvent aux îles Majorca et Minorca. La plupart de ces expéditions se composaient : 1) d'un départ ; 2) de l'accrochage d'un lézard à la poignée de la lieutenance du port ; 3) d'un rapatriement[155].

[154] J.L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, trad. it. di C. VILLATA, a cura di C. PENCO e M. SBISÀ, Marietti, Genova 1987.

[155] URMUZ, *Ismaël et Turnavite*, cit., p. 303.

Turnavitu nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, greceşti, de pe strada Covaci şi Gabroveni. Nemaiputând suporta mirosul ce era silit să aspire acolo, Turnavitu făcu mai multă vreme politică şi reuşi astfel să fie numit ventilator de stat, anume la bucătăria postului de pompieri „Radu-Vodă".

La o serată dansantă făcu cunoştinţa lui Ismaïl. Expunându-i acestuia mizera situaţie în care a ajuns din cauza atâtor învârtituri, Ismaïl, inimă caritabilă, îl luă sub protecţiunea sa. I se promise să i se servească de îndată câte 50 de bani pe zi şi tain, cu singura obligaţiune pentru Turnavitu de a-i servi de şambelan la viezuri; asemenea, să-i iasă înainte, în fiecare dimineaţă, pe strada Arionoaiei şi, prefăcându-se că nu-l observă, să calce viezurele pe coadă spre a-i cere apoi mii de scuze pentru neatenţie, iar pe Ismaïl să-l măgulească pe rochie cu un pămătuf muiat în ulei de rapiţă, urându-i prosperitate şi fericire...

Tot spre a place bunului său prieten şi protector, Turnavitu ia o dată pe an formă de bidon, iar dacă este umplut cu gaz, până sus, întreprinde o călătorie îndepărtată, de obicei la insulele Majorca şi Minorca: mai toate aceste călătorii se compun din dus, din spânzurarea unei şopârle de clanţa uşii Căpităniei portului şi apoi reîntoarcerea în patrie...[156]

Per lungo tempo, Turnavitu non era stato che un semplice ventilatore in diversi luridi caffè greci nella via Covaci e Gabroveni. Non potendo più sopportare i cattivi odori che era costretto ad aspirare in questi luoghi, si era dedicato per molto tempo alla politica e riuscì in questo modo a farsi dare la nomina di ventilatore di stato presso la cucina della stazione dei pompieri "Radu Voda".

Durante una serata danzante fece la conoscenza di Ismaïl. Dopo avergli esposto la misera condizione nella quale egli versava dopo tanto girare, Ismaïl, che aveva un cuore caritatevole, lo prese sotto la sua protezione. Questi gli promise una rimunerazione immediata di 50 soldi al giorno, più il vitto, alla sola condizione che accettasse l'obbligo di ricoprire la carica di ciambellano, presso la grotta dei tassi. Turnavitu aveva il compito, inoltre, di andargli incontro ogni mattina in via Arionaia e, fingendo di non accorgersi di lui, doveva pestare la coda al tasso in modo da potergli chiedere per la sua distrazione mille volte scusa; in quel modo Turnavitu avrebbe soddisfatto la vanità di Ismaïl facendo scorrere sulla sua veste un pennello intinto nell'olio di colza, augurandogli tutta la prosperità e felicità di questo mondo...

Sempre per far piacere al suo buon amico e protettore, Turnavitu una volta l'anno prende la forma di un bidone, e, se lo riempi di petrolio fino all'orlo, intraprende un lungo viaggio, di solito alle isole Maiorca e Minorca: il più delle volte questi viaggi consistono nell'andare, nell'impiccare una lucertola alla maniglia della porta della Capitaneria del porto, poi nel tornare in patria...[157]

[156] Id., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 60-61.
[157] Cfr. *infra*, pp. 250-251.

È interessante l'uso che fa Urmuz del nome proprio dell'altro personaggio, che fa coppia con Ismaïl. Turnavitu è un nome di sonorità greca che tradisce la xenonimia francese di "tourne vite", cioè gira veloce come un «ventilatore». Inoltre, Ionesco attribuisce ai «pompieri», come nella *Cantratrice chauve*, anche qui, una connotazione velatamente politica[158]. «Durante una serata danzante fece la conoscenza di Ismaïl. Dopo avergli esposto la misera condizione nella quale versava dopo tanto girare, Ismaïl, che aveva un cuore caritatevole, lo prese sotto la sua protezione»[159]. È indicativa l'ironia salace in merito alla *caritas* cristiana. «Questi gli promise una rimunerazione immediata di 50 soldi al giorno, più il vitto, alla sola condizione che accettasse l'obbligo di ricoprire la carica di ciambellano, presso la pepiniera dei tassi»[160]. Vediamo subito cosa comporta essere un ciambellano di tassi: «il devait (sans le faire exprès !) marcher sur la queue du blaireau afin de pouvoir présenter, par la suite, mille excuses pour sa maladresse ; puis, caresser Ismaël, sur sa robe, avec une houppe trempée dans de l'huile de chanvre en lui souhaitant beaucoup de bonheur et de prospérité…». Qui Ionesco traduce «prefăcându-se că nu-l observă» («fingendo di non accorgersi di lui»)[161], con «sans le faire exprès!» tra parentesi e con il punto esclamativo – quindi, apparentemente, senza una consapevole intenzione da parte di Turnavitu. C'è da notare in questo brano, inoltre, tutta l'arguzia di Urmuz. Con i lunghi peli della coda del tasso si fabbricavano pennelli con i quali Turnavitu sembra lubrificare l'insegna-personaggio Ismaïl. Nella levantina ritualità dei gesti si conferma di nuovo la natura meramente grafica di Ismaïl. Ma non finisce qui: «Pour plaire à son excellant ami et protecteur, Turnavite prenait, une fois par an, la forme d'un bidon ; lorsqu'il était plein de pétrole jusqu'au bord, il entreprenait un lointain voyage, le plus souvent aux îles Majorca et Minorca. La plupart de ces expéditions se composaient : 1) d'un départ ; 2) de l'accrochage d'un lézard à la poignée de la lieutenance du port ; 3) d'un rapatriement». Ionesco precisa queste azioni "insensate" di Turnavitu stilando nella sua traduzione un elenco numerato che è chiaramente assente in Urmuz. Viaggio apparentemente assurdo, quello di Turnavitu, in direzione della terra natale di Ismaïl, filosofo-teologo di Spagna. Questo viaggio, tuttavia, ricorda un'azione riferibile a un sadismo infantile,

[158] Cfr. G. ROTIROTI, *La Cantatrice e il suo doppio. Sull'evento dell'autotraduzione in Eugen Ionescu*, in *Il mistero dell'incontro*, cit., pp. 69-80 e più in particolare I. Carannante, *Chi è il capitano dei pompieri?* La Cantatrice calva *e il segreto dell'altro*, in E. IONESCU, *L'Inglese senza Professore*, cit., pp. 225-293.

[159] Cfr. *infra*, p. 250.

[160] Cfr. *ibidem*.

[161] Cfr. *ibidem*.

uno scherzo di cattivo gusto o un atto di spregio tipico della crudeltà dei bambini. Ma se ci riferiamo al testo paleocristiano del *Fisiologo*, che Urmuz aveva ben in mente, scopriamo che la lucertola insieme all'ape, che compare anch'essa nel testo – come si è visto –, poteva, in epoca cristiana, personificare l'anima che in questa forma sgusciava via dalla bocca dei dormienti, i quali, dopo il ritorno della bestiola, potevano essere informati delle sue esperienze[162]. Comunque, l'aspetto ironico, grottesco ed enigmatico di Urmuz può essere anche letto nella maniera seguente. Se la lucertola in epoca cristiana veniva assunta a immagine di valenza positiva che testimoniava la rinascita, il ringiovanimento mediante la muta della pelle, la nostalgia della luce spirituale, tanto da essere raffigurata su incensieri e lanterne (si tenga presente che Turnavitu una volta l'anno prende la forma di un bidone, riempito di petrolio fino all'orlo), con Urmuz questo simbolo religioso viene impietosamente profanato. La lucertola è infatti impiccata alla maniglia della porta della Capitaneria del porto – «lieutenance du port», Ionesco traduce, e non «Capitainerie du port» con la maiuscola, come pretenderebbe invece il testo di Urmuz.

Forse la scelta di Ionesco di non tradurre «Căpităie» con «Capitainerie» si annuncia come un fantasma di tipo personale. Infatti, Eugen Ionescu, sia nel suo libro *Nu* (*No!*) del 1934 che nei suoi articoli giornalistici in Romania, definiva ironicamente Eliade con l'appellativo di «Capitano della giovane generazione» e, sempre in senso allusivo e parodisticamente derisorio, il «Capitano dei pompieri» (insieme a Mister Smith) non è senza rapporto con la storia romena – la quale brilla per la sua assenza nella prima pièce teatrale ioneschiana[163] – cioè con la figura intellettuale e politica di Eliade, sulla scena della *Cantatrice chauve*[164]. Ionesco attraverso Urmuz sembra *a posteriori* indicare ironicamente *in absentia* il referente allusivo, desacralizzando così il fondamentalismo cristiano ortodosso del legionarismo del vero «Capitano» della Guardia di Ferro in terra romena, Corneliu Zelea Codreanu, e demistificando gli intellettuali generazionisti che nel periodo interbellico lo avevano fiancheggiato e avevano fanaticamente sostenuto la sua «Rivoluzione» politica e religiosa su basi perversamente «spirituali» e antidemocratiche, cioè totalitariste e ultranazionaliste. Se invece si considera che Ionesco abbia voluto tradurre «Căpităie» con «lieutenance», in maniera consapevole, ciò significa semplicemente

[162] *Il Fisiologo*, cit., p. 40.

[163] Cfr. L. Goldmann, *Le due avanguardie e altre ricerche sociologiche*, a cura di P. Fabbri, Argalia Editore, Urbino 1966.

[164] Cfr. G. Rotiroti, *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio*, Edizioni ETS, Pisa 2011 e I. Carannante, *Chi è il capitano dei pompieri?*, cit., pp. 225-293.

che Ionesco, traduttore di Urmuz, non prende esclusivamente di mira Eliade attraverso Turnavitu, ma forse anche il suo «lieutenant», cioè Cioran, il quale aveva sostenuto una posizione "eretica" nel campo del legionarismo – mettendo insieme il nazionalsocialismo tedesco con il leninismo e il trotskismo sovietico[165] – ponendosi in maniera antagonistica rispetto ai suoi colleghi di generazione politicamente impegnati sul fronte autoctonista e ultranazionalista dell'estremismo di destra[166].

13. Ritorniamo adesso al testo di Urmuz e vediamo cosa ancora accade. Turnavitu, "tourne vite", nella xenonimia francese, dopo aver passato un periodo di vita politica, girando velocemente in qualità di ventilatore di stato presso luridi caffè orientali, greci (o «levantini», come traduce Ionesco), ora si trova ad essere nominato da Ismaïl a «ciambellano dei tassi»; una carica anch'essa di particolare importanza, una responsabilità che purtroppo assumerà l'aspetto di un evento drammatico nella narrazione. Il povero Turnavitu, infatti, durante uno di questi ricorrenti viaggi, contrae un fastidioso raffreddore determinando la contaminazione dei tassi e quindi l'impossibilità da parte di Ismaïl di rinnovare il conseguimento del piacere e la continuazione del suo rituale esoterico. Implacabilmente Turnavitu fu all'istante licenziato, ciò che per lui comportò una pesante umiliazione e la messa in atto di un funesto piano di suicidio personale, non prima però di aver preparato un'adeguata vendetta, condotta con estrema lucidità. Forse la stessa "vendetta" di Ionesco, attraverso questa traduzione di Urmuz, portata segretamente in Francia contro i suoi ex colleghi della «Giovane generazione», che si erano fatti abbagliare in Romania dall'estremismo politico di destra e che di fatto lo avevano emarginato e lasciato da solo in preda al panico – soprattutto a seguito dei terribili provvedimenti legislativi discriminatori nei confronti della minoranza ebraica messi in atto dallo Stato romeno a cavallo degli anni '30 e '40[167].

[165] Cfr. M. PETREU, *Il passato scabroso di Cioran*, trad. it. di M. ARHIP e di A. BULBOACA, a cura di G. ROTIROTI, postfazione di M.L. POZZI, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2015.

[166] Cfr. G. ROTIROTI, *La passione del Reale*, cit.

[167] Cfr. Id., *Odontotyrannos*, cit. È necessario inoltre precisare, dal punto di vista storico, che il re Carol II con il suo colpo di Stato non si era limitato a abolire i partiti politici ampliando i suoi poteri, ma aveva arrestato e processato Codreanu per diffamazione (il Capitano della Legione aveva scritto una lettera aperta contro Nicolae Iorga, accusandolo di aver favorito la svolta autoritaria del sovrano romeno). Durante il suo processo si verifica un episodio molto significativo. Il leader della Legione legge in sua difesa al processo un'intervista a Mircea Eliade che era stata pubblicata nel dicembre del 1937,

Ma ecco che, a partire da qui, inizia il dramma, la spirale negativa del desiderio di riconoscimento in senso hegeliano – come saprà straordinariamente indicare Ionesco, restituendo in maniera del tutto singolare, nella scena «Le Rhume» della *Cantarice chauve*, il prestito contratto da Urmuz:

À l'occasion d'une de ces expéditions, Turnavite contracta un rhume effroyable : il contamina, à son retour, les blaireaux, à tel point qu'ils se mirent tous à éternuer sans plus s'arrêter. Ismaël ne pouvait donc plus les avoir quand il voulait. Turnavite fut congédié sur-le-champ.

Nature infiniment sensible, ne pouvant souffrir une telle honte, complètement désespéré, Turnavite mit alors à son funeste plan de suicide non sans avoir, bien entendu, pris, auparavant, la précaution de s'arracher les quatre dents canines…

Avant de mourir, il se vengea, d'une manière atroce, d'Ismaël : il lui vola toutes ses robes, les brûla au milieu de la rue, dans son pétrole personnel.

Réduit ainsi à la situation misérable de ne pas plus être composé que d'yeux et de favoris, à peine Ismaël eut-il encore la force de se traîner jusqu'à l'entrée de la grotte aux blaireaux là, il tomba en décrépitude.

Aujourd'hui, il y gît encore[168].

În una din aceste călătorii, Turnavitu, contractând un guturai nesuferit, molipsi la înapoiere, în aşa hal, pe toţi viezurii, încât, din cauza deselor lor strănuturi, Ismaïl nu îi mai putea avea la discreţie oricum. Fu imediat concediat din serviciu.

Fire afară din cale sensibilă şi neputând suporta o atare umilinţă, disperat, Turnavitu îşi puse atunci în aplicare funestul plan al sinuciderii, după ce avu însă mai întâi grijă să îşi scoată cei patru dinţi canini din gură...

Înainte de moarte se răzbună grozav pe Ismaïl, căci, punând să i se fure acestuia toate rochile, cu gaz dintr-însul, le dădu foc pe un maidan. Redus astfel la mizerabila situaţie de a rămâne compus numai din ochi şi din favoriţi, Ismaïl abia mai avu puterea să se mai târască până la marginea pepinierei cu viezuri; acolo căzu el în stare de decrepitudine şi în această stare a rămas până în ziua de azi...[169]

intitolata *Perché credo nella vittoria legionaria*, dove si sostiene che il trionfo della Legione sarà dato dalla Rivoluzione "spirituale" sostenuta dalla Guardia di Ferro. Codreanu perderà il processo e sarà condannato. Eliade verrà arrestato il 14 luglio 1938 e detenuto insieme a Nae Ionescu nel campo di concentramento dei legionari di Miercurea Ciuc. Nella notte fra il 29 e il 30 novembre Codreanu verrà assassinato su ordine del re e la Guardia di Ferro duramente repressa. Invece il caro amico di Eliade, Cioran, in quel frangente si trovava a Parigi e pensò bene, su consiglio della famiglia, di non tornare in Romania fino a quando le acque non si sarebbero calmate. Cfr. A. Mariotti, *Mircea Eliade. Vita e pensiero di un Maestro d'iniziazioni*, Castelvecchi, Roma 2007 e M. Petreu, *Il passato scabroso di Cioran*, cit.

[168] Urmuz, *Ismaël et Turnavite*, cit., p. 303.

[169] Id., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 61-62.

In uno di questi viaggi, Turnavitu contrasse un insopportabile raffreddore e, al suo ritorno, contagiò a tal punto tutti i tassi che questi si misero a starnutire senza tregua. Ismaïl, non potendoli più avere a suo piacere, rimosse immediatamente Turnavitu dalla sua funzione.

Natura estremamente sensibile, non potendo sopportare una così grande umiliazione, Turnavitu, in preda alla disperazione, mise in atto allora il suo funesto piano di suicidio, non senza aver preso, innanzitutto, la precauzione di strapparsi dalla bocca i quatto denti canini…

Prima di morire, si vendicò atrocemente di Ismaïl: lo fece derubare di tutte le sue vesti che poi bruciò col suo petrolio interiore su un terreno abbandonato. Ridotto così alla sua miserabile condizione di esser composto solo di occhi e favoriti, Ismaïl ebbe appena la forza di trascinarsi fino alla soglia della pepiniera dei tassi; lì cadde in uno stato di decrepitezza e in questa condizione vi giace ancora al giorno d'oggi...[170]

Si è assistito alla realizzazione di un piano di suicidio testuale (l'allusione al libro di Cioran *Al culmine della disperazione* del 1934 è abbastanza evidente nell'*après-coup* degli avvenimenti storici che hanno drammaticamente coinvolto la «Giovane generazione»). Gli elementi alchemici e combinatori della materia scrittoria, dopo tante trasmutazioni, riprendono la loro essenzialità inconsistente della lettera. Ismaïl ritorna al suo stato di elemento scritturale, alla condizione originaria di grafema orientale proprio come lo aveva conosciuto Urmuz. Nel processo di allegoresi, i componenti, gli attributi ornamentali di Ismaïl riprendono il loro statuto di frammento, di simulacro nel gioco corrosivo del «petrolio interiore» (o «personale» secondo Ionesco) della scrittura di Urmuz.

Il vuoto del soggetto è ciò che resta nella scrittura nella cifra segreta del nome. Le prose urmuziane rivelano un'ontologia testuale e una carica profetica. In generale tutti questi *Schizzi e racconti quasi… futuristi* di Urmuz mettono in scena qualcosa di molto radicale: la dialettica senza fine del desiderio, come si è visto, il desiderio di desiderio dell'Altro:

Il desiderio – scrive Lacan – è ciò che si manifesta nell'intervallo scavato dalla domanda al di qua di se stessa in quanto il soggetto, articolando la catena significante, porta alla luce la mancanza ad essere insieme all'invocazione a riceverne il complemento dall'Altro, luogo della parola, e anche il luogo di questa mancanza. In tal modo ciò che all'Altro è dato di colmare, e che è proprio ciò che non ha perché anche a lui l'essere manca, è ciò che si chiama amore, ma anche odio e ignoranza. Ed anche, passioni dell'essere, ciò che è evocato da ogni domanda aldilà del bisogno che in essa si articola, e di ciò il soggetto rimane tanto più privato quanto più è soddisfatto il bisogno articolato nella domanda. Più ancora,

[170] Cfr. *infra*, p. 251.

la soddisfazione del bisogno appare come l'illusione in cui la domanda d'amore va schiantarsi, rimandando il soggetto al sonno in cui questo frequenta il limbo dell'essere, lasciandolo partire in esso[171].

14. Ionesco oltre a tradurre in francese *Ismaïl e Turnavitu* aveva tradotto anche *După Furtună* (*Après l'Orage*) di Urmuz. Ecco il testo originale in romeno con cui si sarebbe dovuto aprire il volume *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*:

DUPĂ FURTUNĂ

Ploaia încetase şi ultimele rămăşiţe de nouri se împrăştiaseră cu totul... Cu vestmintele ude şi părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopţii, căutând un locaş de adăpost...

Ajunse, fără să ştie, lângă cripta învechită şi roasă de vremuri a mănăstirii, de care, apropiindu-se mai cu atenţie, o mirosi şi o linse de vreo 5-6 ori în şir, fără să obţină niciun rezultat.

Contrariat, îşi scoase atunci spada şi năvăli în curtea mănăstirii... Fu însă repede înduioşat de privirea blândă a unei găini ce îi ieşise întru întâmpinare şi care, cu un gest timid, dar plin de caritate creştină, îl pofti să aştepte câteva momente în cancelarie...

Calmat puţin câte puţin, apoi emoţionat până la lacrimi şi cuprins de fiorii pocăinţei, renunţă el pentru totdauna la orice planuri de răzbunare şi, după ce sărută găina pe frunte şi o puse la păstrare la loc sigur, se apucă de mătură toate chiliile şi frecă scândurile cu moloz.

După aceea îşi numără gologanii şi se sui într-un copac spre a aştepta sosirea dimineţii. „Ce splendoare! Ce măreţie!" exclamă el în extaz în faţa naturii, tuşind uneori semnificativ şi sărind din cracă în cracă, în vreme ce, pe sub ascuns, avea grijă să dea regulat drumul în văzduh unor muşte cărora le introducea sub coadă lungi fâşii de hârtie velină...

Fericirea nu îi fu însă de lungă durată... Trei drumeţi, care la început i se dădură drept prieteni şi care în cele din urmă pretextară sosirea lor acolo ca fiind trimeşi din partea Fiscului, se apucară să-i facă tot felul de mizerii, începând prin a-i contesta mai întâi însuşi dreptul de a sta urcat în copac...

Pentru a se arăta însă binecrescuţi şi a nu uza direct de rigorile ce legea le punea lor la îndemână, încercară atunci prin tot felul de mijloace piezişe să îl silească să părăsească copacul... mai întâi prin promisiunea de a-i face regulat spălături stomacale, oferindu-i în cele din urmă saci cu chirie, aforisme şi rumegătură de lemn.

[171] J. Lacan, *Scritti*, trad. it. di G. Contri, Einaudi, Torino 1974, p. 623.

El rămase însă indiferent şi rece la toate aceste ademeniri, mulţumindu-se să scoată pur şi simplu actul său de paupertate, pe care întâmplarea îl făcuse să îl aibă în acea zi la sine şi care, printre alte scutiri şi avantagii, îi conferea şi dreptul de a sta pe vine deasupra crengii unui copac, în mod absolut gratuit şi oricât timp ar fi voit...

Totuşi, pentru a arăta că nu le poartă ranchiun şi ca să le dea în acelaşi timp o lecţie fină, de tact şi urbanitate, se dete jos, îşi scoase spada şi intră de bunăvoie în lacul mocirlos şi infect din vecinătate, unde înotă iepureşte timp de aproape o oră; după care Comisiunea fiscală, umilită şi ruşinată, o rupse pe loc la fugă, răspândind pretutindeni, prin sate şi prin oraşe, prin munţi şi prin câmpii, un miros pestilenţial fiscal.

El însuşi, îndurerat şi decepţionat de pe urma atâtor încercări rele prin cari trecuse, îşi numără gologanii şi se sui din nou în copac, de unde de astă dată se găinăţă asupra întregului teren, zâmbind cu perversitate...

După aceea, regretând sincer ceea ce făcuse, dar totuşi cu mult profitat moralmente, se dete jos, se scurtă cu un centimetru şi, intonând cântecul libertăţii, vârî găina sub gheroc şi dispăru cu ea în întuneric...

Se crede că ar fi apucat drumul spre oraşul său natal, unde, sătul de burlăcie, s-ar fi hotărât ca împreună cu dânsa să întemeieze un cămin şi să devină folositor semenilor săi, învăţându-i arta moşitului[172].

DOPO IL FORTUNALE

La pioggia era cessata e gli ultimi sprazzi di nuvole si erano ormai completamente dissolti… Coi vestiti fradici e i capelli in disordine, vagava nella notte buia in cerca di riparo…

Senza avvedersene, arrivò nei pressi della vecchia cripta del monastero ormai corrosa dal tempo; avvicinandosi con più attenzione si mise a fiutarla e la leccò 5-6 volte di fila, senza ottenere alcun risultato.

Allora, contrariato, sguainò la spada e fece irruzione nel cortile del monastero… Fu tuttavia subito impietosito dal tenero sguardo di una gallina uscitagli incontro che, con timido gesto, ma pienamente segnato di carità cristiana, lo pregò di attendere qualche istante in cancelleria…

A poco a poco calmatosi, poi commosso sino alle lacrime e trafitto dai brividi del pentimento, egli rinunciò per sempre a tutti i piani di vendetta e, una volta che ebbe baciato la gallina sulla fronte e averla messa da parte in un luogo più sicuro, prese a spazzare tutte le celle e a strofinarne con i calcinacci gli intavolati.

Dopodiché contò i suoi denari e salì su un albero per aspettare l'avvento del mattino. «Splendido! Magnifico!» in estasi levò un grido di fronte alla natura, tossicchiando talvolta in maniera ostentativa e saltando di ramo in ramo, mentre

[172] URMUZ, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 51-56.

s'ingegnava, di nascosto, a liberare via via nell'etere delle mosche alle quali aveva inserito sotto la coda lunghe strisce di carta velina…

La felicità tuttavia non fu per lui di lunga durata… Tre viandanti, che all'inizio gli si erano presentati come amici ma che alla fine giustificarono il loro arrivo in quel posto come inviati dal Fisco, cominciarono a fargli ogni sorta di angherie, contestandogli in primo luogo perfino il diritto di starsene arrampicato sull'albero…

Tuttavia, per manifestare la loro rettitudine e per non ricorrere direttamente ai rigori messi a loro disposizione dalla legge, tentarono allora di usare qualsiasi mezzo diversivo per costringerlo a lasciare l'albero… innanzi tutto promettendo di fargli regolarmente delle lavande gastriche e, infine, offrendogli sacchi in affitto, aforismi e trucioli di legno.

Egli, però, restò impassibile e freddo di fronte a tutti questi allettamenti, accontentandosi semplicemente di tirar fuori il suo certificato di indigenza che quel giorno il caso volle avesse su di sé e che, tra le altre esenzioni e prerogative, gli riconosceva anche il diritto di starsene accovacciato sui rami di un albero, assolutamente gratis e per tutto il tempo che avesse voluto…

Tuttavia, per mostrar loro che non serbava rancore e per dare anche una raffinata lezione di tatto e di urbanità, scese giù, sguainò la spada ed entrò di buon grado nel lago melmoso e infetto delle vicinanze, dove nuotò come un coniglio per circa un'ora; dopodiché, la Commissione fiscale, umiliata e colma di vergogna, se la diede a gambe levate, diffondendo in ogni dove, nei villaggi e nelle città, sui monti e nelle pianure, un puzzo pestilenziale di fisco.

Egli stesso, addolorato e deluso per le tante terribili prove che aveva dovuto affrontare, ricontò i denari e si arrampicò nuovamente sull'albero, da dove, questa volta, si mise a scacazzare su tutto il terreno, ghignando perversamente…

Poi, sinceramente rammaricatosi per quello che aveva fatto, ma moralmente più arricchito, ridiscese, si rimpiccolì di un centimetro e, intonando l'inno della libertà, s'infilò la gallina sotto la redingotta per scomparire con lei nelle tenebre…

Alcuni credono che abbia preso la via per la sua città natale dove, pago di tanto celibato, avrebbe con lei deciso di crearsi un focolare e di rendersi utile ai propri simili, iniziandoli all'arte della maieutica[173].

In questo testo urmuziano Ionesco inserisce, cripticamente, come dentro una bottiglia, un messaggio cifrato – che riguarda una sorta di «maieutica socratica» (molto diversa da quella del suo omonimo più famoso in Romania, Nae Ionescu, il «maestro diabolico» di tutta la «Giovane generazione»[174]) – indirizzato ai suoi amici, ormai anch'essi in esilio

[173] Cfr. *infra*, pp. 247-248.

[174] Sulla figura di Nae Ionescu si veda il saggio di M. Petreu, *Il ritratto diabolico del "maestro"*, in *Dall'Olocausto al Gulag. Studi di cultura romena*, a cura di G. Rotiroti, traduzione e postfazione di I. Carannante, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2016, pp. 217-257.

come lui, che si erano fatti contagiare dal virus della «rinocerontite» legionaria. A conclusione della novella, si può notare, infatti, come Ionesco sembri inscenare umoristicamente se stesso ricavandosi forse un ruolo ben preciso all'interno della narrazione di *Après l'Orage*.

Cependant comme il ne voulait pas qu'on le jugeât rancunier (et aussi pour leur donner une leçon de politesse et bonnes manières) il se laissa tomber, de son propre gré, de l'arbre ; tirant son épée, il courut se jeter dans un étang avoisinant, dégoûtant, bourbeux : là, on le vit nager comme un lapin, pendant une heure, environ. À la suite de cette démonstration éclatante, messieurs les membres de la commission fiscale, humiliés, confus, s'enfuirent sur-le-champ, laissant derrière eux, dans les villages et dans les villes, dans les montagnes et sur les plaines, une odeur fiscale pestilentielle.

Lui-même, profondément navré, amèrement déçu, recompta ses sous, regrimpa dans l'arbre : de sa branche, il fienta sur toute la campagne environnante, ricanant, cette fois, avec perversité.

Puis il regretta ce qu'il avait fait (malgré le profit moral qu'il en avait tiré).

Il redescendit donc de l'arbre, se brossa avec un centimètre, puis, entonnant l'hymne de la liberté, fourra la volaille sous sa redingote et disparut, avec elle, dans les ténèbres.

… On croit savoir qu'il serait retourné dans sa ville natale. Lassé de la vie solitaire, il aurait pris la décision de fonder un foyer et d'épouser la volaille. Il aurait également pris la résolution ferme, d'accord avec son élue, de se rendre utile à ses semblables en les initiant à l'art de traire[175].

La prima cosa che possiamo notare è che Ionesco utilizza delle parentesi nella sua trasposizione della novella urmuziana rispetto al testo originale: «Cependant comme il ne voulait pas qu'on le jugeât rancunier (et aussi pour leur donner une leçon de politesse et bonnes manières)». E alla fine *Après l'Orage* si conclude così: «Il aurait également pris la résolution ferme, d'accord avec son élue, de se rendre utile à ses semblables en les initiant tous à l'art de traire». Stranamente – questo è un aspetto che davvero colpisce – non ci saremmo aspettati che Ionesco traducesse in francese «arta moşitului» con «l'art de traire», perché con questa soluzione traduttiva si perde il "significato socratico" di *maieutike*, "l'arte della levatrice" come appare chiaramente in Urmuz. Infatti, "traire" in francese significa "mungere", "spillare il latte", "sfruttare", al limite "spillare il denaro a qualcuno", ma non c'è alcun richiamo alla questione del "partorire" nel finale di *După Furtună*. Perché Ionesco ha voluto nella sua traduzione in francese occultare la verità dell'enunciato contenuto in Urmuz? Se aves-

[175] URMUZ, *Après l'orage*, tr. fr. di E. IONESCO, in *La Réhabilitation du rêve*, cit., pp. 299-300.

se tradotto «arta moşitului» con «l'art maïeutique», si sarebbe potuto intendere che Ionesco traduttore, via Urmuz, avrebbe voluto rendersi utile ai suoi simili, cioè ai suoi ex colleghi della «Giovane generazione» in esilio, standogli addosso, cercando cioè di farli guarire con la sua opera in lingua francese, ogni qual volta che li prende segretamente di mira sul loro "passato scabroso". Incalzandoli con il suo inappagato «rancore», Ionesco, come una specie di Socrate redivivo in Francia, si sarebbe quindi comportato fastidiosamente come un «tafano»[176], per evitare forse che i suoi amici, da lui così implacabilmente punzecchiati, potessero di nuovo cadere preda delle "apparenze" del fanatismo politico; e, ironicamente sempre grazie a lui – nella sua nuova veste di maieuta socratico – essi si sarebbero permanentemente interrogati, adottando così uno spirito critico che in Romania era loro mancato.

In realtà, il "messaggio" in codice di Ionesco, rivolto ai suoi amici generazionisti sopravvissuti «après l'orage» – cioè «dopo la tempesta» della storia – non è molto differente da quanto finora si è sostenuto, semplicemente per il fatto che esso viene proditoriamente veicolato da Ionesco traduttore su un altro livello della scrittura di Urmuz, cioè sul piano *letterale*, quasi fosse un gioco formale di riflessi davanti allo specchio di un'altra lingua che in realtà, per loro (cioè per Eliade e Cioran), non necessita di alcun tipo di traduzione. Infatti, il significante grafico «traire» occulta nel francese, ma allo stesso tempo rivela nella lingua romena, l'infinito sostantivato di *a trăi*, ossia *trăire*. *Trăire* era una parola che sia Cioran che Eliade impiegavano molto spesso in Romania nei loro scritti «autenticisti» (essi, infatti, nel periodo interbellico facevano parte della corrente filosofica capeggiata da Nae Ionescu, che allora veniva definita sulla stampa come *trăirism*, il quale indicava una corrente di pensiero esistenziale e vitalistico, che si fondava misticamente – e a partire dall'esempio del loro maestro «socraticamente» – sul concetto di «trăire»). In italiano «trăire» vuol dire "vivere", "vissuto", "esperienza". Solo in tal senso possiamo meglio capire la mossa traduttiva di Ionesco nei confronti del testo di Urmuz, quando il padre del teatro dell'assurdo afferma «che una traduzione bruta, non stilizzata, ma strettamente esatta, rischi di meno di tradirlo»[177]. Infatti, rimanendo "fedele" al suo dettato materialmente "letterale" della sua trasposizione di Urmuz in francese, Ionesco mostra di non voler interpretare in Francia il ruolo del maestro socratico che

[176] Il ruolo del «tafano» socratico nell'*Inglese senza professore* è delegato, nell'assonanza urmuziana dei giochi di parola, alla «mosca che morde» minacciosamente il «muscolo», il «geranio», il «muschio», come si è visto, nella Scena IV dell'«antipièce».

[177] G. Ionescu, *Anatomia unei negaţii*, cit., p. 106.

Nae Ionescu aveva avuto nei confronti di Eliade, di Cioran e di tutta una generazione intellettuale di talenti, ma preferisce – come sembra dire fuor di metafora tra il francese e il romeno – «se rendre utile à ses semblables en les initiant tous à l'art de traire», cioè tradotto ioneschianamente: "rendersi utile ai suoi simili iniziandoli tutti all'arte di vivere". Questo è forse il reale senso del "messaggio" che Ionesco trasmette via Urmuz ai suoi compaesani in esilio. Vale a dire che egli intende far partorire dalle loro anime non il fanatismo ideologico come Nae Ionescu, ma verità e giustizia, aumentando così la possibilità che essi infine possano ravvedersi sul loro operato in Romania e dire qualcosa di "giusto", senza dimenticare ciò che storicamente è successo. In altre parole, secondo Ionesco, è necessario che essi imparino realmente ad ascoltare le sue parole – «(et aussi pour leur donner une leçon de politesse et bonnes manières)» – e a farsi educare da un certo ascolto, come egli sembra indicare apponendo delle vistose parentesi nel testo originale di Urmuz[178].

15. Il gioco letterario dei richiami ioneschiani, a partire dalla traduzione di *Ismaël et Turnavite* e di *Après l'Orage*, si muove dunque su diversi piani e livelli della vicenda storico-comunitaria che aveva visto come protagonisti Eliade, Cioran e lo stesso Ionesco in Romania durante gli anni '30. Sia in *Emil innamorato* che in *Liza*, due testi che prendevano allusivamente di mira Eliade e Cioran[179], Eugen Ionescu si era già avvalso della commistione di tre registri parodistici che egli definirà

[178] In altri termini, il "desiderio di vendetta" ioneschiano, alla prova della traduzione, deve educare i suoi ex amici, ma anche sapersi fare educare, deve trovare cioè un varco nella parola, al limite tradursi in parola, farsi deportare nella parola, nella domanda d'amore o d'amicizia, nella sua dimensione misteriosa e mai perversa. Oppure – prima ancora che come desiderio dell'altro, inteso come proprio simile che può scatenare una competizione aggressiva o una rivalità infinita che può condurre alla morte effettiva – questo accordo cieco di desideri, come si è visto, si può porre come desiderio dell'Altro con la maiuscola, cioè del soggetto che si scopre sempre di essere Altro rispetto a se stesso. Riassumendo dunque e ritornando più da vicino a Urmuz, si è visto che la coppia Ismaïl e Turnavitu ripropone metonimicamente il conflitto hegeliano dell'autocoscienza per il riconoscimento, nel rapporto Servo/Signore, ovvero il passaggio della coscienza alla coscienza di Sé. La via che perseguono i personaggi è quella del desiderio che spinge verso l'alterazione di una presunta o mitica sostanza dell'identità. Il passaggio è traumatico e si esplica in una lotta all'ultimo sangue, in cui, nel rapporto dialettico di amore e odio, ciascuna personalità vuole essere riconosciuta senza tuttavia riconoscere l'altro. È il dramma immaginario dell'identità. Da qui il desiderio di sopprimere l'altro, della morte dell'Altro, si traduce inevitabilmente in una mancanza della coscienza di Sé in senso hegeliano.

[179] Cfr. G. ROTIROTI, *Il segreto interdetto*, cit., pp. 187-223.

«realistico, fantastico e immaginario», che caratterizzeranno, definitivamente, per la redazione dei testi in lingua francese, il suo originale metodo di scrittura allusivamente cifrata in esilio. Questi due scritti ioneschiani, molto corrosivi, apparsi rispettivamente su «Familia» nel dicembre 1937 e «Viaţa românească» nel dicembre 1938[180], ripercorrevano allusivamente, in maniera parodistica e derisoria, i momenti più salienti, immaginati o "indovinati" dall'autore, della *relazione spirituale e politica*, testimoniata sulla stampa dell'epoca, che Eliade e Cioran intrattenevano simultaneamente – e in maniera competitiva a partire dalle loro convinzioni dottrinali e rivoluzionarie di tipo totalitarista, vicine all'estremismo settario della Legione di Codreanu – all'interno della «comunità spirituale e politica di destino» di Nae Ionescu, il più importante e ascoltato in Romania ideologo della Guardia di Ferro. Già in *Emil innamorato*, Eugen Ionescu si muoveva con disinvoltura sulle diverse superfici speculari della finzione narrativa dei personaggi e della microstoria dei protagonisti reali facendo leva sulla polisemia e sull'indefinita identificazione *oggettiva* del "nome proprio", stabilendo così una logica *inclusiva* dei nomi e non semplicemente *confusiva*.

In tal senso, Eugen Ionescu già si era appropriato del documento di poetica delle «pagine bizzarre» di Urmuz posto in nota al suo racconto *Algazy & Grummer*. Secondo il dettato urmuziano, ciascuna cosa ha un suo nome, giusto per natura, e tale giustezza vale per tutti. Ciò nondimeno Urmuz faceva propria la denuncia che esiste «un caso, un evento, una sorte che non si preoccupa affatto di sapere se gli oggetti delle sue creazioni corrispondano, nella loro forma e nel loro movimento, al nome che è loro destinato»[181]. Per correggere l'arbitrarietà della "natura" Urmuz aveva fabbricato dei nomi che diventavano nella sua scrittura strumenti di raccordo tra le parole e le cose e che, dal suo punto di vista, rispondevano meglio alle proprietà dell'oggetto e dell'evento narrato. Urmuz imprimeva, nelle sue prose "assurde", una forma ideale alla materia linguistica dei nomi in grado di rendere il carattere e la storia del personaggio più pertinente alla relazione tra il nome e l'oggetto (o la persona) che esso designava. In questo modo l'autore-onomaturgo credeva di far giustizia ai suoi personaggi, all'adeguatezza della propria realtà personale «per forma e per ruolo, secondo la sola estetica dei nomi che essi portano»[182]. La scelta dei nomi, fatta da

[180] Cfr. E. Ionescu, *Eu*, ediţie îngrijită de M. Vartic, cu un prolog la *Englezeşte fără profesor* de G. Ionescu şi un epilog de I. Vartic, Ed. Echinox, Cluj 1990.

[181] Cfr. *infra*, p. 270.

[182] Cfr. *ibidem*.

Urmuz, aveva quindi un valore essenzialmente strumentale, variava a seconda della loro funzionalità nella trama narrativa e della loro specifica sonorità evocatrice del senso o dei vari sensi stratificati nella trama testuale e messi in gioco dalla scrittura.

Attraverso l'artificio urmuziano sul "nome proprio", un nome che non è propriamente un nome, Eugène Ionesco, ricorrendo alla traduzione di due novelle di Urmuz, che coprono in realtà un segreto comunitario riconducibile agli avvenimenti storici della Romania interbellica, ha fatto emergere, grazie alla sua singolare cifra traduttiva, le dinamiche hegeliane desideranti del legame emotivo ed interpersonale attraverso un complicato dispositivo triangolare che inscena simultaneamente gli eventi della storia reale di Eugène Ionesco con quelli fittizi di Urmuz.

Nella sovrapposizione logico-biografica dei fatti storici in Romania, i testi di Urmuz, tradotti in francese da Ionesco, rappresentano nella cifra del segreto condiviso – e «à l'abri du Code pénal» occidentale – un duro atto di accusa contro i talenti riconosciuti della «Giovane generazione» intellettuale romena che si erano lasciati attrarre, ammaliare e sedurre colpevolmente dal volto meduseo della «santa morte legionaria».

Moța e Marin, giuro davanti a Dio, davanti al vostro santo sacrificio, per Cristo e per la Legione, di strappare da me le gioie terrene, di staccarmi dall'amore umano e, per la resurrezione della mia stirpe, di essere sempre pronto alla morte!

Raramente un movimento giovanile, nato dalla volontà di fare la storia e non la politica – si è espresso in maniera così totale come in questo giuramento. Chi crede che qualcosa sia cambiato in Romania e che ci stiamo avvicinando al tempo in cui potremmo fare la storia, perché la nostra azione sia controllata e orientata dalla spiritualità, e non dalla politica – è da questo giuramento che deve prendere ispirazione. Il senso politico della lotta verte su un piano del tutto secondario. La lotta, l'azione, lo sforzo – tutti quei gesti che implicavano "il politico" e che non avrebbero potuto realizzarsi se non rinunciando alla cosiddetta contemplazione – acquistano ora un senso nuovo, cristiano, mistico. Primato dell'azione, certo – ma non primato del politico. Azione intesa come implacabile lotta per la realizzazione di sé, ovvero per la rinuncia di sé. Azione in senso mistico: lotta contro ciò che è umano, preparazione alla morte.

Il significato di questo giuramento è schiacciante. Nella misura in cui sarà compiuto e fruttificato esso dimostrerà anche la capacità di rinnovamento spirituale della Romania. Ciò che colpisce in primo luogo un cristiano che è al di fuori del movimento e che non conosce la profondità spirituale e la virilità della vita all'interno della Legione – è la presenza così grave della Morte. Ad ogni istante essere pronti alla morte! Non si tratta più di un movimento politico – ma di una Guerra, di una Rivoluzione animata dall'idea del sacrificio di sé. La Morte non è mai invocata per sé in una rivoluzione politica. Al contrario, nel 1789 si

è gridato: "morte ai nobili e ai preti", e i comunisti del nostro secolo gridano ogni volta che hanno l'occasione: "morte ai borghesi!". Coloro che hanno giurato di fronte alle salme di Moţa e Marin non hanno stretto un vincolo per vendicare la loro morte – ma per essere essi stessi sempre pronti alla morte. Il giuramento non mirava a placare la loro umana sete di vendetta – ma, al contrario, si impegnava a staccarli dall'umano, a prepararli alla morte, come i monaci.

Come monaci – molto più che come eroi. Perché l'eroe è dominato solo dal pensiero della vittoria, dell'apoteosi finale. Solo il monaco vive tutta la sua vita col pensiero della morte sempre vivo in sé[183].

Come si può allora essere monaci e contemporaneamente sottrarsi al cielo? Questa «imbecillità», afferma Žižek, «è il nucleo della posizione soggettiva di un rivoluzionario radicale»[184], alla quale Ionesco oppone come antidoto, nei confronti dei suoi amici contagiati dal virus della Legione di Codreanu, la carica sovversiva di Urmuz nel tentativo di disinnescarla in esilio.

[183] «Moţa şi Marin, jur în faţa lui Dumnezeu, în faţa jertfei voastre sfinte, pentru Hristos şi Legiune, să rup din mine bucuriile pământeşti, să mă smulg din dragostea omenească şi, pentru învierea Neamului meu, în orice clipă să stau gata de moarte! Rareori o mişcare tinerească, născută din voinţa de a face istorie, iar nu politică – s-a exprimat atât de total ca în jurământul acesta. Cine crede că s-a schimbat ceva în ţara românească, şi că ne apropiem de timpul când vom putea face istorie pentru că acţiunea noastră este controlată şi orientată de către spiritualitate, iar nu de politică – de la acest jurământ trebuie să se inspire. Sensul politic al luptei cade pe un plan cu totul secundar. Lupta, acţiunea, efortul – toate gesturile care implicau „politicul", pentru că nu se puteau înfăptui decât renunţând la ceea ce se numeşte contemplaţie – îşi capătă acum un sens nou, creştin, mistic. Primatul acţiunii, desigur – dar nu primatul politicului. Acţiune înţeleasă ca o luptă dârză pentru desăvârşirea de sine, adică pentru renunţarea de sine. Acţiune în sens mistic: luptă împotriva omenescului, pregătire de moarte. Semnificaţia acestui jurământ este copleşitoare. Măsura în care va fi el împlinit şi fructificat va dovedi şi capacitatea de înnoire spirituală a României. Ceea ce loveşte în primul rând pe un creştin din afara mişcării, care nu cunoaşte adâncimea spirituală şi bărbăţia vieţii dinlăuntrul Legiunii – este prezenţa atât de gravă a Morţii. În orice clipă să stau gata de moarte! Nu mai e vorba de o mişcare politică – ci de un Război, de o Revoluţie însufleţită de ideea jertfei de sine. Moartea nu este niciodată invocată pentru sine într-o revoluţie politică. Dimpotrivă, la 1789 s-a strigat: „moarte nobililor şi popilor!", iar comuniştii secolului nostru strigă de câte ori au prilejul: „moarte burghezilor!". Cei care au jurat în faţa sicrielor lui Moţa şi Marin nu s-au legat să le răzbune moartea – ci să fie ei înşişi gata de moarte în orice clipă. Jurământul n-a ţintit să le potolească setea omenească de răzbunare – ci, dimpotrivă, se străduie să-i rupă de omenesc, să-i pregătească de moarte, ca pe călugări. Ca pe călugări – mai mult chiar decât pe eroi. Pentru că eroul e stăpânit numai de gândul victoriei, al apoteozei finale. Singur călugărul trăieşte toată viaţa cu gândul morţii mereu viu în sine» (M. Eliade, *Comentarii la un jurământ*, in «Vremea», 21 feb. 1937, n. 476, p. 2).

[184] S. Žižek, *Meno di niente*, cit., p. 10.

In tal senso, per Ionesco, Urmuz rappresenta veramente «uno dei precursori della rivolta letteraria universale» e considererà i «deux contes d'Urmuz, *Après l'Orage* et *Ismaël et Turnavite*, fantastiquement autobiographiques, ironiquement tragiques, dans notre traduction imparfaite»[185].

16. A Bucarest, tra il 1946 e il 1947, durante e dopo la composizione della prima variante-traduzione della *Todesfuge* – ossia *Tangoul Morţii* (*Il Tango della Morte*) – pubblicata per la prima volta nella capitale romena sulla rivista marxista «Contemporanul» il 2 maggio 1947, Paul Celan compose alcuni «poemi in prosa» scritti direttamente in romeno[186]. Come vedremo, questi «poemi in prosa», che si apparentano alla fase della maturità poetica di Paul Celan, dimostrano non solo una sua stretta dipendenza dal magistero scrittorio di Kafka e Urmuz, ma altresì entrano in viva competizione polemica con i presupposti rivoluzionari e poetologici del surrealismo romeno capeggiato in Romania da Gherasim Luca e Dolfi Trost a partire dal 1945. Inoltre, sempre questi poemi celaniani, in aperta contrapposizione ideologica con l'ultranazionalismo fascista romeno, contengono alcuni elementi autobiografici che sono, come scrive giustamente Petre Solomon, «tra le poche confessioni esplicite di un poeta tanto discreto quanto indiretto»[187]. Quest'ultimo –

[185] E. IONESCO, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, cit., p. 73.

[186] P. SOLOMON, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., p. 93.

[187] *Ibi*, p. 46. Su Paul Celan la bibliografia è sterminata, quindi non tutta padroneggiabile; tuttavia in stretta relazione alla sua opera in lingua romena mi limito a segnalare le pubblicazioni più significative sull'argomento: B. WIDERMANN-WOLF, *Antschel Paul – Paul Celan: Studien zum Frühwerk*, Niemeyer, Tübingen 1985; G. GUŢU, *Die Lyrik Paul Celans und der Geistige Raum Rumäniens*, Universitatea din Bucureşti, Bucureşti 1990; G. VANHESE, *La parole en exil: l'itinéraire roumain de Paul Celan*, Il bagatto, Roma 1990; A. COLIN, *Paul Celan. Holograms of darkness*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1991; M. MINCU, *Il ritratto del poeta in giovinezza*, in P. CELAN, *Scritti romeni*, cit., pp. 7-13; J. FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven 1995; A. CORBEA, *Paul Celan şi "meridianul" său. Repere vechi şi noi pe un atlas centraleuropean*, Ed. Polirom, Iaşi 1998; C. MIGLIO, *Vita a fronte: saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005; EAD., *Romania celaniana*, in *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi. Letteratura della Romania*, Il Segno dei Gabrielli Editori, San Pietro in Cariano (VR) 2005, pp. 114-125; EAD., *L'Est di Paul Celan. Uno* spazio-altro *pieno di tempi*, in *L' opera e la vita: Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del Convegno (Napoli, 22-23 gennaio 2007), a cura di C. MIGLIO e I. FANTAPPIÈ, Dipartimento di Studi Comparati, Napoli 2008, pp. 255-293; M. ŢUGLEA, *Paul Celan şi avangardismul românesc. Reactualizarea sensului*, Ed. Pontica, Constanţa 2007; I. CHALFEN, *Paul Celan, Biografia della giovinezza,* trad. it. di A. LUISE, Giuntina, Firenze 2008; C. MIGLIO, *Le città dell'artista da giovane. Czernowitz, Cernăuţi, Bucarest*, in *La poesia come frontiera filosofica*, a cura di M. BALDI e F. DESIDERI, Firenze University Press, Firenze 2008, pp. 163-186;

autore di un fondamentale libro-testimonianza sull'amico Paul Celan[188], in cui vengono ripercorsi i momenti salienti degli anni 1946-1947, quando il poeta originario della Bucovina, traduttore dal russo in romeno, esordisce come poeta a Bucarest con lo pseudonimo Paul Celan, consegnando alle stampe la prima versione della *Todefuge* in lingua romena (*Todestango*) con il titolo *Tangoul Morţii* (*Il Tango della Morte*) e pubblicando le sue prime poesie in lingua tedesca sulla rivista «Agora»[189] – dichiara che: «le poesie e le prose scritte da Celan in romeno; benché siano poche di numero, attestano la padronanza da parte del poeta di una lingua impiegata in tutte le sue intime sfumature: la lingua romena»[190]. Celan, nato su suolo romeno, poiché la Bucovina austroungarica dopo la prima guerra mondiale era passata a far parte della "Grande Romania", si è espresso

G. Vanhese, *Dans la houle des migrantes paroles. Poèsie et exil chez Benjamin Fondane et Paul Celan*, in «Caiete critice», 2011, n. 3, pp. 8-17; G. Rotiroti, *Testimoniare l'assurdo. L'esemplarità di Celan e di Ionesco*, in *Il segreto interdetto,* cit., pp. 13-29; N. Manea, *Al di là della montagna*, cit.; G. Rotiroti, *L'amicizia e il disastro. Paul Celan e Petre Solomon sulla scena epistolare dell'esilio* e *Paul Celan a Firenze per la Giornata della Memoria. Le note chiaroscurali del Tango della Morte*, in *Il mistero dell'incontro*, cit., pp. 27-46; D.O. Cepraga, *Înstrăinare şi autotraducere: câteva observaţii despre exilul lingvistic al lui Paul Celan*, cit.; I. Carannante, *"Forte come la morte è l'amore":* Amurgul Sulamitei *tra Paul Celan e Benjamin Fondane*, cit.; M. Ajazzi Mancini, *L'eternità invecchia. Sulla poesia di Paul Celan*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2014; P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit.; G. Rotiroti, *la passione del reale*, cit.

[188] Cfr. P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit.

[189] «Agora. Colecţie internaţională de artă şi literatură», a cura di Ion Caraion e Virgil Ierunca, era una rivista in cui erano stati pubblicati dei testi, scritti non solo in romeno, ma anche in francese, tedesco, italiano e russo. Fu subito censurata dal regime comunista che temeva la sua rilevanza culturale internazionale. Come scrive Solomon: «Un altro effetto rilevante dell'amicizia tra Sperber e Paul fu la pubblicazione di tre poesie di Celan nell'unico numero della rivista internazionale "Agora", stampata in mille copie, più altre ventisei *de luxe*, nel maggio 1947, poche settimane dopo la pubblicazione di *Tangoul Morţii* su "Contemporanul". Le tre poesie – *Das Gastmahl*, *Das Geheimnis der Farne* e *Ein wasser farbenes Wild* – sono state portate personalmente da Sperber al poeta Ion Caraion, l'animatore dell'effimera rivista, che le pubblicò nell'unico suo numero. La rivista si apriva con una nuova variante del poema di Ion Barbu *După melci*, seguiva un poema inedito in lingua italiana di Eugenio Montale, una versione della *Mioriţa* vergata in lingua madre da Sperber, due sonetti di Eminescu tradotti in tedesco da Lucian Blaga e infine – alle pagine 69, 70, 71 – le tre poesie di Paul Celan. Le tre poesie pubblicate su "Agora" e raccomandate da Sperber, fecero parte del ciclo *Der Sand aus dem Urnen* e saranno riprese dal poeta nel volume *Mohn und Gedächtins* – l'ultima poesia *Ein wasser farbens Wild* avrà un altro titolo: *Die letze Fahne*. Si può dunque dire che il debutto assoluto di Paul Celan ha avuto luogo a Bucarest nel mese di maggio 1947, prima su "Contemporanul" con *Tangoul Morţii* e, subito dopo, su "Agora" con le tre poesie in lingua tedesca» (P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., pp. 115-116).

[190] *Ibi*, p. 46.

in lingua romena «per alcuni decenni», ed è arrivato a scrivere in essa, sia in prosa che in versi. Petre Solomon a tale riguardo afferma che:

Gli otto poemi in prosa, scritti in romeno da Celan, hanno forse un'importanza ancor maggiore, se pensiamo che in tutta l'opera pubblicata dal poeta c'è *un solo* testo narrativo, che si avvicina a questi poemi romeni, intitolato *Das Gespräch ins Gebirge*, che di fatto è un apologo. Questi testi meritano particolare attenzione perché, oltre ad essere influenzati dal surrealismo, contengono alcuni elementi autobiografici[191].

In tal senso, Solomon ricorda che Celan praticava nella sua ristretta cerchia di amici poeti e artisti, tra cui lo stesso Solomon, Nina Cassian e altri «amis poètes […] à Bucarest»[192], dei giochi d'ispirazione surrealista come *Questions-réponses*, *Ioachim* («una variante bucarestina del celebre *Cadavre exquis* di Breton»[193]) e contribuiva attivamente a «queste "serate musicali", cantando con la sua voce grave e vibrante, a volte in coro e altre volte da solo. Il suo vastissimo e ricchissimo repertorio comprendeva numerosi canti rivoluzionari della Guerra Civile di Spagna e anche alcuni canti medievali germanici di insolita bellezza»[194]. Inoltre, Solomon riconosce che Paul Celan nel suo periodo bucarestino («cette belle saison des calembours»[195]) attestava non solo una buona conoscenza del romeno, ma testimoniava, «in un poeta generalmente considerato triste, una certa sua "felicità dello spirito". "Giocando" con le parole della lingua romena, come facevano Urmuz e i surrealisti, Paul Celan manifestò in questo modo le sue attitudini alla poesia»[196]. Questi «giochi», infatti, devono essere considerati, «come delle esercitazioni che vanno in direzione della sua vocazione profonda che comprende anche lo spirito ludico»[197], come Solomon giustamente suggerisce; pertanto, le poesie, i poemi in prosa e i «giochi» scritti in romeno hanno un valore che non è soltanto documentario perché, secondo Solomon, «recano, in un altro registro linguistico, il sigillo del genio poetico di Paul Celan»[198].

Se pensiamo al fatto che in più di venti anni trascorsi a Parigi, Celan non ha mai composto dei versi in lingua francese (lingua che adorava e che conosceva alla perfezione), gli scritti romeni – trovandosi al confine con lo spazio lirico creato

[191] *Ibidem*.
[192] *Ibi*, p. 54.
[193] *Ibi*, p. 90.
[194] *Ibi*, p. 91.
[195] P. CELAN, *Scritti romeni*, cit., p. 73.
[196] P. SOLOMON, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., p. 47.
[197] *Ibidem*.
[198] *Ibidem*.

dal poeta nella lingua tedesca –, si situano in un terreno spirituale unico che non può essere ignorato. / Senza essere un adepto del "bilinguismo", egli ha saputo gettare dei ponti leggeri ma durevoli sulle differenti letterature. La spiritualità romena è una delle dimensioni segrete – non ancora scoperte né decifrate come si deve – della poesia di questo grande poeta bucovino che, vivendo a Parigi e fertilizzando la lirica tedesca come nessun altro nell'epoca post-bellica, dopo Auschwitz, ha onorato *tutte* le sue patrie, e merita quindi di essere onorato a sua volta da ognuna di esse[199].

Secondo Petre Solomon i «poemi in prosa, scritti in romeno, sono più difficili da "classificare" rispetto alle poesie»[200]; tuttavia alcuni di essi presentano dei caratteri marcatamente autobiografici. In particolare, «il testo che inizia con le parole: "Partizan al absolutismului erotic, megaloman reticent chiar şi între scafandri, mesager, totodată, al haloului Paul Celan" ("Partigiano dell'assolutismo erotico, megalomane reticente persino tra gli scafandri, messaggero, al contempo, dell'alone Paul Celan") è il solo datato: 11.III.1947, data che si potrebbe attribuire anche ad altri poemi in prosa»[201]. Solomon afferma che si tratta del «primo testo da lui firmato, in cui appare lo pseudonimo "Paul Celan", probabilmente subito dopo la sua scelta definitiva» e «il fatto che lo pseudonimo appaia in una costellazione di immagini, chiaramente surrealiste, aggiunge alla cronologia l'indicazione di un'affiliazione spirituale e di un'adesione intellettuale a una parte del programma dei surrealisti»[202]. Anche se questo «poema in prosa» celaniano è molto ridotto per estensione, Solomon ritiene che esso debba essere messo in stretta relazione «con la prosa […] di Gherasim Luca, intitolata *Inventatorul Iubirii* (*L'Inventore dell'Amore*) del 1945»[203].

Cerchiamo ora di precisare meglio questa affermazione di Solomon. Scritto durante l'orrore della guerra, *L'Inventore dell'Amore* è un testo scandaloso, attraversato da un'implacabile dialettica negativa e da una terribile passione per il sacrilegio[204]. Con questa prosa poetica, Gherasim Luca aveva accettato l'esaltazione dell'eccesso, il gusto del macabro, la sfida demoniaca; aveva indossato la maschera trasgressiva del vampiro esibendo una crudeltà erotica fatta di scene di violenza e di impulsi sadicamente brutali. Nonostante tutto questo apparato spetta-

[199] *Ibidem*.
[200] *Ibi*, p. 157.
[201] *Ibidem*.
[202] *Ibi*, p. 158.
[203] *Ibi*, p. 159.
[204] Cfr. Gherasim Luca, *L'inventore dell'Amore*, traduzione e cura di G. Rotiroti, Criterion Editrice, Milano 2018.

colarmente surreale, *L'Inventore dell'Amore* è soprattutto un testo allegorico. Il protagonista assoluto di questa prosa poetica è «Non-Edipo», cioè l'incarnazione del nuovo soggetto amoroso che rappresenta, nel fantasma che orienta tutti i desideri, l'esatta antitesi dell'Edipo psicanalitico. «Non-Edipo» si oppone programmaticamente al «fantasma regressivo dell'edipo» il quale, secondo Luca, non è altro che la formazione carceraria di un inconscio sociale, di tipo reazionario, che si è gradualmente sedimentato nel corso della storia dell'umanità. L'intenzione teorica che anima *L'Inventore dell'Amore* è quella di liberare il soggetto dell'inconscio dalle maglie troppo strette e soffocanti della «posizione edipica», stabilendo così un inedito scenario per il dispiegarsi di insoliti desideri. «Non-Edipo» dovrebbe dunque rappresentare la nuova posizione soggettiva in contrapposizione a quella edipica, fonte di ogni ostacolo per il progresso emancipatore e trasformativo dell'umanità. Ma per far questo il soggetto umano deve accettare il rischio della follia, negare in un certo senso la morte, e solo in questo modo, con «un salto formidabile», potrà mettere definitivamente in scacco il mito leggendario delle origini e il suo risvolto osceno stabilito dalla «cadaverica minaccia di castrazione». Tuttavia, Gherasim Luca sa bene che nessuno può sfuggire all'Edipo freudiano: l'Edipo non è solo un complesso che descrive uno stato di fatto psicologico, ma designa una struttura che spiega l'origine dell'identità sessuale e indica anche il fondo enigmatico di ciò che sta alla base delle sofferenze nevrotiche. Per tale motivo, secondo Luca, è necessario un duro e faticoso processo di soggettivazione che sia capace di sconvolgere surrealisticamente le frontiere tra ciò che si conosce e l'ignoto. Grazie al nuovo fantasma di «Non-Edipo», il soggetto amoroso dovrebbe «scoprire» e insieme «inventare un nuovo mondo» in cui poter vivere e amare liberamente. Ciò sarebbe possibile solo se il soggetto è disposto a mettere in moto le sue risorse dialettiche, negative e desideranti, in grado di produrre sempre nuove connessioni e aperture, e così realizzare la «rivoluzione permanente» non solo sul piano politico, ma soprattutto in ambito poetico ed artistico.

17. Apparso a Bucarest nel 1945, *Inventatorul Iubirii*, illustrato con cinque cubomanie non-edipiche, si presenta come un libro di pregevole fattura editoriale, e comprende altri due testi di Luca, *Parcurg*

Imposibilul e *Moartea Moartă* (*Percorro l'Impossibile* e *La Morte Morta*)[205]. Le cubomanie sono il frutto di un movimento trasgressivo violento: si tagliano riproduzioni famose di opere pittoriche o fotografie dell'epoca per vedere poi emergere un nuovo corpo. Al gesto distruttivo si accompagna, poi, una volontà di ricomposizione, che ha come compito quello di far dire ancora qualcosa all'opera sfigurata, tagliata, sfregiata. È una pratica che solo in apparenza riprende tecnicamente la provocazione dadaista. L'obiettivo è differente. Ciò che importa cogliere è la portata eversiva del desiderio, o per meglio dire, la «dialettica del desiderio di desiderare»[206].

Gherasim Luca rimarrà fedele al dettato della cubomania nell'autotraduzione che farà di *Inventatorul Iubirii* e di *Moartea Moartă* in francese[207]. Trasformerà in versi la prosa poetica originaria del romeno, sostituendo alla punteggiatura gli spazi bianchi, di fatto "tagliando" lo spazio tipografico del testo. In un certo senso cercherà di far respirare di nuovo il testo romeno nella forma del lungo poema francese e non includerà le cinque cubomanie non-edipiche. Quasi che il compito di restituire lo spirito della composizione della cubomania spetti al lettore nel senso che se vorrà leggere *L'Inventeur de l'Amour* dovrà armarsi di coltello e tagliare tutte le pagine del libro. In questo modo il lettore nel suo gesto cruento si fa complice della violenza sadica con cui il protagonista del poema taglia le carni dell'amata nel suo estremistico atto d'amore. Questo sadismo che

[205] Nel 1945 Gherasim Luca aveva previsto per il titolo del testo romeno *Parcurg Imposibilul* [*Percorro L'Impossibile*] la traduzione francese *Voyage À Travers Le Possible*, come testimonia il volume *Un lup văzut printr-o lupă*. Il poeta tradurrà per José Corti, prima di morire, solo *Inventatorul Iubirii* e *Moartea Moartă*, escludendo così, di fatto, il testo centrale dell'edizione romena. Ecco un sommario elenco delle pubblicazioni di Gherasim Luca a Bucarest nel suo pieno fulgore surrealista: *Un lup văzut printr-o lupă*, Ed. Negaţia negaţiei; *Le vampire passif*, Les Éditions de l'Oubli; *Inventatorul Iubirii*, Ed. Negaţia negaţiei; *Dialectique de la dialectique* (insieme a Trost), Surréalisme; *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets* (insieme a Trost), Exposition; *Les Orgies de Quanta*, Surréalisme; *Amphitrite*, Infra-Noir; *Le Secret du Vide et du Plein*, Infra-Noir; *L' Infra-Noir* (insieme a Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu e Trost), Surréalisme; *Éloge de Malombra* (insieme a Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu e Trost), Surréalisme.

[206] Nel catalogo bucarestino di *Cubomanie* si legge: «Lezione pratica di cubomania nella vita corrente: Scegliete tre sedie, due cappelli, alcune pietre e ombrelli, parecchi alberi, tre donne nude e cinque molto ben vestite, sessanta uomini, alcune case, automobili di tutte le epoche, guanti, telescopi, ecc. Tagliate tutto in pezzettini (per esempio 6/6 cm.) e mescolateli bene in una grande piazza della città. Ricostituite secondo le leggi della casualità o del vostro capriccio ed otterrete un paesaggio, un oggetto o una bellissima donna sconosciuta o riconosciuta, la donna e il paesaggio dei vostri desideri» (*Poesia romena d'avanguardia*, cit., pp. 401-402).

[207] Cfr. Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'Amour suivi de La Mort Morte*, José Corti, Paris 1994.

dimostra un'etica pulsionale di tipo perverso – teorizzata da Breton in Francia e codificata in parte da Saşa Pană nel testo *Sadismul adevărului* (*Il Sadismo del vero*) del 1936 e ancor prima da Geo Bogza in *Poemul invectivă* (*Il Poema invettiva*) del 1933 – è una delle caratteristiche principali del surrealismo avventuroso e delirante di Gherasim Luca. Petre Solomon a questo proposito nel suo libro scrive:

Se giudichiamo a posteriori l'amicizia che legherà Celan a Gherasim Luca a Parigi, si può supporre che le basi di questa amicizia fossero state già gettate a Bucarest. Gherasim Luca, oltre a svolgere la sua prodigiosa attività di teorico del gruppo (molte prese di posizione appartenevano, senza dubbio, a lui e a Trost), era anche un autentico poeta e in più un personaggio simpatico. Al di là dei terribilismi di cui danno prova i suoi testi, Luca si imponeva attraverso un'immaginazione poetica debordante e un umore coinvolgente, il che dimostrava che l'inventore dell'amore non-edipico non era poi così sadico come pretendeva di essere[208].

Petre Solomon sembra far allusione a questo brano dell'*Inventore dell'Amore* di Gherasim Luca, che è illustrativo di un certo sadismo provocatorio in senso ludico:

Con un piacere segreto e ineguagliabile che mi ricorda solo l'esistenza travestita del cospiratore e del mago, mi prendo la libertà di straziare l'amata, di far sanguinare le sue carni e di ucciderla senza essere sadico. Sono sadico esattamente nella misura in cui si può dire: l'ha uccisa perché aveva con sé un coltello. Ho con me una psicologia sadica che mi può sorprendere talvolta mentre brutalizzo una donna, ma a quest'atto cui partecipa tutto il mio essere non partecipano tutte le sue chiusure. Nessun atto può dire l'ultima parola, ma in uno qualsiasi, persino nell'atto più elementare, io metto a repentaglio la mia vita[209].

Anche «Paul Celan era molto attratto dall'aspetto ludico del surrealismo – come scrive Solomon – un aspetto essenziale, che appartiene al suo "meridiano" rivolto forse più a Sud che a Nord»[210]. Nel suo monumentale libro *Le surréalisme et le rêve*, Sarane Alexandrian saprà, infatti, cogliere il singolare aspetto esuberante delle avanguardie romene:

Il gruppo surrealista romeno è stato il gruppo più esuberante, il più avventuroso e persino il più delirante del surrealismo internazionale. Non contento di glorificare il Desiderio, come tutti gli adepti del movimento, ha celebrato il «desiderio di desiderare», e anche ciò che il suo capofila Gherasim Luca, geniale autore del *Primo Manifesto non-edipico*, chiamava «il desiderio-panico di

[208] P. SOLOMON, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., p. 138.
[209] Cfr. GHERASIM LUCA, *L'Inventore dell'Amore*, cit., p. 87.
[210] P. SOLOMON, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., p. 138.

soddisfare nel panico tutti i desideri» (queste righe sono state scritte nel 1945, ventisette anni prima dell'*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari)[211].

Tutto ciò ha una sua storia. Nel 1928 a Bucarest nella rivista «unu» – un organo d'avanguardia che si dichiarava surrealista e si poneva come tribuna dell'estremismo letterario – su iniziativa di Saşa Pană, furono pubblicati i poemi invettiva di Geo Bogza, i disegni di Victor Brauner e Jacques Hérold, le inchieste sul sogno svolte da Breton, Aragon, Desnos, Eluard («il sogno non può essere anch'esso applicato alla soluzione di problemi fondamentali della vita?»). Inoltre, «unu» raccolse le opere antume e postume di Urmuz, le *Pagine bizzarre* che influenzeranno notevolmente le prime prove poetiche di Gherasim Luca su «Alge», in cui è già inscritto il suo rivoluzionario programma – contro l'avanzare della destra reazionaria e xenofoba in Romania – inteso come un vero e proprio atto di resistenza politica. Urmuz diventerà, durante la progressiva fascistizzazione della Romania, lo *schibboleth*, *le mot de passe* delle avanguardie letterarie romene; sarà impiegato come un lasciapassare, come una lente attraverso cui si leggono gli accadimenti storici in maniera cifrata e allusiva fornendo anche l'alfabeto avanguardista dell'idioma comune rivoluzionario[212]. Scrivere sotto il segno di Urmuz significava, sia per Gherasim Luca che per Paul Celan, realizzare un vero e proprio atto politico contro il dilagare del pensiero liberticida[213]. Come scrive Sarane Alexandrian:

> Durante la guerra, isolati dai loro omologhi europei, ripiegati su se stessi, i surrealisti romeni spinsero al parossismo il loro delirio sperimentale e teorico. Fondarono le edizioni de l'Oubli, e la collezione dei manifesti dell'Infra-Noir, esprimendo le loro idee persino in francese. Ed è così che vennero alla luce *Gli Spiriti animali* di Paul Păun, *La Provocazione* di Virgil Teodorescu, la *Critica della miseria* di Gellu Naum, Paul Păun e Virgil Teodorescu, *Il Segreto del vuoto e del pieno* di Gherasim Luca, e il più bel libro di Gellu Naum, *Medium* (1945), lunga rêverie alla gloria delle allucinazioni provocate e degli incontri che cambiano la vita[214].

Sono anni importanti quelli che vanno al 1945 al 1947 per Gherasim Luca e per Celan in Romania, il quale, profugo dalla Bucovina ormai sovietizzata, proprio in quegli anni arriverà nella capitale e pubblicherà con

[211] S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris 1974, p. 221.

[212] Gabriela Glăvan parla appunto dell'istituzione in Romania di un vero e proprio «canone» urmuziano. Cfr. G. Glăvan, *Urmuz şi instituirea canonului singular*, in *Viraj în ireal. Modernităţi particulare în literatura română interbelică*, Ed. Universităţii de Vest, Timişoara 2014, pp. 65-108.

[213] Cfr. G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz*, cit., pp. 38-51 e 142-143.

[214] S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, cit., p. 222.

l'aiuto di Petre Solomon e di Ovid S. Crohmălniceanu il suo capolavoro, *Tangoul Morţii*[215]. All'epoca a Bucarest, subito dopo la guerra, si respirava ancora (anche se per poco) un grande fervore rivoluzionario. Era, infatti, una città molto attiva, ospitava numerosi artisti provenienti dall'estero e Tristan Tzara tornava in patria a fare delle conferenze. A Bucarest erano presenti Elsa Triolet e Louis Aragon, anche se, come ricorda Solomon nel suo libro: «Paul Celan non nutriva una particolare ammirazione né per Aragon né per Tzara»[216], non tanto perché erano diventati degli «scrittori politicamente impegnati», quanto piuttosto perché, secondo Celan, solo Éluard era un poeta degno di questo nome[217]. A testimonianza del fatto che Celan, durante i suoi anni romeni, fosse attratto dalla dimensione rivoluzionaria e antifascista della «poesia proletaria» di Gherasim Luca è rilevante ricordare che proprio componimento di Luca che inizia con questo verso di chiara ispirazione urmuziana: «Uneori obişnuiesc să stau în faţa unui felinar şi să fluier» («A volte me ne sto davanti a un lampione a fischiare»), pubblicato nella rivista «Alge» nel marzo del 1933[218], sia stato ripreso e "risemantizzato" dopo la *Shoah* da Paul Celan nel suo «poema in prosa» scritto, presumibilmente tra il 1946 e il 1947, che inizia con queste parole: «A doua zi urmând să începapă deportările» («Dovendo cominciare le deportazioni il giorno dopo»)[219].

Ad ogni modo, solo con la fine della guerra Gherasim Luca comincerà ad essere realmente un protagonista della vita culturale a Bucarest, diventando uno dei principali esponenti, nonché il fondatore, del gruppo surrealista romeno al fianco di Paul Păun, Dolfi Trost, Gellu Naum. Subito dopo la fine della seconda guerra mondiale, gli esponenti della rinata avanguardia romena – che erano stati messi a tacere in Romania durante la dittatura militare di Ion Antonescu ed erano scampati all'eccidio di massa degli ebrei – riprendono le loro attività. In tale contesto Gherasim Luca e Dolfi Trost scrivono nel 1945 il già citato manifesto dal titolo *Dialettica della dialettica. Messaggio indirizzato al Movimento Surrealista Internazionale* in cui si

[215] P. SOLOMON, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., pp. 96-97.

[216] *Ibi*, p. 83.

[217] Infatti, Solomon a questo riguardo ricorda un «gioco di parole» di Celan nel suo libro: «Aragon: un grande poeta. Éluard: un grande poeta grande» (P. SOLOMON, *Paul Celan. La dimensione romen*a, cit., p. 127).

[218] Cfr. *Poesia romena d'avanguardia*, cit., pp. 348-349.

[219] Cfr. P. SOLOMON, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., pp. 46-47. In relazione a questo singolare «poema in prosa» di Celan si veda G. ROTIROTI, *Resto di cenere. All'ascolto della parola ferita di Paul Celan*, «Annali». Sezione Romanza, LXI, 1, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2018, pp. 145-176.

rivolgono direttamente a Breton[220]. In questo documento programmatico dicono di aderire «al materialismo dialettico» e di avere a cuore «il destino storico del proletariato». Essi non disconoscono «le sublimi conquiste teoriche del surrealismo» fatte tra le due guerre, ma intendono denunciare a viva voce le deviazioni e gli errori che sono stati commessi storicamente all'interno del movimento surrealista stesso. Il deviazionismo perpetrato ai danni della compagine internazionale riguarda fondamentalmente il cattivo uso che è stato fatto negli ultimi anni delle tecniche e dei procedimenti scoperti dal surrealismo come la scrittura automatica, il collage e il delirio d'interpretazione. Luca e Trost affermano che queste «tecniche», se vengono applicate solo meccanicamente, conducono inesorabilmente a uno sterile «manierismo», e il rischio è che il movimento internazionale stesso possa finire per essere inglobato dai «nemici di classe». Ciò renderebbe fatalmente inoffensiva la portata rivoluzionaria del surrealismo stesso. Pertanto, i due animatori di Bucarest esprimono l'esigenza di adottare «il Canone della Negazione», cioè la necessità di assumere una posizione dialettica negativa permanente, «una negazione della negazione». Non ci deve essere alcuna possibilità di conciliazione appaesante, nessun compromesso con il «nemico di classe». È necessario evitare ad ogni costo la sintesi hegeliana che, ai loro occhi, è troppo rassicurante. E per uscire dall'impasse stagnante in cui il movimento di Breton versa, Luca e Trost suggeriscono di puntare, sempre dal punto di vista dialettico, sul «desiderio di desiderare».

Da questo punto di vista, i due firmatari del *Messaggio* rigettano la memoria del passato storico dell'umanità e intendono mantenere in continua tensione l'antinomia del desiderio nella sua relazione eversiva con la legge[221]. Le soluzioni proposte da Luca e da Trost hanno come obiettivo l'incremento della vitalità del movimento e lo sviluppo del potere rivoluzionario. Essi ritengono che solo l'esasperazione dell'erotismo sessuale, come l'*amour fou*, isterico, parossistico e perverso, abbia ancora la forza di distruggere sistematicamente l'ordine prestabilito dalla cultura borghese dominante. È dunque necessario erotizzare al massimo il proletariato affinché la rivoluzione possa effettivamente aver luogo.

[220] Cfr. Gherasim Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique. De la Urmuz la Paul Celan*, in M. Mincu, *Avangarda literară românească*, cit., pp. 564-574.

[221] Come dichiara Gherasim Luca ne *Il Segreto del Vuoto e del Pieno*: «Bisogna desiderare i desideri, bisogna inventare le scoperte, cambiare il mondo scoperto, cambiare il mondo. Funzionamento del Desiderio: sbocciare della radice verso le frontiere del suo albero. Mobilità-fissa. Ossa palpitanti» (cfr. *Poesia romena d'avanguardia*, cit., p. 351).

18. Anticipando, quindi, di vent'anni *L'Anti-Œdipe* di Deleuze e Guattari[222], Luca e Trost impongono dall'interno del campo freudiano la necessità di abbattere la «natura» e di ribellarsi contro il «complesso di Edipo». Secondo Luca e Trost, tutti i movimenti rivoluzionari sono sottomessi alle istanze edipiche e conservano per questa ragione una fascinazione mal riposta nei riguardi della «natura». A coloro che sono determinati a conquistare una vita affettiva «non-edipica», Luca e Trost raccomandano una permanente attività critica nei confronti dell'inconscio, perché l'inconscio essendo non solo personale ma anche collettivo, è determinato storicamente, e quindi riflette tra le sue «pieghe» le intramontabili aspirazioni della morale borghese. È inaccettabile, scrivono, «accogliere sogni regressivi» o «follie religiose» che sono evidentemente «reazionarie».

Non si sa quanto questo discorso di Luca e Trost potesse risultare familiare a Breton, ma l'obiettivo dei surrealisti romeni era soprattutto quello di smantellare in Romania l'ideologia legionaria che era stata dominante per circa un ventennio, la cui base, anch'essa rivoluzionaria e antiborghese, era fondamentalmente imperniata su una fantasia salvifica di tipo mistico-religioso. A partire dai cliché ultranazionalisti e dagli slogan propagandistici della Legione, divulgati a ritmo martellante dai mezzi di informazione di Stato, la nazione era considerata come un organismo vivente la cui «anima», o «nocciolo» duro, era essenzialmente di natura religiosa. Essere romeni significava essere ortodossi, quindi era necessario riformare, nel nome di un'etica comunitaria, l'uomo dal punto di vista spirituale contro «la società cartesiana e aritmetizzante» che negava ogni tipo di tradizione e di eredità col passato glorioso e leggendario della Romania. L'obiettivo dichiarato dagli ideologi nazionalisti fiancheggiatori della Legione antisemita di Zelea Codreanu era la formazione dell'«Uomo nuovo», facendo leva soprattutto sulle forze telluriche, irrazionali e inconsce di matrice razziale e xenofoba, che si basavano su un'ontologia mitica, una mitologia regressiva e un culto della morte sacrificale come manifestazione sacra dell'amore, della creazione e della perennità dei valori arcaici della tradizione.

I surrealisti romeni, dal canto loro, considerano la rivoluzione legionaria un falso evento. Non è un'autentica rivoluzione ma una rivoluzione reazionaria frutto della mania e del fanatismo religioso[223]. Ciò, come si è visto, è imputabile dal loro punto di vista all'Edipo, cioè all'«edipo regressivo

[222] Cfr. G. DELEUZE – F. GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972.

[223] In tal senso sono significativi gli articoli politici scritti da Luca tra il 1933 e il 1937 (che Paul Celan dimostra di conoscere), contenuti ora nel volume GHERASIM LUCA,

e contro-rivoluzionario» che anima la vocazione folle dei legionari, le cui fantasie di natura perversa si sono scatenate a partire dall'ipnosi collettiva e dalla superstizione religiosa. In tal senso si comprende perché, secondo Luca e Trost, il «complesso di Edipo», ritenuto responsabile delle «follie religiose e reazionarie», debba essere anch'esso sottoposto necessariamente alla negazione dialettica. L'ontologia sacrificale, rappresentata dal cristianesimo perverso dei Legionari, deve essere profanata, anzi deve essere negata doppiamente e non semplicemente conservata oltrepassandola, come vorrebbe la vulgata hegeliana. Il passaggio logico (e quindi ancor più radicale per Luca e Trost) è quello di purificare l'inconscio, negando l'«edipo reazionario» e falsamente rivoluzionario, attraverso la mossa dialettica della «negazione della negazione», anche se questa via può sconfinare nella psicosi che rappresenta il nucleo incandescente dell'*amour fou* surrealista. Ma è un rischio che bisogna correre.

Alla comunità dell'amore legionario di tipo religioso e sacrificale viene contrapposto, come afferma il «partigiano» Paul Celan nel suo «poema in prosa» conservato da Solomon, «l'assolutismo erotico» del «naufragio aereo» degli «annegati» (o «sommersi», come li definisce Primo Levi), poeticamente esemplificato nel *Tango della Morte*[224]; oppure, tradotto nei termini surrealisti di Gherasim Luca, al delirio forsennato e cruento dei legionari è necessario opporre un delirio ancor più potente, un delirio realmente rivoluzionario, cioè l'amore follemente appassionato inventato nel 1945 con la creazione del soggetto «non-edipico» indicato dall'*Inventore dell'Amore*[225].

Inventatorul Iubirii şi alte scrieri, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de I. Pop, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 2003, pp. 299-255.

[224] Cfr. La riproduzione anastatica del poema *Tangoul Morţii* contenuta in J. Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, cit., p. 29.

[225] Ciò che si può notare, sia nel caso di Paul Celan in *Tangoul Morţii* che in quello di Gherasim Luca in *Inventatorul Iubirii*, è che si tratta di un lavoro dialettico che non è senza rapporto con l'elaborazione di un lutto. È un lavoro sulla parola che tende a dialettizzare la domanda e il desiderio senza offuscare l'incandescenza dell'apostrofe amorosa. Si assiste alla funzione etica del linguaggio, dell'amore e della libertà in cui si danno incontro nella stessa frase, e anche nella stessa parola, inflessioni sempre nuove: creare una lingua poetica inaudita in cui la voce dell'innamorato trionferebbe attraverso il ricorso di un lavoro dialettico sulla domanda e sul desiderio in cui si riconosce il valore di una *praxis* e di una trasformazione condivisa nella cifra indelebile attestata dal *Cantico dei Cantici* («Più forte della morte è l'amore»). Sullo stretto legame esistente tra i personaggi inumani di Urmuz e il soggetto «non-edipico» contenuto *nell'Inventore dell'Amore*, si veda G. Rotiroti, *Subjectivations et désubjectivations post-humaines. Corps de langage et flux inconscients dans le matérialisme enchanté d'Urmuz et Gherasim Luca à partir de la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari*, in «Caietele Echinox», vol. 34, 2018, pp. 117-131.

Ritornando più da vicino al documento programmatico *Dialettica della dialettica*, secondo Luca e Trost, per cancellare «le pieghe inconsce sfavorevoli», è necessario sovreccitare il desiderio degli artisti, che si dicono rivoluzionari, oltre gli angusti limiti imposti dal sistema totalitario del pensiero dominante che è connaturato alle strutture ideologiche della società borghese. A tal fine, bisogna indurre tutti gli «autentici surrealisti» a responsabilizzarsi sui contenuti dei propri sogni, e a riconoscere i tratti regressivi e reazionari delle loro rappresentazioni oniriche che non sono in linea con le inappagabili esigenze della rivoluzione proletaria, pena il misconoscimento della loro missione e del loro destino di libertà. Al Reale della Cosa (o causa) legionaria falsamente rivoluzionaria e al Reale della Cosa (o causa) capitalista, conservatrice e reazionaria, va opposto il Reale della Cosa (o causa) surrealista e internazionale, l'unica in grado di rendere conto del vero evento rivoluzionario, che riesce dialetticamente a contenere il singolare nell'universale, cioè l'universale concreto in termini hegeliani[226] – tutto ciò, secondo loro, attraverso un nuovo amore, ancora più folle e appassionato di quanto finora sia mai stato conosciuto dagli stessi adepti del surrealismo. Infatti, nel *Messaggio indirizzato al Movimento Surrealista Internazionale* si legge:

Il surrealismo non può essere ai nostri occhi *soltanto* il movimento storico più avanzato. Senza lasciarci sommergere dall'idealismo filosofico d'ogni romanticismo, noi pensiamo che il surrealismo può esistere soltanto in una continua opposizione verso il mondo intero e verso se stesso, in una negazione della negazione guidata dal più inesprimibile delirio, e ciò, beninteso, senza perdere alcunché del suo potere rivoluzionario immediato. […] Rigettiamo il passato dell'umanità nella sua interezza, e il suo supporto mnestico, la memoria, intendendo per nostri desideri non soltanto la proiezione di alcuni bisogni fondamentali, come certi desideri celati dell'inconscio, ma anche quelli che dobbiamo ancora inventare. Ogni limitazione della possibilità d'inventare nuovi desideri, da qualunque parte provenga, su qualsiasi ragione si fondi, desterà sempre in noi un gusto demoniaco di negazione e di negazione della negazione. Nello sforzo per mettere d'accordo la realtà interiore con la realtà esterna, noi riprendiamo, infaticabilmente, le sublimi scoperte che esaltano le nostre posizioni. Pensiamo innanzi tutto alla posizione materialista (leninista) del relativo-assoluto e al caso oggettivo, nella sua accezione di incontro della finalità umana con la causalità universale. Il caso

[226] Il Reale non deve essere confuso con la realtà. Dal punto di vista psicanalitico il Reale (lacaniano) è ciò che si sottrae a qualsiasi simbolizzazione, è un qualcosa che rompe il tessuto delle attese e delle previsioni realistiche. La Cosa, invece, costituisce il fulcro stesso del Reale per un soggetto e, come tale, è irraggiungibile. Essa, intesa come causa del desiderio, è qualcosa di mancante che struttura e polarizza la vita psichica del soggetto. Cfr. J. LACAN, *Écrits*, cit.

oggettivo costituisce per noi, da un punto di vista favorevole, il mezzo più terribile per cogliere gli aspetti relativo-assoluti della realtà, e da solo ci offre senza posa le possibilità di scoprire le *contraddizioni* della società divisa in classi[227].

Oltre alla «causalità universale» e al «caso oggettivo», il recupero della posizione materialista e dialettica del relativo-assoluto rappresenta per Luca e Trost una svolta decisiva e necessaria da imprimere per la realizzazione del programma di rinnovamento del surrealismo internazionale. Questa posizione materialistica e dialettica, che rigetta tutta la memoria del passato dell'umanità, pone tuttavia in luce la carica di novità contenuta nell'eredità del marxismo spogliandolo dalle antiche vestigia dell'idealismo hegeliano e dell'umanismo filosofico feuerbachiano. Radicalizzando la posizione leninista (e trotzkista) del discorso rivoluzionario i due teorici del surrealismo romeno si impegnano alla riattualizzazione del marxismo in una prospettiva teorica antiumanista che condivide l'ipotesi sovversiva dell'inconscio freudiano depurandolo però dall'«edipo regressivo e inutile», troppo legato al mito dell'*homo psychologicus* di stampo borghese, il cui ruolo effettivo è quello dell'adattamento degli individui alle norme sociali esistenti, reazionarie e contro-rivoluzionarie – come ha mostrato disastrosamente l'ideologia legionaria in Romania, complice dell'antisemitismo nazista. Si tratta inoltre per Luca e Trost di liberare lo stesso surrealismo da una psicoanalisi, ancora troppo relegata alla sua antica concezione meccanicistica e positivista, che non tiene conto dell'ultimo apporto freudiano che fa leva appunto sul «tramonto del complesso edipico», e che quindi dischiude la possibilità dell'emergenza fantasiosa di «Non-Edipo».

Tale concezione non-edipica[228] sarà aspramente denunciata dal resto del gruppo di poeti surrealisti di Bucarest, cioè da quello provvisoriamente scissionista composto da Gellu Naum, Paul Păun e Virgil Teodorescu,

[227] Gherasim Luca e Trost, *Dialettica della dialettica*, a cura di C. Mangone, E-book Maldoror Press, 2010, pp. 13-14 (trad. lievemente modificata).

[228] Nelle intenzioni di Luca e di Trost, «Non-Edipo» avrebbe dovuto dialetticamente contrastare le fantasie "edipiche" dell'«uomo nuovo» e della comunità retta dall'«amore» di Codreanu, il quale, secondo il leader della Legione, rappresentava la «sintesi di tutte le qualità umane»: «L'amore è la chiave della pace che il Redentore ha dato a tutte le stirpi del mondo. Esse si convinceranno, alla fine, dopo che avranno errato, esaminato e provato tutto, che all'infuori dell'amore che Dio ha seminato nelle anime degli uomini – come una sintesi di tutte le qualità umane, per mezzo dello stesso Redentore Gesù Cristo, che lo ha posto al di sopra di tutte le virtù – non esiste nient'altro che possa darci tranquillità e pace. Tutte le altre virtù hanno la loro radice nell'amore: la fede e il lavoro, l'ordine e la disciplina» (Cfr. C.Z. Codreanu, *Pentru Legionari (La Guardia di Ferro). Il Capo del Cuib*, 2007, http:// www.noiantimoderni.com)

i quali apriranno una pubblica controversia con l'autore de *L'Inventore dell'Amore*, firmando un articolo programmatico intitolato *Critica della miseria* e accusando Luca di essere sostanzialmente un deviazionista[229].

Ciò che in realtà proponevano Luca e Trost era, invece, una radicale rottura epistemologica nell'ambito stesso del surrealismo internazionale a partire dalla loro atroce e angosciosa esperienza vissuta in Romania durante la dittatura fascista-militare, ossia dalla presa d'atto del fallimento della cosiddetta «rivoluzione legionaria» – la quale fondava il suo carattere trasgressivo (antiborghese, antistituzionale e antiliberale) sull'ideale romantico della «comunità organica dell'amore» –, ma che di fatto si era mostrata reazionaria, conservatrice e orrendamente xenofoba. Il confronto inaudito con l'ideologia legionaria verteva appunto sul terreno polemico incentrato sull'amore: «La causalità oggettiva ci porta a vedere nell'*amore* il metodo generale rivoluzionario proprio del surrealismo»[230].

Si giunge ora nel punto del manifesto *Dialettica della dialettica* in cui Luca e Trost rivelano apertamente la loro posizione nei riguardi dell'amore. Essa consente di precisare l'inedita posta in gioco teorica de *L'Inventore dell'Amore*, alla quale Celan sarà particolarmente sensibile durante il suo lavoro di composizione di *Tangoul Morţii*. Ecco il brano:

Noi accettiamo, pur superandoli teoricamente, tutti gli stati conosciuti dell'amore: il libertinaggio, l'amore unico, l'amore complessuale, la psicopatologia dell'amore. Provando a captare l'amore nei suoi aspetti più violenti e decisivi, più attraenti e impossibili, non ci contentiamo più di vederlo come il grande perturbatore, che talvolta riesce a infrangere, qua e là, la divisione della società in classi. La potenza distruttrice dell'amore verso ogni ordine stabilito contiene e supera i bisogni rivoluzionari della nostra epoca. Noi proclamiamo l'amore, liberato dalle sue costrizioni sociali ed individuali, psicologiche e teoriche, religiose o sentimentali, come il nostro principale metodo di conoscenza e d'azione. La sua esasperazione metodica, il suo sviluppo senza limiti, la sua sconvolgente fascinazione, dei quali abbiamo già raggiunto i primi stadi con Sade, Engels, Freud e Breton, offrono slanci mostruosi e tensioni scandalose che mettono alla nostra portata, e a quella di ogni rivoluzionario, i mezzi d'azione più efficaci. Questo amore reso dialettico e concreto costituisce il metodo rivoluzionario relativo-

[229] «Oggi il signor G[herasim]. L[uca]. vive dei propri ricordi rivoluzionari, preparando su una piattaforma surrealista, l'apparizione del mistico Non-Edipo. Rimuovendo la lotta delle classi, chiudendo semplicemente gli occhi, il signor G. L. continua a pubblicare i suoi libri del suo periodo del surrealismo, accanto ai quali non dimentica di aggiungere le lamentose avventure di Fischer di Sorcova di *Fata morgana* come quelle, altrettante lamentevoli, del mistico Non-Edipo» (GELLU NAUM – PAUL PĂUN – VIRGIL TEODORESCU, *Critica mizeriei*, in M. MINCU, *Avangarda literară românească*, cit., p. 586).

[230] GHERASIM LUCA E TROST, *Dialettica della dialettica*, cit., p. 14.

assoluto che il surrealismo ci ha svelato e, nella scoperta di nuove possibilità erotiche, che superino l'amore sociale, medico o psicologico, noi perveniamo a cogliere i primi aspetti dell'*amore oggettivo*[231].

Ora restituiamo il punto che forse ha attratto maggiormente l'attenzione di Deleuze quando scoprì questo documento presso la Biblioteca Nazionale di Parigi[232]. Qui è in gioco il grande investimento inconscio del campo sociale e storico, la potenza rivoluzionaria del desiderio, il grande processo emancipativo del delirio. La questione *non-edipica* posta da Trost e Luca verte sempre sulle potenzialità ancora inesplorate dell'amore convulsivo. I due autori scrivono:

La necessità di scoprire l'amore, in modo da poter rovesciare senza posa gli ostacoli sociali e naturali, ci porta a una posizione *non-edipica*. L'esistenza del trauma della nascita e dei complessi edipici, scoperti dal freudismo, costituiscono il limite naturale e mnestico, la piega inconscia sfavorevole che dirige, a nostra insaputa, il nostro atteggiamento verso il mondo esterno. Abbiamo posto il problema della liberazione integrale dell'uomo (Gherasim Luca: *L'Inventore dell'Amore*) vincolando tale liberazione alla distruzione della nostra posizione edipica iniziale[233].

Da questa posizione non-edipica segue l'azione rivoluzionaria sul piano più propriamente politico:

Finché il proletariato serberà in sé i complessi primari di base che noi osteggiamo, la sua lotta e anche la sua vittoria saranno illusorie, perché il nemico di classe resterà nascosto, a sua insaputa, nel suo stesso sangue. I limiti edipici fissano il proletariato su una posizione di negazione simmetrica della borghesia, che deriva dall'infondergli, in modo tanto più pericoloso perché sconosciuto, gli stessi odiosi atteggiamenti di fondo. La condizione di fratello-padre, mantenuta nell'inconscio del proletariato, lo tiene in uno stato di servitù verso se stesso, e gli fa conservare le deformazioni che derivano dalla natura e dall'economia capitalista. […] Bisogna superare l'ammirazione astratta e artificiale per il proletariato e trovare le linee di forza che implicano la negazione. Questa negazione deve però sganciarsi da un internazionalismo umanitario e sorpassato, che fa sì che le particolarità nazionali continuino ad affermarsi al riparo di un'eguaglianza riformista, per passare ad una posizione antinazionale ad oltranza, concretamente di classe e oltraggiosamente cosmopolita, risalendo nei suoi aspetti più violenti fino all'idea stessa dell'uomo[234].

[231] *Ibi*, pp. 14-15.

[232] Cfr. G. Deleuze, *Lettres et autres textes*, édition préparée par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2015, pp. 71-72.

[233] Gherasim Luca e Trost, *Dialettica della dialettica*, cit., p. 16.

[234] *Ibi*, pp. 17-18.

19. La prospettiva di Luca e Trost è chiaramente rivoluzionaria e, all'epoca, fu considerata eretica rispetto alle anguste direttive del proletcultismo che stavano con forza emergendo e diventando dogmaticamente maggioritarie in Romania. A questo punto, proviamo a entrare più nel merito del rapporto che Paul Celan stabilì con il circolo dei neosurrealisti romeni, quasi tutti di origine ebraica, a parte Gellu Naum e Virgil Teodorescu. Secondo le testimonianze dell'epoca, pare che il giovane Antschel, come anche il futuro inventore del *lettrisme*, Isidor Isou, non furono accolti ufficialmente in seno all'associazione surrealista bucarestina[235]. Nel piccolo «poema in prosa» dell'11 marzo del 1947 – ricordiamolo, l'unico che sia datato da Celan nei dattiloscritti conservati da Solomon – si trova inserito, nel corpo del testo, il nuovo nome del poeta, ricavato dall'anagramma del cognome Antschel. Ecco il testo di Celan pubblicato da Solomon in Romania diciassette anni dopo la tragica scomparsa dell'amico:

Partisan al absolutismului erotic, megaloman reticent chiar şi între scafandri, mesager, totodată, al halo-ului Paul Celan, nu evoc pietrifiantele fizionomii ale naufragiului aerian decît la intervale de un deceniu (sau mai mult) şi nu patinez decît la o oră foarte tîrzie, pe un lac străjuit de uriaşa pădure a membrilor acefali ai Conspiraţiei Poetice Universale. E lesne de înţeles că pe-aici nu pătrunzi cu săgeţile focului vizibil. O imensă perdea de ametist disimulează, la liziera dinspre lume, existenţa acestei vegetaţii antropomorfe, dincolo de care încerc, selenic, un dans care să mă uimească. Nu am reuşit pînă acum şi, cu ochi mutaţi la tîmple, mă privesc din profil, aşteptînd primăvara[236].

Partigiano dell'assolutismo erotico, megalomane reticente persino tra gli scafandri, messaggero, nel contempo, dell'alone Paul Celan, non evoco le pietrificanti fisionomie del naufragio aereo se non a intervalli di un decennio (o anche più) e non pattino se non a un'ora molto tarda, su un lago presidiato dalla gigantesca foresta dei membri acefali della Cospirazione Poetica Universale. È facile capire che qui non penetri con le frecce del fuoco visibile. Un'immensa tenda di ametista, sulla soglia che dà sul mondo, dissimula l'esistenza di questa vegetazione antropomorfa, al di là della quale provo, selenico, una danza che mi stupisca. Non ci sono riuscito, finora, e con gli occhi spostati sulle tempie, mi guardo di profilo, in attesa della primavera[237].

[235] Cfr. R. LAVILLE, *Gellu Naum. Poète roumain au château des aveugles*, L'Harmattan, Paris 1994, pp. 50-51.

[236] Questo documento di Celan è contenuto nei *Poeme în proză*, e si trova nel libro di P. SOLOMON, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Editura Kriterion, Bucureşti 1987, p. 200.

[237] Cfr. P. CELAN, *Scritti romeni*, cit., p. 37 (trad. modificata).

Con ogni probabilità, questo «poema in prosa» di Paul Celan è da intendere come una specie di carta d'identità poetica, presentata a titolo personale ai suoi interlocutori della compagine surrealista bucarestina. Esordendo con l'autodefinizione di «Partigiano dell'assolutismo erotico», Celan tende a dissipare ogni possibile dubbio sul suo conto. Questo poema è la dichiarazione di una precisa affiliazione poetica, una sorta di contrassegno associativo, *mot de passe*, *schibboleth* che indica, a scanso di equivoci, la sua posizione nel campo rivoluzionario delle avanguardie poetiche romeno-ebraiche. È il sigillo apposto da Celan che si richiama a un'origine controllata, un marchio di garanzia attraverso cui il soggetto poetico sceglie di aderire al Reale della passione ideologica e rivoluzionaria della comunità dei poeti che anima il ristretto gruppo di artisti ebreo-romeni nuovamente riorganizzato nella capitale. In tal senso, questa prosa poetica, che reca l'impronta di un Io che si fa «messaggero dell'alone Paul Celan», se non viene letta nel *codice allusivo* delle avanguardie storiche romene, risulta abbastanza oscura. Il poemetto di Celan si caratterizza come una sorta di manifesto programmatico dell'autore molto in linea con le modalità espressive e iperboliche del surrealismo internazionale. Ma molti sono i tratti che mettono in rilievo la differenza soggettiva di Celan, la sua singolarità, rispetto alla piccola ed elitaria associazione del surrealismo bucarestino.

Si è detto che il soggetto poetico, in apertura del poema, si autodefinisce «Partigiano dell'assolutismo erotico, megalomane reticente persino tra gli scafandri». Tale dichiarazione programmatica è una sorta di biglietto da visita con cui l'autore proveniente dalla Bucovina si presenta agli autori firmatari de *Il Messaggio indirizzato al Movimento Surrealista Internazionale*; ma in questo poema, evidentemente, la voce del poeta dice di essere anche «reticente» rispetto a tale dettato, quasi non volesse far emergere in superficie i tratti più eversivi della sua segreta passione a partire dall'evento innominabile della Shoah. A Luca e Trost – che il giovane Antschel aveva conosciuto di persona durante le loro due esposizioni di «cubomanie» artistiche nella Bucarest di quegli anni[238] – Celan rispedisce, tramite il suo «medium», questo «messaggio misterioso» in forma invertita, quasi a testimoniare la sua incolmabile distanza da quel tipo di esperienza improntata al programmatico *merveilleux* surrealista e distante dalla verità dello Sterminio. Infatti si legge: «non evoco le pietrificanti fisionomie del naufragio aereo se non a intervalli di un decennio (o anche più) e non pattino se non ad un'ora molto tarda, su un lago presidiato dalla gigantesca foresta dei membri acefali della Cospirazione

[238] Cfr. P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., pp. 130-133.

Poetica Universale». Il soggetto poetico sembra dire che, nonostante sia «partigiano dell'assolutismo erotico» come loro, del resto, non intende evocare «le pietrificanti fisionomie del naufragio aereo». In tale contesto allusivo, Celan impiega con tono critico il termine «naufragio» che compare nell'apertura del *Manifesto* di Luca e Trost[239] e si riferisce forse, in questo poema, a un altro «naufragio», quello «aereo», come esperienza liminare sottaciuta nelle «pietrificanti fisionomie» del mondo silenzioso e raggelato dei massacrati della Shoah, dei quali intende con le «lame» o con i «coltelli affilati» del suo pattino, dare testimonianza a «un'ora molto tarda» sul «lago presidiato dalla gigantesca foresta» della poesia. L'«alone Paul Celan» sembra forse indicare a Luca e a Trost che le sue coordinate poetologiche sono alquanto diverse rispetto alle loro. Il suo «meridiano» non è lo stesso dei «membri acefali della Cospirazione Poetica Universale», i quali – è questo forse verosimilmente il contenuto polemico del «messaggio» misterioso – solo tardivamente, cioè «a intervalli di un decennio (o anche più)», fanno appello al movimento di Breton, che è ormai irreversibilmente in un'avanzata fase di declino.

Non è inutile sottolineare, in tale contesto, che Celan impiegando la dicitura «membri acefali della Cospirazione Poetica Universale» fa allusione alla rivista «Acéphale» di Georges Bataille, apparsa nel 1936, che segna la fine della militanza in progetti più direttamente politici, ma che è anche il nome della società segreta che accoglieva, in maniera un po' iniziatica, intorno allo stesso Bataille, alcuni suoi amici e collaboratori, che avrebbero realizzato una «congiura sacra», sacrificando una vittima umana all'apparenza consenziente (e ciò, come si vedrà, non è senza rapporto con la posta in gioco del poema *Tangoul Morţii*). Luca e Trost, insomma, arrivano troppo tardi all'appuntamento con la poesia, la quale, seguendo il *pendant* lirico del dettato kafkiano tanto caro a Celan in quegli anni confusi, dovrebbe avere essenzialmente il compito etico e rivoluzionario di testimoniare il Reale della catastrofe, la violenza orribile della Shoah e celebrare adeguatamente nel canto la memoria delle vittime senza nome sullo sfondo storico dello sterminio perpetrato da parte dei nazisti, dei legionari e dell'esercito romeno in Bucovina.

Il lessico della pietrificazione, del ghiaccio, della cristallizzazione emotiva, che diventeranno tipicamente celaniani nella poesia in lingua tedesca, sono qui desunti dall'affinità soggettiva alla melanconia di Eminescu e di Baudelaire e dalla lezione del loro magistero poetico nella prassi

[239] Nel *Manifesto* di Luca e Trost si legge: «Noi ci rivolgiamo ai nostri amici surrealisti, dispersi nel mondo intero e, come nei grandi naufragi, indichiamo loro la nostra posizione» (GHERASIM LUCA E TROST, *Dialettica della dialettica*, cit., p. 7).

impalpabile della traduzione. Il richiamo naturalistico alla «gigantesca foresta» di simboli è da intendersi forse in chiave marcatamente polemica contro i due maggiori esponenti "antinaturalisti" del movimento che si interrogavano in maniera ossessiva sul «funzionamento» coatto «del desiderio» in termini permanentemente dialettici, negativi, senza alcuna sintesi finale. Celan, pur non cedendo alla tentazione ironica dell'irriverenza, costruisce così il suo discorso corrosivo: «E lesne de înţeles că pe-aici nu pătrunzi cu săgeţile focului vizibil. O imensă perdea de ametist disimulează, la liziera dinspre lume, existenţa acestei vegetaţii antropomorfe, dincolo de care încerc, selenic, un dans care să mă uimească» («È facile capire che qui tu non penetri con le frecce del fuoco visibile. Un'immensa tenda di ametista, sulla soglia che dà sul mondo, dissimula l'esistenza di questa vegetazione antropomorfa, al di là della quale provo, selenico, una danza che mi stupisca»).

Il «messaggero dell'alone Paul Celan» si vuole dunque porre al di là dell'«immensa tenda di ametista»[240] che, «sulla soglia che dà sul mondo, dissimula l'esistenza di questa vegetazione antropomorfa»[241]. L'aura di Celan, in questo testo, non è l'alone solare, il greco cerchio attorno al «fuoco visibile» del sole, ma è una zona fatta di sfumature, di rifrazioni e riflessi violacei della luce derivante da minuti cristalli di neve o di aghi di ghiaccio. È un alone lunare che desidera oltrepassare il linguaggio simbolista facendo appello a una luce ancor meno visibile[242]. Insomma, il

[240] L'«ametista» è una parola d'ascendenza simbolista (spesso impiegata in particolare da Dan Botta, cioè dalla tradizione ermetica romena, considerata dai poeti avanguardisti come reazionaria e borghese) ed ha una connotazione soggettiva che evoca il «pensiero della tristezza», ossia un sentimento ben lontano dall'entusiasmo rivoluzionario espresso dai poeti neosurrealisti di Bucarest. Celan userà «Amethyst», insieme ad altre pietre come «Jaspir» e «Achat», solo un'altra volta in tedesco, nella poesia *Die Silbe Schmerz*, a segnalare ormai la distanza irreversibile che lo separa da tale tradizione poetica. Cfr. P. Celan, *Poesie*, cit., p. 482.

[241] Ciò che occulta questo dettato è «in particolare, l'idea della creazione attraverso l'autosacrificio», come scriveva Eliade nello studio *Le erbe sotto la Croce* del 1939. Si tratta della «relazione genetica tra uomo e pianta» riportata nelle leggende e nei racconti del folklore, in cui l'«uccisione violenta» di una vittima, «con l'inganno dell'essere umano», sembra comportare «la *creazione* di una pianta». Nel momento in cui «il filo della vita» viene «interrotto bruscamente», essa «cerca di prolungarsi sotto altra forma: pianta, albero da frutto, fiore» (M. Eliade, *I Riti del costruire*, a cura di R. Scagno, Jaca Book, Milano 1993, pp. 184-185).

242 Non è un caso che negli anni '30 Walter Benjamin, a proposito de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1991), definisse questo fenomeno come la «perdita dell'aura», ossia la perdita del «qui e ora» magico e unico che si fonde con la creazione artistica e la contraddistingue. Benjamin collega la «perdita dell'aura» all'irruzione delle masse sulla scena e alla loro richiesta di

«messaggio» del poemetto è ora abbastanza leggibile se si accoglie questa prospettiva allusiva che tenga conto della «controparola» celaniana che si rivolge contemporaneamente e in «controluce» ai partigiani dell'amore delle opposte fazioni politiche di estrema destra e di estrema sinistra in Romania. Luca e i suoi accoliti, nonostante i loro proclami rivoluzionari, si limitano a mimetizzare spettacolarmente il linguaggio della vera poesia. Non solo sono epigoni del surrealismo e giungono troppo tardi all'appuntamento, ma si muovono ancora all'interno del solco simbolista, impiegando paradossalmente una modalità di espressione tipicamente «reazionaria» che entra in forte contraddizione con i contenuti programmatici del loro manifesto rivoluzionario. Infatti, «Al di là della vegetazione antropomorfa», su quella «frontiera» o su quella «soglia» raggelata, il soggetto poetico prova, «selenico, una danza» che lo stupisca, lo meravigli ancora. È chiaro che qui il riferimento alla «danza» è il poema stesso di Paul Celan, *Tangoul Morţii*, che deve essere ancora pubblicato e su cui il poeta ripone molte delle sue malcelate aspettative a Bucarest[243].

Dunque, il discorso del rinato surrealismo romeno non incanta più il poeta della Bucovina, perché lo trova troppo «antropomorfico». Le «frecce» del desiderio, a tratti fortemente melanconiche, dell'«alone Paul Celan» tendono invece a spingere la visione del soggetto della poesia verso quel bordo estremo del Reale, in direzione di quella «soglia» verso cui pochi scrittori hanno cercato di avventurarsi. Se egli non ancora è in grado di «pattinare» come si conviene su quella superficie inconfondibile, neppure i «membri acefali della Cospirazione Poetica Universale», nonostante le loro acrobazie immaginifiche e spettacolari, sembrano essere «penetrati», «con le [loro] frecce del fuoco visibile», in quell'«orlatura» inaccessibile della poesia. Allora cosa resta da fare al «partigiano dell'assolutismo erotico megalomane reticente»? Il poeta qui accenna a un'enigmatica risposta: «cu ochi mutaţi la tîmple, mă

beni culturali che per forza di cose diventano merce. La riproduzione dell'opera d'arte da un lato favorisce un'esperienza profana della cultura, quindi non più sacra perché ne sostituisce il valore rituale; dall'altro, l'opera d'arte, pur perdendo questa sacralità, nella riproduzione non perde, secondo Benjamin, la sua qualità, ma anzi avvia un processo di desacralizzazione di tipo popolare e a carattere democratico.

[243] Come scrive Petre Solomon: «L'apparizione della versione romena di *Todestango* su "Contemporanul", gli offrì la possibilità di verificare per la prima volta l'impatto che il poema avrebbe potuto produrre sulla coscienza dei lettori. Si trattava di una ripetizione generale, prima della "prima", che Celan concepiva per un pubblico europeo, in particolare tedesco, poiché *Todesfuge* era un poema creato per rivoltare e sconvolgere le coscienze dei tedeschi colpevoli dei crimini da lui evocati» (P. SOLOMON, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., p. 97).

privesc din profil, asteptînd primăvara» («con gli occhi spostati sulle tempie, mi guardo di profilo, in attesa della primavera»).

La risposta criptica di Celan desidera evidentemente pungere sul vivo la sensibilità della compagine esclusivista del surrealismo bucarestino. A Luca e ai suoi amici poeti, ebrei come lui, il poeta dice che essi avrebbero dovuto forse rivolgersi, in attesa che venga la «primavera» del sol dell'avvenire – cioè della rivoluzione –, non tanto a Bataille o a Breton e al suo agonizzante movimento internazionale, quanto a Franz Kafka e a Urmuz, «i due gusci gemelli» di Celan, cioè i reali precursori della rivolta letteraria universale. Kafka e Urmuz erano, infatti, a quel tempo, i due interlocutori privilegiati, e non tanto segreti, di Celan, dai quali stava apprendendo in Romania la lezione del loro dettato etico ed estetico. I personaggi teratologici delle *Pagine bizzarre*, riconosciuti da Ionesco come kafkiani[244], non sono affatto «antropomorfi», ma zoomorfi, fitomorfi o meccanomorfi, e talvolta sono composti araldicamente dalle lettere dell'alfabeto ebraico ed arabo, come si è già visto. Essi hanno «gli occhi spostati sulle tempie» come gli uccelli, si guardano obliquamente «di profilo» e sono quasi tutti mossi da un erotismo perverso e violento, dunque un erotismo assoluto e rivoluzionario, proprio come quello preconizzato da Luca e Trost nel loro *Messaggio*. L'allusione di Celan («con gli occhi spostati alle tempie, mi guardo di profilo») riguarda pure il nome di Kafka (in ceco, "taccola", o impropriamente "cornacchia", si dice *kavka*, e non è privo di rapporto con quanto Kafka disse in merito al suo cognome a Gustav Janouch[245]).

Come testimonia anche Solomon, in una lunga lettera di raccomandazione a favore del suo protetto, indirizzata a Edgar Jené, un amico rappresentante del surrealismo viennese, Margul-Sperber, che aveva conosciuto di persona lo scrittore praghese, aveva dichiarato che Celan era il più importante erede di Kafka nella poesia tedesca[246]. Inoltre, ai tempi in cui a Bucarest si era diffusa l'inchiesta parigina sulla rivista «Combat», *Faut-il brûler Kafka?*, Paul Celan in tutta risposta si era messo a tradurre in romeno quattro parabole dello scrittore praghese, quasi come per salvare la sua opera dal rogo delle ideologie totalitarie[247]. Celan scopre in Romania, attraverso il lavoro della traduzione, che il suo «meridiano» si può situare nel punto asintotico di intersezione stabilito da Kafka e da Urmuz.

[244] Cfr. E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, cit., pp. 71-82.

[245] Cfr. J.-M. Rey, *Qualcuno danza. I nomi di Kafka*, a cura di R. Racinaro, Guida editori, Napoli 1990, pp. 91-93.

[246] Cfr. P. Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., pp. 176-177.

[247] Cfr. i testi di Kafka tradotti da Paul Celan in *Scritti romeni*, cit., pp. 56-65.

Da questo punto di vista, molti tra i versi più enigmatici delle poesie di Celan in lingua tedesca possono essere rischiarati non solo dall'opera dello scrittore praghese, ma anche dal bagliore inquietantemente perverso della scrittura di Urmuz.

Comunque, la partita aperta da Celan con Gherasim Luca non si chiude qui. In un altro «poema in prosa», Celan riaccende la sua personalissima e solitaria polemica con il gruppo dei poeti surrealisti di Bucarest e, impiegando il linguaggio suggestivo e cifrato di Urmuz, manifesta ancora una volta il suo dichiarato dissenso con toni particolarmente taglienti:

Poate că într-o zi, cînd reabilitarea solstiţiilor va fi devenit oficială, dictată de atrocitatea cu care oamenii se vor încăiera cu copacii marilor bulevarde albastre, poate că în acea zi vă veţi sinucide toţi patru, în acelaşi timp, tatuîndu-vă ora morţii în pielea frunzoasă a frunţilor voastre de dansatori spanioli, tatuîndu-vă această oră cu săgeţile timide încă, dar nu mai puţin veninoase ale adolescenţei unui adio.

Poate că voi fi în apropiere, poate că-mi veţi fi dat de veste despre marele eveniment, şi voi putea fi de faţă cînd ochii voştri, coborîţi în încăperile îndepărtate ale serei în care, în tot timpul vieţii, v-aţi exilat nesiliţi de nimeni, pentru a contempla eterna imobilitate a palmierilor boreali, cînd ochii voştri vor vorbi lumii despre nepieritoarea frumuseţe a tigrilor somnambuli...

Poate că voi găsi curajul pentru a vă contrazice atunci, în clipa cînd, după atîtea aşteptări infructoase, vom fi găsit un limbaj comun. Depinde de voi, dacă voi stîrni, cu degetele răsfirate în evantai, boarea uşor sărată a requiemului pentru victimele primei repetiţii a sfîrşitului. Şi tot de voi depinde dacă îmi voi coborî batista în gurile voastre devastate de focul falselor profeţii, pentru ca apoi, ieşind în stradă, s-o flutur deasupra capetelor concrescute ale mulţimii, la ora cînd aceasta se adună lîngă singura fîntînă a oraşului pentru a privi, pe rînd, în ultima picătură de apă din fundul acesteia; s-o flutur mereu, tăcut şi cu gesturi care interzic orice alt mesaj.

De voi depinde. Înţelegeţi-mă[248].

Forse un giorno quando la riabilitazione dei solstizi sarà diventata ufficiale, dettata dall'atrocità con cui gli uomini si azzufferanno con gli alberi dei grandi viali azzurri, forse quel giorno vi suicidere tutti e quattro, nello stesso tempo, tatuandovi l'ora della morte sulla pelle frondosa delle vostre fronti di danzatori spagnoli, tatuandovi questa ora con le frecce timide ancora, ma non meno velenose dell'adolescenza di un addio.

Forse sarò nelle vicinanze, forse mi avrete dato la notizia del grande avvenimento, e potrò starvi di fronte quando i vostri occhi, scesi nelle stanze lontane

[248] Cfr. P. SOLOMON, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, cit., p. 195.

della serra in cui, durante tutta la vita, vi siete esiliati non costretti da nessuno, per contemplare l'eterna immobilità delle palme boreali, quando i vostri occhi parleranno al mondo dell'imperitura bellezza delle tigri sonnambule…

Forse troverò il coraggio di contraddirvi allora, nell'attimo in cui, dopo tante attese infruttuose, avremo trovato un linguaggio comune. Da voi dipende, se provocherò, con le dita aperte a ventaglio, la brezza leggermente salina del requiem per le vittime della prima ripetizione della fine. E sempre da voi dipende se infilerò il mio fazzoletto nelle vostre bocche devastate dal fuoco delle false profezie, affinché poi, uscendo per strada, lo faccia fluttuare sulle teste concresciute della moltitudine, nell'ora in cui questa si raccoglie presso l'unica fontana della città per guardare, a turno, nell'ultima goccia d'acqua del suo fondo; per sventolarlo sempre, silenzioso e con gesti che interdicono qualunque altro messaggio.

Da voi dipende. Capitemi[249].

Facendo implicito riferimento a *Cotadi e Dragomir* di Urmuz («Una particolarità di Cotadi è di diventare, senza volerlo, due volte più largo e interamente trasparente, ma ciò accade soltanto due volte all'anno, ovvero quando il sole arriva al solstizio»[250]), Celan si rivolge ancora una volta a quei «quattro» poeti che non hanno capito, non hanno ascoltato la sua voce, lo hanno forse rifiutato, non concedendo ospitalità al suo particolare dire[251]. Secondo la prospettiva anamorfica del poema, i «quattro» si sono convertiti ormai alla lingua di Breton, quindi la loro poesia non coglie il vero, è rimasta abbagliata dalle sfolgoranti immagini della pittura di Dalì. Si ha come l'impressione che Celan prenda di mira soprattutto Gherasim Luca quando nel 1945, in *Inventatorul Iubirii* – alludendo alla figura tragica di Urmuz, morto suicida con un colpo di pistola alla tempia – aveva scritto: «Da una tempia all'altra, il sangue del mio suicidio virtuale scorre nero, vetrioleggiante e silenzioso. […]

[249] P. Celan, *Scritti romeni*, cit., p. 45 (trad. lievemente modificata).

[250] Cfr. *infra*, p. 255.

[251] Presumibilmente i «quattro» poeti cui si riferisce Celan sono, di nuovo, Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun e Virgil Teodorescu. Il poeta bucovino, sempre nella cifra di Kafka e di Urmuz, torna a toccare il nervo scoperto del cosiddetto «rifiuto», in un altro «poema in prosa», scrivendo: «Mi sollevo sulla punta delle dita e mi innalzo da quella parte. *Non posso aspettarmi ospitalità*, so anche questo, ma dove fermarmi, se non là? *Non sono accolto*. Un araldo a me ignoto mi viene incontro al largo per annunciarmi che *mi si vieta qualsiasi scalo*. […] Offro le mie mani per vigilare che l'equilibrio di questa flora postuma sia conservato al di fuori di qualsiasi pericolo. *Di nuovo ricevo un rifiuto*. Non mi rimane che continuare nel mio viaggio, ma le mie forze si sono indebolite e chiudo gli occhi per cercare un uomo con una barca». I corsivi, in questo testo che inizia con le parole «Din nou m-au suspendat marile umbrele albe», sono miei. La traduzione di questo brano di Celan è invece di Gisèle Vanhèse, *[Din nou au suspendat marile umbrele albe]*, in «Romània Orientale», 15, 2002, pp. 140-143.

Porto con un'eleganza speciale questa testa di suicida sulle spalle e sposto da un luogo all'altro un sorriso infame, avvelenando su un raggio di moltissimi chilometri il respiro degli esseri e delle cose»[252]. È necessario dunque, secondo Celan, leggere di nuovo Urmuz, scendere e risalire dal suo gorgo esistenziale, insomma riattraversarlo, e rimanere fedeli al segreto angoscioso ed eversivo del suo desiderio, che è inciso indelebilmente nella lingua dei nomi delle sue creature d'inchiostro.

Anche in questo poema, Celan ribadisce, quindi, la necessaria convinzione di confrontarsi realmente, e non in maniera superficiale, con la traccia inconfondibile di Urmuz, il padre nazionale della rivoluzione letteraria, che era stato riscoperto un decennio prima della seconda guerra mondiale dai movimenti romeni dell'avanguardia storica. Sempre seguendo questa particolare angolatura del poema, Celan intende dire nello stesso tempo che questi «quattro» poeti, misconoscendo realmente l'eredità di Urmuz e ignorando l'opera di Kafka, non sono riusciti a capire il vero valore della sua voce. E «quando la riabilitazione dei solstizi sarà divenuta ufficiale» – ovvero quando finalmente la verità dello Sterminio, che già appare chiaramente in *Tangoul Morţii* – sarà riconosciuta universalmente come la reale cesura poetica e rivoluzionaria della storia dell'umanità, «forse quel giorno vi suiciderete tutti e quattro», cioè i «quattro» poeti surrealisti seguiranno nella vita e non nella scrittura la rotta destinale tracciata da Urmuz. Però, con questa sostanziale differenza, essi si tatueranno, come i «sommersi» nei campi di sterminio, «sulla pelle frondosa», «l'ora della morte», ovvero «questa ora» – indica il poema – cioè quella segnata dalle «frecce timide, non meno velenose» del poeta che ormai dice «addio» alla sua «adolescenza», ed è pronto per partire per l'estero – come il protagonista anonimo della favola urmuziana –, separandosi ormai non solo geograficamente da loro.

Vi è essenzialmente da parte di Celan come l'intimazione di un congedo, un'intimazione che tradisce la speranza che il cenno dell'«addio» del poeta non sia un gesto definitivo: «Forse sarò lì nelle vicinanze, forse mi avrete dato notizia del grande evento, e potrò essere di fronte quando i vostri occhi, discesi nelle stanze allontanate della serra in cui, per tutto il tempo della vita, vi siete esiliati non costretti da nessuno, per contemplare l'eterna immobilità dei palmizi boreali, quando i vostri occhi parleranno al mondo dell'imperitura bellezza delle tigri sonnambule…». Il soggetto poetico sarà forse lì «nelle vicinanze» – è imminente la partenza di Celan per Vienna via Budapest. Forse allora, «quando» i surrealisti avranno «dato notizia del grande evento» cioè dell'«atrocità»

[252] GHERASIM LUCA, *L'inventore dell'amore*, cit., p. 39.

della Shoah evocata da *Tangoul Morţii*, il soggetto poetico potrà essere «di fronte» – «În Faţa Legii» («Di Fronte alla Legge»), come traduce Celan in romeno dalla parabola di Kafka del *Processo*, *Vor dem Gesetz*[253] – ai loro «occhi». Ma questi «occhi», per poter veramente vedere, avranno dovuto ripercorrere a ritroso un sentiero allucinante, cioè dovranno riattraversare nell'angoscia tutte le «stanze» di Urmuz e di Kafka che stanno a metà strada tra l'alcova e le aule dei tribunali.

Ritornando al «messaggio misterioso» racchiuso nella cifra del «poema in prosa», Celan afferma che non ci si può accontentare di contemplare «l'eterna immobilità dei palmizi boreali», come fanno i surrealisti, ma è necessario dire, trovare le parole giuste per esprimere a tutto il mondo «l'imperitura bellezza delle tigri sonnambule», che non sono semplicemente quelle dipinte da Salvator Dalì – cioè le tigri oniriche con cui i poeti neosurrealisti di Bucarest si sono identificati nei loro viaggi sonnambolici –, ma quelle visibili nei campi di sterminio, cioè quelle figure dei cadaveri senza morte – chiamate da Primo Levi «Musulmani»[254] – che è l'offesa specifica di Auschwitz. Ma evidentemente i neosurrealisti di Bucarest, secondo Celan, non capiscono, dormono, riposano all'ombra dei «palmizi boreali» al riparo delle fronde di una luce che non acceca. Serbando le apparenze, forse nell'intrico di *Engführung* qualcosa di tale evento ritorna, e – con sopra il sigillo indicibile del segreto – si conserva ancora in questi versi: «Etwas / lag zwischen ihnen. Sie / sahn nicht hindurch. // Sahn nicht, nein, / redeten von / Worten. Keines / erwachte, der / Schlaf / kam über sie. // Kam, kam. Nirgends / fragt es – / Ich bins, ich, /ich lag zwischen euch, ich war /offen, war /hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem / gehorchte, ich / bin es noch immer, ihr /schlaft ja». (Qualcosa /giaceva frammezzo a loro. Essi / non vedevano oltre. // Non vedevano, no, / essi discutevano di / parole. Non vi fu risveglio, il / sonno/ venne su di loro. // Venne, venne. Non vi è posto / ove si chieda – // Io sono, io, / io giacqui frammezzo a voi, io ero / aperto, ero / udibile, vi mandavo un ticchettio, il / ancor sempre io; voi / dormite)[255]. Gellu Naum risponderà forse a questo appello in un poema dal titolo *Heraclit* del 1958 che, casualmente, coincide con l'anno della composizione di *Engführung*. Naum scrive così all'inizio del suo poema: «Pe rădăcini veci, dormeam un somn noduros. Pe crengi, fraţii mei îşi zvântau pletele lungi. Vântul încetase. Apoi, deodată, a început o părăsire uriaşă» (Su antiche radici, dormivamo un sonno nodoso. Sui

[253] Cfr. P. Celan, *Scritti romeni*, cit., p. 60.
[254] Cfr. P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1958.
[255] Cfr. P. Celan, *Poesie*, cit., pp. 334-335.

rami, i miei fratelli sventolavano le loro lunghe trecce. Il vento smise. Poi, all'improvviso, cominciò un grandioso abbandono). «Strofa 3: […] căutam cuvinte hexagonale / la limita de sârmă a liniştei/ căutam culori lungi îmi era foame de culori lungi / visam mănuşi şi ghete de sunete violete […]» (Cercavo parole esagonali [sono le parole surrealiste dell'amore in stile francese] / al limite del filo di ferro della quiete [il poeta, prigioniero oltre la cortina di ferro, si trova in piena dittatura comunista in Romania] / cercavo lunghi colori avevo fame di lunghi colori [si tratta della ricerca del cromatismo nella poesia di Naum] / sognavo guanti e stivaletti di suoni violetti [«guanti» e «stivaletti» sono gli oggetti parziali del desiderio dai tratti feticistici tipici del neosurrealismo di Bucarest, ma anche tristemente luttuosi – «violet» (viola) è il colore della poesia di Bacovia, segnata dalla noia e dalla melanconia moldava]). «Strofa 5: Apoi fluviul frenetic / şi prietenii mei înotând adormiţi» (Poi il fiume frenetico e i miei amici nuotando addormentati [Eraclito diceva che non si fa mai il bagno due volte nello stesso fiume. È la grande questione del Tempo e del divenire. È arrivata la dittatura comunista e gli amici surrealisti di Naum, hanno provato a nuotare: chi fuggendo in esilio come Gherasim Luca, Paul Păun, in maniera rocambolesca, chi adattandosi al regime del realismo socialista, come Virigil Teodorescu. Comunque tutti gli amici dormivano, sembra quasi dire Naum]). «Strofa 6: cei doi bătrâni cu un ou la ureche / ascultau tăcerea intactă a gălbenuşului / şi clipeau ritmic după tic-tacul ceasornicului» (I due vecchi con un uovo all'orecchio ascoltavano il silenzio intatto del giallo d'uovo [l'uovo è un simbolo universale ed è legato alla genesi del mondo. Significativa è l'allusione al celebre componimento ermetico di Ion Barbu, *Oul dogmatic*, *L'uovo dogmatico*, del 1925. Secondo Eliade, il simbolismo dell'uovo non si collega solo alla nascita, ma alla rinascita. L'uovo rappresenta la rinascita e la ripetizione, anche se esso è, alle origini, un germe o una realtà primordiale]) / e – nei due sensi di *şi clipeau* – i due vecchi 'battevano gli occhi', 'strizzavano l'occhio', 'ammiccavano', 'facevano cenno d'intesa con l'occhiolino', ma anche 'scintillavano', 'sfavillavano', 'luccicavano', 'tremolavano', 'sfolgoravano' ritmicamente al tic tac dell'orologio). Forse, nell'immaginario del soggetto poetico, i due vecchi, evocati in *Heraclit*, sono Gherasim Luca e Paul Celan, amici di Naum che rinascono a Parigi come poeti, uno in francese e l'altro nella madrelingua tedesca, mentre Gellu continua a scrivere i suoi versi, ritiratosi nel suo esilio interiore, rimanendo rigorosamente poeta di lingua romena, cioè fedele alla madrelingua come Paul. Ma ecco la settima e ultima strofa di *Heraclit*: «Departe, vedeam cum îţi arde ţipătul. Din loc în loc, unde nisipul contura obrazul unei umezeli ucise, rămâneai vizibilă. Podar al acestor

treceri, noaptea lega capetele drumului» (Lontano, vedevo bruciare il tuo grido. Qui e là, dove la sabbia contorna la guancia di un'umidità uccisa, rimanevi visibile [femminile in romeno]. Traghettatore di questi passaggi, la notte legò i due capi del sentiero). «Apoi imensa ecloziune / şi printre atâtea lucruri deosebit de grave / pe urechile mele de piatră se aşezau fluturi» (Poi l'immenso schiudersi [dell'uovo, la germinazione] / e tra le tante cose straordinariamente gravi / sulle mie orecchie di pietra si raccoglievano le farfalle)[256]. Si è capito ormai: Gellu Naum si è messo medianicamente all'ascolto di Paul, ha ascoltato lo schiudersi del poema *Strette*, la sua straordinaria e unica germinazione. Finalmente, egli dice di aver sentito la voce di Paul Celan nel Reale del poema.

Ed ecco, infine, ritornando al «poema in prosa», l'appello di Celan, l'invito forse a essere veramente capito: «Forse troverò il coraggio di contraddirvi allora, nell'attimo in cui, dopo tante attese infruttuose, avremo trovato un linguaggio comune». Si tratta evidentemente dello *Jetztzeit*, il «tempo ora» della discontinuità storica che Benjamin teorizza nelle sue tesi sulla storia[257]. Forse, dopo aver attraversato veramente le «stanze» di Kafka e di Urmuz, gli interlocutori bucarestini troveranno, secondo Celan, un «linguaggio comune», ma questo dipenderà solo da loro, dal loro orecchio fertilizzato[258] non refrattario al «ticchettio» della sua poesia, quello proveniente da un «nuovo orologio che misurerà un tempo molto più grande» – «nou orologiu care va măsură un timp mult mai mare»[259] – il tempo, cioè, della rivoluzione. Ai poeti neosurrealisti di Bucarest, dunque, è rimessa la responsabilità di un autentico ascolto, se saranno forse veramente all'altezza di comprenderlo («Dipende da voi, se provocherò, con le dita aperte a ventaglio, la brezza leggermente salina del requiem per le vittime della prima ripetizione della fine»). Senza ombra di dubbio Celan si riferisce qui al poema *Tangoul Morţii*. Il termine «ripetizione», oltre alla reale sfumatura soggettiva della ripetizione dell'irripetibile nel segno inaudito della catastrofe, si contrappone deliberatamente all'interpretazione che a quel tempo, negli ambienti avanguardisti romeni della sinistra criptocomunista[260], si riteneva che Mircea

[256] Cfr. Gellu Naum, *Heraclit*, in *Poezii*, vol. I, ediţie îngrijită şi prefaţă de S. Popescu, Ed. Polirom, Iaşi 2011, pp. 195-198.

[257] Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

[258] Cfr. in tal senso la lettera di Celan spedita a Petre Solomon in P. Celan, *Scritti romeni*, cit., p. 71.

[259] Cfr. *ibi*, p. 16.

[260] Cfr. G. Rotiroti, *Il segreto interdetto,* cit., pp. 123-147.

Eliade avesse dato al mito e al folclore nazionale adottando in senso ideologico[261] la prospettiva della «creazione attraverso il sacrificio»[262].

Infatti, nel periodo in cui Celan era attivo in Romania due famosissimi documenti della poesia popolare *Miorița* e *Meșterul Manole*, di tradizione orale, erano stati commentati dal punto di vista filosofico, filologico e delle credenze religiose. Come testimoniano emblematicamente anche altri «poemi in prosa» di Celan, il poeta ebreo-bucovino non era rimasto insensibile al saggio di Mircea Eliade che si intitola *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, apparso nel 1943 a Bucarest, presso la casa editrice Publicom[263]. In questo saggio il futuro storico delle religioni disquisiva estesamente sul «sacrificio di costruzione» e tentava di dare una spiegazione magica alla creazione del cosmo, facendo appello al sacrificio di un essere mitico primordiale. Proprio in questa leggenda di Manole appare il motivo della «morte violenta», della «morte creatrice» e del «sacrificio di fondazione», nonché la valorizzazione da parte del popolo romeno della morte serenamente accettata in un orizzonte metafisico e religioso ancestrale. Molto probabilmente, avendo soprat-

[261] Cfr. F. JESI, *Cultura di destra*, Garzanti, Milano 1993, pp. 41-49.

[262] Il nucleo centrale della leggenda di Mastro Manole che, per esempio, aveva attratto i militanti fanatici della Legione di Codreanu, era quello della necessità di un «sacrificio umano». Affinché un edificio possa crescere e consolidarsi era indispensabile, secondo questo dettato, l'incorporazione in sé della vita della vittima. Eliade, molto sensibile alla tanatologia sacrificale del cristianesimo ortodosso, riprendendo alcuni studi che aveva pubblicato in Romania durante la seconda guerra mondiale, scriveva infatti nel 1956: «*Per durare*, una costruzione – casa, opera tecnica, ma anche spirituale – *deve essere animata*, cioè *ricevere allo stesso tempo una vita e un'anima*. Il "transfert" dell'anima è possibile solo per mezzo di un sacrificio, in altri termini, con una morte violenta. Si può anche dire che la vittima prosegue la sua esistenza dopo la morte, non più nel suo corpo fisico, ma nel nuovo corpo – la costruzione – che essa ha animato con la sua immolazione; si può persino parlare di un "corpo architettonico" sostituito al corpo carnale. […]. In tutti questi miti, la morte violenta, cioè l'immolazione rituale, è creatrice. […] Quello che i miti non mostrano sempre in una maniera esplicita, ma quello che le ballate popolari di costruzione svelano, in una luce tragica, è che questo sacrificio sanguinoso tende a trasformarsi in sacrificio di ciò che l'uomo ha di più caro: la propria vita, la propria sposa o la propria anima. […] Siamo pronti a sacrificare tutto – persino la nostra vita – quando qualcuno ce lo chiede. Non abbiamo però più il senso del sacrificio originario, la pura offerta – l'olocausto di ciò che amiamo di più al mondo» (cfr. M. ELIADE, *Struttura e funzione dei miti*, in *Spezzare il tetto della casa. La creatività e i suoi simboli*, Introduzione e traduzione a cura di R. SCAGNO, Jaca Book, Milano 1988, pp. 75-81).

[263] Cfr. ID., *I Riti del costruire*, cit., pp. 7-114. La copertina della prima edizione del libro di Eliade (*Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, Publicom, Bucureşti 1943), pubblicato in Romania, ha la copertina color ruggine, proprio il colore indicato più volte da Celan nel «poema in prosa» che inizia con le parole «S-ar putea crede» (Si potrebbe credere). Cfr. P. CELAN, *Scritti romeni*, cit., pp. 48-51.

tutto in mente la vocazione mistico-suicidaria dei legionari sull'altare dell'ideologia nazionalistica che facevano appello, attraverso la preghiera, alle «forze misteriose del mondo invisibile» cioè, agli «spiriti dei morti, gli spiriti degli antenati»[264], Celan, insieme ai suoi amici poeti di Bucarest, aveva intuito che la «ripetizione» del comportamento del gesto mitico, nell'atto di creazione *in illo tempore*, risultava fondamentale non solo per la comprensione della ballata di Manole, ma indicava nel sacrificio e nella morte violenta il senso stesso «del requiem per le vittime della prima ripetizione della fine» («a requiemului pentru victimele primei repetiţii a sfârşitului») – indicato cripticamente nel testo celaniano «Poate că într-o zi» («Forse un giorno»)[265] – che traspare in tutta la sua sfolgorante evidenza prima in *Tangoul Morţii* («săpăm o groapă 'n văzduh şi nu va fi strâmtă») e poi nel capolavoro della *Todesfuge* («wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng»)[266].

In tal senso, il verso «scaviamo una fossa nell'etere (nell'aria o nel cielo) e non sarà stretta» – che si riferisce inequivocabilmente ai «riti di costruzione» messi in rilievo dallo studio di Eliade, a partire, oltre tutto, dalla personale esperienza di Celan, costretto ai lavori forzati di «pubblica utilità» nel campo di Tăbăreşti durante la guerra – può essere letto, nel contesto storico-redazionale di *Todestango*, non tanto come la giustificazione insostenibile dell'eccidio di massa degli ebrei a partire dall'orizzonte religioso-sacrificale-folclorico stabilito dalla ballata di Manole, ma, in maniera più pertinente, come una risposta di tipo poetico-comunitario-resistenziale che conduce *ad absurdum* la teatralità e l'enfasi del discorso

[264] C.Z. Codreanu, *Per i legionari*, edizione italiana a cura del gruppo di Ar, Padova, Edizioni di Ar, 2005, p. 200.

[265] P. Celan, *Scritti romeni*, cit., pp. 44-45.

[266] A partire dall'interpretazione che Eliade fornisce nel suo saggio *Commenti alla leggenda di Mastro Manole*, il poema di Paul Celan lascerebbe apparentemente intendere che i prigionieri ebrei, vittime del sacrificio rituale, siano costretti a scavare le fondamenta del Terzo Reich nei campi della morte e che, quindi, i versi «agli ebrei fischia e dà loro il comando di scavare / una fossa nella terra» riguardino appunto questo «rito di costruzione e di creazione» che proprio le ballate come quella di Mastro Manole svelano. Allo scopo di disinnescare questo dispositivo di verità, osceno e totalizzante, racchiuso nel commento di Eliade alla leggenda di Manole, Paul Celan – sia nella versione romena di *Tangoul Morţii*, insieme a Petre Solomon, che in quella più celebre nella madrelingua tedesca *Todesfuge* – enfatizza gli elementi antitetici della contraddizione semantica («Scaviamo una fossa nell'etere e non sarà stretta», ripetuto tre volte), producendo imprevisti effetti di senso contro lo schema logico prescritto («giacerete in una fossa nelle nubi e non sarà stretta»), creando discontinuità nella metrica e nella sintassi e, infine, attuando anamorficamente un cortocircuito e un ribaltamento prospettico, in grado di mettere così al riparo il suo poema da un'esegesi improntata secondo un registro cinico e perverso, che vede gli ebrei come vittime del sacrificio umano di fondazione.

politico nazionalista dei Legionari, sotto l'angolo d'incidenza della morte violenta attuata orrendamente dai nazisti.

In effetti, in *Tangoul Morţii* (e nella *Todesfuge*), come anche nella poesia *Er* di Weissglas, sono gli ebrei ad essere realmente «sacrificati», e non i fanatici di Codreanu che si immolavano volontariamente in vista del riscatto della patria e della formazione dell'«Uomo nuovo» a seguito dei loro cruenti attentati terroristici: «la morte è un maestro tedesco», non un mastro leggendario come Manole che adempie al proprio destino di costruttore, portando fatalmente la moglie alla morte, in vista della «purificazione» del mondo. Da questo punto di vista, *Tangoul Morţii* è forse, per così dire, una sorta di parodia sovversiva delle interpretazioni misticheggianti e idealistiche delle ballate popolari molto diffuse a quel tempo in Romania. Inoltre, sempre rimanendo nel contesto delle avanguardie ebraico-romene, il termine «ripetizione» ha anche la connotazione di una prova spettacolare, di un virtuosismo acrobatico giocato in esemplare solitudine dal poeta, come al circo. In *Domande e Risposte* si legge il gioco surrealista delle definizioni di Celan riportato da Solomon: « – Cos' è la solitudine del poeta? Un numero di circo non annunciato nel programma»[267] che riprende allusivamente il dettato polemicamente poetico di Fondane[268] nelle *Parole selvagge*[269].

Ma c'è anche un altro aspetto che non deve essere trascurato. La «prima ripetizione della fine» è una «controparola» di Celan, un atto di libertà e di giustizia che non ammette compromessi. Paul Celan si aspettava forse da quei «quattro» poeti, appartenenti al gruppo surrealista di Bucarest, un cenno di consenso, un percorso di riconoscimento

[267] Cfr. P. SOLOMON, *Paul Celan*, cit., p. 141.

[268] Di origine ebraica, Benjamin Fundoianu/Fondane, all'anagrafe Beniamin Wecsler (1898-1944), poeta bilingue, drammaturgo, saggista, cineasta e pensatore esistenziale, è stato insieme a Tristan Tzara un importante collaboratore delle riviste d'avanguardia romena. Amico di Emil Cioran, prima di essere deportato e ucciso ad Auschwitz, Fundoianu è diventato per Paul Celan, come provano i suoi scritti romeni, un privilegiato interlocutore poetico. Cfr. N. MANEA, *Al di là della montagna*, cit.

[269] «Tutto l'avvenire *positivo* dipende dall'attitudine che avrete avuto sulla corda, durante la danza atroce. Un fiore, solo un fiore, gettato da una perfida loggia, è rimasto nello sguardo dell'acrobata, ed eccolo che perde l'equilibrio e rompe l'aria come un vetro. Fate posto, Signori, il panico è un brutto scherzo, siate pronti per il numero seguente. *La rappresentazione continua*. Il prezzo dei biglietti non è rimborsato. Niente è reversibile. Niente di ciò che è stato sarà mai più. Al giudizio universale, solo la poesia giudicherà l'uomo. Solo essa non ha mai smesso di gettare lo sguardo su di lui. Chi oserà alzare la testa affinché le parole si sollevino? L'uomo è un animale che la poesia scolpisce con l'argilla, oppure lo fa saltare in aria con la dinamite» (B. FONDANE FUNDOIANU, *Vedute*, a cura di G. ROTIROTI e I. CARANNANTE, Joker, Novi Ligure 2014 p. 11).

reciproco attraverso la costruzione e il dialogo in una lingua comune. Come ancora si legge in questo «poema in prosa»: «E sempre da voi dipende se infilerò il mio fazzoletto nelle vostre bocche devastate dal fuoco delle false profezie, affinché poi, uscendo per strada, io lo faccia fluttuare sulle teste concresciute della moltitudine, nell'ora in cui questa si raccoglie presso l'unica fontana della città per guardare, a turno, nell'ultima goccia d'acqua del suo fondo; per sventolarlo sempre, silenzioso e con gesti che interdicono qualunque altro messaggio». Celan manda ancora un altro «messaggio» dal paesaggio memoriale e luttuoso dell'amata Bucovina dov'erano costruiti innumerevoli pozzi ospitali non solo nei villaggi ma nella stessa città di Cernăuți. Il «fazzoletto» funebre, che ha avuto simbolicamente in eredità dai suoi genitori, è dunque ciò che si mette nella bocca dei morti prima dell'ultimo viaggio secondo il rito popolare funebre diffuso nei Carpazi, probabilmente per impedire all'anima del defunto di uscire e inquietare in forma spettrale la comunità[270]. Le «bocche» evidentemente – proprio quelle bocche all'interno delle quali il soggetto poetico tenta di far scivolare quel «fazzoletto» – non sono solo quelle dei morti a cui è stata negata qualsiasi forma di sepoltura, ma sono ironicamente anche le «bocche» stesse dei poeti surrealisti che non si lasciano contagiare dall'accorato appello rivolto in Romania da Celan nel canto lirico. Questi «quattro» fanno finta di niente, sono ancora immersi nel sonno ipnotico e allucinato delle immagini del surrealismo pittorico, come se non fossero stati affatto toccati dall'«atroce» disastro che accomuna tutto il popolo ebraico. Il «poema in prosa» di Celan si chiude, di conseguenza, con queste parole inequivocabili: «E sempre da voi dipende se infilerò il mio fazzoletto nelle vostre bocche devastate dal fuoco delle false profezie, affinché poi, uscendo per strada, lo faccia fluttuare sulle teste concresciute della moltitudine, nell'ora in cui questa si raccoglie presso l'unica fontana della città per guardare, a turno, nell'ultima goccia d'acqua del suo fondo; per sventolarlo sempre, silenzioso e con gesti che interdicono qualunque altro messaggio. / Da voi dipende. Capitemi»[271].

Da questo punto di vista, sempre in un ambito di competitività poetica e di lotta per il riconoscimento, la critica di Celan, che traspare in *controluce* in questo «poema in prosa» riguarda, sostanzialmente, l'insensibilità da parte di Luca e di tutto il gruppo surrealista dei poeti di Bucarest, per non aver saputo cogliere, in tempo, la portata straordinaria

[270] Cfr. I. Andreesco – M. Bacou, *Morire all'ombra dei Carpazi*, trad. it. di C. Cozzi, Jaca Book, Milano 1990.

[271] P. Celan, *Scritti romeni*, cit., p. 45 (trad. lievemente modificata).

in senso decisamente rivoluzionario dell'evento disastroso della Shoah, il cui nesso strutturale tra catastrofe e progresso – a partire dalla riflessione e dall'esemplarità di Walter Benjamin e di Benjamin Fondane – non poteva in alcun modo prescindere dal lavoro del lutto e dalla sua possibile alterazione malinconica causata da una perdita insanabile. A Bucarest, la posta in gioco di *Tangoul Morţii* era per Paul Celan una politica della melanconia, un lavoro del lutto permanente in cui la poesia si lasciava lavorare dalle sue risorse inesplorate, al fine di salvaguardare l'alterità dell'altro, ed evitare così una colpevole amnesia[272]. Ma, al di là della relativa (e quasi impercettibile) distanza sia ideologica che poetologica che caratterizzava in maniera del tutto singolare tutti i poeti e gli artisti che orbitavano attorno al surrealismo nel campo della sinistra progressista in Romania, sia Gherasim Luca che Celan, adottando una retorica e uno stile radicalmente diversi[273], proveranno a Bucarest a «reinventare l'amore» – amore inteso allo stesso tempo, e indissolubilmente, come gesto artistico, esistenziale e politico in senso incontestabilmente rivoluzionario – il quale, irriducibile a qualunque legge, trova il proprio fondamento nell'insopprimibile desiderio di libertà della poesia. Infatti, come scrive Petre Solomon nel suo libro: «Se giudichiamo a posteriori l'amicizia che legherà Celan a Gherasim Luca a Parigi, si può supporre che le basi di questa amicizia fossero state già gettate a Bucarest»[274].

20. A questo punto – sviluppando l'idea anacronistica e paradossale di Pierre Bayard secondo cui gli scrittori possono plagiare non solo le opere del passato ma anche le opere del futuro[275] –, è necessario fare

[272] Nell'*après-coup* degli eventi, a distanza di qualche anno, ritornando sul suo immediato passato trascorso in Romania – di fronte e attraverso le scritture di Gherasim Luca, Mircea Eliade, Dan Botta e la vocazione estremistica dei legionari –, Paul Celan consegnerà a Vienna, in *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, quanto segue: «Che si dovrebbe fare, dunque, in questo nostro tempo, per accedere all'atemporalità, all'eterno, a quel domani-ieri? Dovrebbe prevalere la ragione; alle parole, e perciò alle cose, alle creature e ai fatti dovrebbe essere restituito il loro senso autentico (primordiale) attraverso la purificazione nelle acque sovrane dell'intelletto. Un albero dovrebbe divenire nuovamente un albero, e il suo ramo – al quale in tante guerre furono impiccati i ribelli – si riempirebbe di fiori quando giungerebbe la primavera» (Paul Celan, *La verità della poesia. Il «meridiano» e altre prose*, cit., pp. 24-25 [trad. lievemente modificata]).

[273] Cfr. P. SOLOMON, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., pp. 160-161 e M. ŢUGLEA, *Paul Celan şi avangardismul românesc*, cit., pp. 120-131.

[274] P. SOLOMON, *Paul Celan. La dimensione romena*, cit., p. 138.

[275] Cfr. P. BAYARD, *Le Plagiat par anticipation*, cit.

una premessa che riguarda in particolare la "dislocazione dei generi" che Urmuz opera rispetto alla tradizione letteraria in qualità di consapevole precursore della rivolta letteraria universale, e ciò riguarda in special modo i due «schizzi» urmuziani che leggeremo nella traduzione francese di Jacques G. Costin e di Dumitru Tsepeneag, vale a dire *L'Entonnoir et Stamate. Roman en quatre parties* e *La Fuchsiade. Poème en prose héroïque et musicale*.

Attualmente, quando si parla di «genere» si intende la «letteratura di genere», cioè una letteratura con una sintassi narrativa normata e prevedibile che rappresenta agli occhi degli editori e del pubblico una garanzia di maggiore leggibilità e quindi di vendita. I generi che vanno per la maggiore nel nostro tempo sono il giallo, l'horror, il noir, il thriller, la fantascienza, la fantapolitica, il romanzo storico, ecc. Tuttavia, leggendo questi libri ci si renderà ben presto conto che i giallisti non sono detective, gli autori di fantascienza non hanno visitato altri pianeti e che, da questo punto di vista, il messaggio trasmesso in questi testi cerca di forzare il genere, attraverso la finzione, a essere qualcosa di diverso da se stesso, costringendolo a testimoniare, più che a rappresentare, uno spettro di possibilità più ampie rispetto a ciò che ci si aspettava. Da questo punto di vista non si può propriamente parlare di "dislocazione dei generi" come in Urmuz, ma – come scrive Daniele Giglioli[276] – di una «perversione dei generi» che non passa attraverso la sovversione delle regole formali e del loro statuto epistemologico, perché le norme, in questi autori contemporanei, sono infatti rispettate; nel senso che il lettore ha ciò che si aspetta, le sue capacità mnemoniche e previsionali non vengono sollecitate all'eccesso, ma l'approdo non è né il trionfo della *ratio* del giallo classico, né il disorientamento labirintico promosso dal discorso modernista. La partita con gli autori di oggi si gioca pertanto su un altro piano.

Secondo la tradizione, un genere letterario, come si sa, è un concetto categoriale che permette di classificare le produzioni letterarie tenendo conto di vari aspetti che vanno dal genere pittorico a quello narrativo e drammatico, ma anche a partire dal contenuto o dal tipo di registro (drammatico, tragico, comico o altro). In effetti la lista dei generi non è mai chiusa e diversi criteri si possono combinare e intrecciare determinando delle categorie secondarie. Il dibattito sui generi letterari è nato nell'Antichità con Platone e soprattutto con la *Poetica* di Aristotele, l'opera maggiore in materia. Da quest'opera i classicisti del Cinquecento hanno tratto le cosiddette «regole aristoteliche» dell'unità di azione, di tempo e di luogo che condizioneranno a lungo il genere tragico. Dall'opera di

[276] Cfr. D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura all'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.

Aristotele, dall'*Ars poetica* di Orazio, dalle *Institutiones oratoriae* di Quintiliano – che poi verranno riprese e codificate nei numerosissimi trattati medievali – derivano i presupposti della complessa storia dei generi sino al classicismo rinascimentale che individua tre grandi categorie letterarie: la poesia drammatica, fondata sull'imitazione senza intervento dell'autore, la poesia lirica che è una narrazione con l'intervento dell'autore e la poesia epica che è la combinazione della poesia drammatica con quella lirica. Fino a Hegel, che nella sua *Estetica* distingueva l'epica, la lirica e il dramma. La codificazione dei generi comportava anche un fondamentale elemento di normatività estetica, nel senso che gli scrittori erano obbligati ad adeguarsi ai modelli e venivano giudicati sulla base della maggiore o minore conformità a questi stessi modelli. La situazione si complicherà, come sottolinea Michel Foucault nel suo libro *Le parole e le cose*[277], quando di fronte al nuovo assetto dei saperi scientifici e delle forme di vita della modernità avanzata, i vecchi confini tra le discipline, gli steccati fra i regimi discorsivi, i divieti di contaminare i generi, non solo non avranno alcuna ragione di esistere ma dovranno essere programmaticamente infranti e superati. Fautori di questo cambiamento di prospettiva sono due filosofi, Hegel e Nietzsche; poi c'è un filosofo come Marx che ha voluto farla finita con la filosofia, e infine Freud, l'inventore di una nuova disciplina, la psicoanalisi. Tutto questo ha implicato delle straordinarie conseguenze. La filosofia si accorge che nella modernità crolla il fondamento su cui si era tradizionalmente poggiata, ossia la metafisica classica, e quindi le tocca aprirsi a ciò che era altro da sé, in particolare la letteratura. La letteratura, da parte sua, è chiamata – a partire dal Settecento fino alle soglie del Novecento – a prendere atto che non può più essere classificata e etichettata dalle due arti del trivio, cioè la grammatica e la retorica, quindi si rende conto che essa non è più in grado di assolvere il compito che quella tradizione le affidava, il compito cioè di condurre alla perfezione, attraverso la creazione dell'opera, l'uso della lingua ordinaria per validare la regola dell'arte cui si rifaceva e da cui era guidata. A questo punto accade una cosa molto particolare alla letteratura. La letteratura decide di coincidere con il linguaggio, cioè con il suo delirio, la sua deriva, la sua interminabilità, vale a dire con la sua impossibilità di essere racchiuso in regole stringenti, in figure retoriche troppo serrate e asfissianti, in quelle gabbie senza uscita, in quel regime di frasi soffocanti. La letteratura dispone dunque di non sottomettersi più a quegli imperativi della tradizione dei generi che stabilivano ciò che si poteva dire e ciò che invece andava taciuto pena l'interdizione a vita dal

[277] Cfr. M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. PANAITESCU, Rizzoli, Milano 1967.

linguaggio. È come dire che alle soglie del Novecento la letteratura rompe con l'arte dell'eloquenza e decide di diventare *scrittura* nel senso pieno del termine, come indica la sua etimologia. In altre parole, nasce il genere della scrittura che disloca tutti gli altri generi letterari tradizionali senza per questo abolirli. Questo è il luogo dove avviene l'incontro tra la filosofia e la letteratura. In Romania questo incontro storicamente è avvenuto per la prima volta con Urmuz.

In generale per l'opera di Urmuz vale lo stesso consiglio che Giorgio Manganelli dà al lettore potenziale che si accinge a sfogliare il suo volume *Centuria* – il cui sottotitolo è *Cento piccoli romanzi fiume*. Nella quarta di copertina si trova scritto:

> Il presente volume racchiude in breve spazio una vasta e amena biblioteca; esso infatti raccoglie cento romanzi fiume, ma così lavorati in modi anamorfici, da apparire al lettore frettoloso testi di poche e scarne righe. Dunque, ambisce ad essere un prodigio della scienza contemporanea alleata alla retorica, recente ritrovamento delle locali Università. Libriccino sterminato, insomma: a leggere il quale il lettore dovrà porre in opera le astuzie che già conosce, e forse altre apprenderne: giochi di luce che consentono di leggere tra le righe, sotto le righe, tra le due facce di un foglio, nei luoghi ove si appartano capitoli elegantemente scabrosi, pagine di nobile efferatezza, e dignitoso esibizionismo, lì depositate per vereconda pietà di infanti e canuti. A ben vedere, il buon lettore vi troverà tutto ciò che gli serve per una vita di letture rilegate: minute descrizioni di case [...]; ambagi sessuali, passionali e carnali [...]; memorabili conversioni di anime travagliate; virili addii, femminesca costanza, inflazioni, [...] balenanti apparizioni di eroi dal sorriso mite e terribile; persecuzioni, evasioni, e dietro ad una vocale che non nomino, in tralice si potrà scorgere una tavola rotonda sui diritti dell'Uomo. Se mi si consente un suggerimento, – aggiunge ancora Manganelli – il modo ottimo per leggere questo libercolo, [...] sarebbe: acquistare diritto d'uso d'un grattacielo che abbia il medesimo numero di piani delle righe del testo da leggere; a ciascun piano collocare un lettore con il libro in mano; a ciascun lettore si dia una riga; ad un segnale, il Lettore Supremo, comincerà a precipitare dal sommo dell'edificio, e man mano che transiterà di fronte alle finestre, il lettore di ciascun piano leggerà la riga destinatagli, a voce forte e chiara. È necessario che il numero dei piani corrisponda a quello delle righe, e non vi siano equivoci tra ammezzato e primo piano, che potrebbero causare un imbarazzante silenzio prima dello schianto. Bene anche leggerlo nelle tenebre esteriori, meglio se allo zero assoluto, in smarrito abitacolo spaziale[278].

I consigli di Manganelli vanno presi sul serio e sono forse una valida guida per addentrarsi nell'opera di Urmuz, in particolare in questo «romanzo» intitolato *Pâlnia şi Stamate*, altrimenti si corre il rischio di

[278] G. Manganelli, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Adelphi, Milano 1995.

schiantare in un imbarazzante silenzio una volta che si è entrati nei «sotterranei del testo»[279].

Quando si entra nell'«appartamento ben aerato» con veranda, nella prima parte del romanzo di Urmuz, il lettore incontra «su un tavolo senza gambe», «basato su calcoli e probabilità», un vaso che contiene l'essenza eterna della «cosa in sé». Ecco, nella sua concisione, l'*incipit* romanzesco che riportiamo dalla versione francese di Jacques G. Costin:

I

Un appartement bien aéré, composé de trois pièces principales. Avec véranda vitrée et sonnette.

D'abord, un somptueux salon, dont le mur du fond est occupé par une bibliothèque en chêne massif étroitement enroulée en permanence dans des draps mouillés… Au milieu du salon, une table sans pied, basée sur des calculs et des probabilités, supporte un vase qui contient l'essence éternelle de la « chose en soi », une grosse d'ail et la statuette d'un pope (de Transylvanie) qui tient à la main une syntaxe et… vingt centimes de pourboire… Le reste ne présente aucun intérêt. Il faut néanmoins retenir que cette pièce, sans cesse pénétrée d'obscurité, n'a ni porte ni fenêtre et ne communique avec le monde extérieur qu'à l'aide d'un tube d'où s'échappe parfois de la fumée et par lequel on peut apercevoir, la nuit, les sept hémisphères de Ptolémée, le jour, deux hommes en train de descendre du singe et une rangée fine de cornes grecques séchées à côté de l'Auto-Cosmos infini et inutile.

La deuxième pièce, un intérieur turc, décorée avec beaucoup de faste, est remplie de tout ce que le luxe oriental a de plus rare et de plus fantastique… D'innombrables tapis de valeur, des armes anciennes, encore tachées de sang héroïque, recouvrent par centaines les colonnades de la salle. Ses immenses murs sont fardés chaque matin selon l'usage oriental et on les mesure de temps à autre avec le compas, pour vérifier si par hasard ils n'ont pas rétréci.

D'ici, en passant par une trappe pratiquée dans le plancher, on aboutit du côté gauche, dans un souterrain qui constitue la salle de réception, du côté droit on arrive, au moyen d'un chariot actionné par une manivelle, dans la fraîcheur d'un canal dont on ignore où finit l'un des bouts, tandis que l'autre s'achève dans une chambre basse au sol de terre battue : en son milieu est planté un piquet auquel est attachée toute la famille Stamate[280].

[279] Prendo in prestito il termine «sotterranei del testo» da Ana Olos, *nom de plume* urmuziano Anagaia, straordinaria lettrice di *Pâlnia şi Stamate,* che si è avventurata coraggiosamente nell'attraversamento immaginario e fantastico dell'imbuto del «romanzo in quattro parti», privilegiando una lettura di stampo esoterico, occultistico e massonico in riferimento al contesto storico-sociale romeno al tempo in cui viveva Urmuz (cfr. ANAGAIA, *În subteranele textului. "Pâlnia şi Stamate"*, cit.).

[280] URMUZ, *L'Entonnoir et Stamate. Roman en quatre parties*, trad. fr. de J.G. COSTIN, in *La Réhabilitation du rêve*, cit., pp. 292-293.

I

Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc şi sonerie.

În faţă, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdauna strâns înfăşurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule şi probabilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a „lucrului în sine", un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinând în mână o sintaxă şi... 20 de bani bacşiş... Restul nu prezintă nicio importanţă. Trebuieşte însă reţinut că această cameră, vecinic pătrunsă de întunerec, nu are nici uşi, nici ferestre şi nu comunică cu lumea din afară decât prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum şi prin care se poate vedea, în toiul nopţii, cele şapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuţă şi un şir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit şi inutil...

A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast şi conţine tot ceea ce luxul oriental are mai rar şi mai fantastic... Nenumărate covoare de preţ, sute de arme vechi, încă pătate de sânge eroic, căptuşesc colonadele sălii, iar imenşii ei pereţi sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniţi în fiecare dimineaţă, alteori măsuraţi, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare.

De aici, printr-o trapă făcută în duşumea, se ajunge, din partea stângă, în o subt-pământă ce formează sala de recepţie, iar din partea dreaptă, prin ajutorul unui cărucior pus în mişcare cu manivelă, se pătrunde într-un canal răcoros, al căruia unul din capete nu se ştie unde se termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpere scundă, cu pământ pe jos şi în mijlocul căreia se află bătut un ţăruş, de care se află legată întreaga familie Stamate...[281]

I

Un appartamento ben aerato, composto di tre vani principali, più una terrazza a vetri munita di campanello.

Davanti, il salone sontuoso, la cui parete di fondo è occupata da una biblioteca in quercia massiccia, sempre strettamente avvolta in lenzuola fradice… In mezzo, basato su calcoli e probabilità, un tavolo senza gambe sorregge un vaso che contiene l'essenza eterna della "cosa in sé", uno spicchio d'aglio, una statuetta raffigurante un pope (di Transilvania) che tiene in mano una sintassi e… 20 soldi di mancia… Il resto non presenta alcuna importanza. Bisogna tuttavia tenere presente che questa camera, eternamente penetrata dalle tenebre, non ha né porte né finestre e comunica con il mondo esterno solo per mezzo di un tubo, che lascia talvolta uscire del fumo, attraverso cui si possono vedere, nel cuore della notte, i sette emisferi di Tolomeo, e, durante il giorno,

[281] URMUZ, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 76-77.

due uomini discendere dalla scimmia e una successione finita di semi secchi, accanto all'Auto-Cosmo infinito e inutile…

Il secondo vano, che forma un interno alla turca, è decorato con molto fasto e contiene tutto ciò che il lusso orientale ha di più raro e di più fantastico... Innumerevoli tappeti pregiati e centinaia di armi antiche, ancora macchiate di sangue eroico, addobbano i colonnati della sala; e le sue immense pareti, in conformità all'usanza orientale, ogni mattina vengono imbellettate e, allo stesso tempo misurate, talvolta col compasso, evitando così il rischio di possibili rimpicciolimenti.

Di qui, per via di un trabocchetto ricavato nel pavimento, si giunge a sinistra in un sotterraneo che forma la sala di ricevimento, mentre sulla destra, grazie a un carrozzino azionato da una manovella, si penetra in un fresco canale di cui una delle estremità non si sa dove finisce, mentre l'altra, dalla parte opposta, porta giù, in un vano basso fatto di terra battuta, in mezzo al quale si trova piantato un palo, al quale sta legata tutta la famiglia Stamate...[282]

Si tratta della descrizione di uno spazio monadico, ricco di dettagli, che presenta le caratteristiche di una scheda mnemotecnica ove si iscrivono i "luoghi" di un sapere di natura libresca, enciclopedica. Il riferimento al «pope (di Transilvania) che tiene in mano una sintassi e... 20 soldi di mancia» è forse un richiamo ironico al parroco erudito, di origine aristocratica, Petru Maior, formatosi al collegio romano «De Propaganda Fide», il quale con le sue opere ha dato un contributo essenziale alla «Scuola latinista di Transilvania». Influenzata dallo spirito illuminista e dal risveglio nazionale, essa ha avuto lo scopo di dimostrare, non senza qualche esagerazione, la continuità dell'elemento latino sul territorio della Dacia e l'unità etnico-linguistica del popolo romeno su basi storiche e filologiche. È inoltre evidente la parodia del pensiero filosofico-economico-storico e scientifico nelle costanti allusioni ad Aristotele («i sette emisferi di Tolomeo»), Leibniz («camera-monade senza porte né finestre»), Kant e Schopenhauer («la cosa in sé»), Marx (il «tavolo» spettrale «senza gambe» del *Capitale*), Darwin («due uomini discendere dalla scimmia») in uno scenario onirico, di straordinaria densità simbolica, che sembra derivare direttamente dalla lettura di Urmuz dell'*Interpretazione dei sogni*, dove il vero segreto del sogno per Freud non è il suo contenuto onirico latente, ma la forma stessa:

I pensieri onirici latenti sono il materiale che il lavoro onirico trasforma in sogno manifesto […]. L'unica cosa essenziale del sogno è il lavoro onirico che ha operato sul materiale ideativo. L'osservazione analitica mostra anche che il lavoro onirico non si limita mai a tradurre questi pensieri nella forma espressiva

[282] Cfr. *infra*, pp. 259-261.

arcaica e regressiva a voi nota. Vi aggiunge sempre qualcosa che non appartiene ai pensieri latenti del giorno precedente, ma che è il vero e proprio motore della formazione del sogno. Questa indispensabile aggiunta è il desiderio, ugualmente inconscio, per il cui appagamento il contenuto del sogno viene rimodellato. Finché prendete in considerazione i pensieri cui supplisce, il sogno può essere qualsiasi cosa, ammonimento, proposito, preparazione e così via; ma esso è anche sempre l'appagamento di un desiderio inconscio, ed è soltanto questo se lo considerate come risultato del lavoro onirico. Quindi un sogno non è mai semplicemente un proposito e così via, che con l'ausilio di un desiderio inconscio è stato tradotto nella forma espressiva arcaica e rimodellato per l'appagamento di questo desiderio. Un carattere, l'appagamento di desiderio, è costante; l'altro può variare; nulla vieta che sia anch'esso un desiderio, e in tal caso il sogno rappresenta come appagato un desiderio latente del giorno precedente, per mezzo di un desiderio inconscio[283].

21. Il primo interrogativo che si pone colui che intenda tradurre *Pâlnia şi Stamate* di Urmuz in una qualsiasi lingua che non sia il romeno riguarda il titolo. La seconda domanda concerne il genere, cioè la dicitura «romanzo».

Partiamo dalla prima questione, cioè dal titolo: *Pâlnia şi Stamate*. Pâlnia significa in romeno "l'imbuto" – «L'Entonnoir», come ha giustamente tradotto Jacques G. Costin – ed è di genere femminile. Il narratore afferma che è un «simbolo». Il fatto che Pâlnia, con la maiuscola, sia posta nella forma articolata all'inizio del titolo, accanto a Stamate, non esclude di pensare che si tratti, almeno per un istante, di un nome proprio (come gli altri protagonisti dei racconti: Algazy e Grummer, Cotadi e Dragomir, Ismaïl e Turnavitu), oppure quantomeno di considerarla un sostantivo che possiede alcune qualità del nome proprio. In ogni caso, è associato al genere femminile o, se si guarda al contesto narrativo, a una donna nel valore di ricettacolo, come la *Chora* platonica del *Timeo*. Difatti, Pâlnia è colei che riceve, cioè una strana entità che riveste l'immagine del suo essere femminile, una parola che si lascia prestare alle proprietà che accoglie il suo nome. Da un altro punto di vista, Pâlnia è un oggetto di desiderio, e ciò riguarda specificatamente la questione enigmatica del fantasma sia letterario che soggettivo alle prese con la dimensione significante della parola, intesa come corpo vuoto, che non si lascia completamente riempire da alcun significato definitivo. L'uno non va senza l'altro.

[283] S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. it. di M. Tonin Dogana ed E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 202-203.

Stamate, di sonorità greca, sembra richiamare lo *stàmnos*, l'orcio piriforme antropomorfico, ove in epoca antica venivano conservati gli unguenti in un contesto presumibilmente funebre. Il suffisso -ate in romeno trascina con sé tutta una sequenza di supplementi, una catena di metonimie, estremamente suggestive e teoricamente infinite.

La seconda questione, come anticipato, riguarda il genere letterario. *Pâlnia şi Stamate* porta la dicitura «romanzo in quattro parti». Le «quattro parti» fanno riferimento alla tecnica retorica allo scopo di definire i luoghi, le immagini e l'ordine che favoriscono la memoria di fatti e nozioni. Nella prima parte del romanzo si assiste alla descrizione spaziale del luogo dove vengono inventariati gli elementi costitutivi che daranno il via allo sviluppo drammatico dell'evento narrativo. Nella «seconda parte» i personaggi urmuziani vengono dipinti nell'attività quotidiana della loro esistenza. Nella «terza parte», invece, viene introdotto l'elemento perturbante che sconvolge la stasi iniziale per azionare la dinamica drammatica dell'intreccio, e, alla fine, la «quarta parte» si conclude con un mancato *happy ending*, che stabilisce l'annullamento del protagonista e la sua definitiva scomparsa nel micro-infinito testuale.

Urmuz fa dunque allusione al «romanzo» e quindi alla sua tradizione nella cultura occidentale. Ciò ci induce ad una piccola riflessione preliminare. Se per romanzo si intende una narrazione piuttosto estesa (di solito in prosa di eventi realistici o fantastici, con uno o più personaggi), che implica generalmente una situazione drammatizzata, di cui segue gli sviluppi fino alla conclusione di segno positivo o negativo, ci si rende conto che Urmuz dà un sottotitolo provocatorio al suo testo, nel caso in cui si riferisca solo all'ampiezza materiale della narrazione, considerando la tradizione feuillettonista dei romanzi di più di mille pagine, di importazione francese, molto in voga in Romania al quel tempo.

Il problema si dimostra ancora più complesso, se si vuol dare una più precisa definizione al romanzo in quanto genere. Se per esempio se ne ripercorre la storia nelle sue tappe e progressive ramificazioni, e se si menzionano infine le sue lontane origini, la tradizione del romanzo è fatta risalire alle manifestazioni delle letterature orientali (assiro-babilonese, aramaico, egizia, araba, ecc.). Se, invece, si restringe il campo dal punto di vista tematico, e si considera *Pâlnia şi Stamate* una narrazione fondata sull'amore contrastato di due o più personaggi, che, attraverso una catena di prove e di eventi, giungono a un lieto epilogo (o tragicomico, come nel nostro caso), è d'obbligo fare riferimento alla produzione letteraria dell'evo antico, a opere esemplari come *Gli amori pastorali di Dafne e Cloe* di Longo Sofista, o più appropriatamente al libro de *L'asino d'oro* di Apuleio. Quest'opera, attraverso l'inserzione della lunga favola

di *Amore e Psiche*, si avvicina maggiormente, a livello di archetipo, al «romanzo» in miniatura di Urmuz.

Ma c'è anche un altro aspetto degno di rilievo. Il brano di apertura di *Pâlnia şi Stamate* («D'ici, en passant par une trappe pratiquée dans le plancher, on aboutit du côté gauche, dans un souterrain qui constitue la salle de réception, du côté droit on arrive, au moyen d'un chariot actionné par une manivelle, dans la fraîcheur d'un canal dont on ignore où finit l'un des bouts, tandis que l'autre s'achève dans une chambre basse au sol de terre battue : en son milieu est planté un piquet auquel est attachée toute la famille Stamate») ha una fonte ben precisa. Riecheggia una descrizione che indica lo scenario del luogo iniziatico relativo al culto di Zalmoxis, rintracciabile nella modalità pitagorica e sullo sfondo del «mito della caverna» di Platone. L'accenno urmuziano è un'allusione ironica al mito identitario dei romeni, e riguarda la religione misterica dei Geti che dimoravano nello spazio geografico dell'attuale Romania prima della dominazione romana.

Secondo la testimonianza di Erodoto (IV, 94-96), «i Geti sono i più valorosi dei Traci e i più giusti», «si credono immortali», «pensano di non morire affatto, e colui che muore raggiungerà Zalmoxis, un essere divino (*daimon*)» (IV, 93). Riportiamo per intero la lunga citazione di Erodoto, perché così si comprenderà meglio il senso allusivo all'orizzonte dei Misteri e l'azione sovversiva di Urmuz che prova a demistificare il mito delle origini che impronta l'identità nazionale.

Come ho appreso dai Greci residenti sul Ponto e sull'Ellesponto, – riporta Erodoto – questo Zalmoxis era un uomo che sarebbe stato schiavo a Samo, schiavo di Pitagora figlio di Mnesarco. Poi, divenuto libero, si sarebbe assai arricchito e avrebbe fatto ritorno, da ricco, nel proprio paese. Poiché i Traci vivevano miseramente ed erano poveri di spirito, Zalmoxis, che conosceva il sistema di vita degli Ioni e abitudini più progredite di quelle dei Traci (avrebbe frequentato i Greci, e fra i Greci Pitagora, che non era certo di minore saggezza), si fece costruire *una sala di ricevimento*, in cui ospitava i cittadini più ragguardevoli; fra un banchetto e l'altro insegnava che né lui né i suoi convitati né i loro discendenti sarebbero morti, ma avrebbero raggiunto un *luogo*, dove sarebbero rimasti, e avrebbero *goduto di un'eterna felicità*. Mentre così operava e diceva, si costruiva *una stanza sotterranea*. E quando la stanza fu ultimata, Zalmoxis *scomparve alla vista* dei Traci: *scese nella dimora sotterranea* e vi abitò per tre anni. I suoi ospiti ne sentivano la mancanza e lo piangevano per morto; ma egli dopo tre anni si mostrò ai Traci e in tal modo i suoi insegnamenti risultarono credibili. Questo si racconta che abbia fatto Zalmoxis. Io questa storia della *camera sotterranea* non la rifiuto, ma neppure ci credo troppo; penso comunque che questo Zalmoxis

sia vissuto molti anni prima di Pitagora. Se sia stato un *uomo* e se ora sia un *dio* locale per i Geti, chiudiamo qui la questione[284].

A partire da questo brano di Erodoto, secondo Mircea Eliade, i Greci sono stati colpiti dalla similarità tra Pitagora e Zalmoxis. Il fatto di nominare Pitagora come fonte di insegnamento indica che il culto di Zalmoxis comportava la credenza nell'immortalità dell'anima ed alcuni tipi di riti iniziatici. L'*andreon* dove Zalmoxis riceveva gli «iniziati», parlando loro dell'immortalità dell'anima, richiama la sala dove insegnava Pitagora a Crotone e le relative stanze in cui si celebrava il banchetto di culto. Il fatto di ritirarsi in una camera sotterranea equivale, in forma rituale o simbolica, a una *katabasis* o a un *descensus ad inferos*. Inoltre, entrare in una caverna o antro sotterraneo significa stabilire un legame con i morti e attingere le loro forze[285]. Indubbiamente la dimensione ctonia, sotterranea della «sala di ricevimento» urmuziana riproduce surrettiziamente il luogo solenne ove si compiva il «risveglio della gnosi», il ricongiungimento con la divinità creatrice. Da questa prospettiva, Stamate, inteso come orcio piriforme, sembra appartenere alla serie dei soprammobili, degli oggetti atti alla celebrazione del rito iniziatico. Probabilmente Urmuz allude a quel «po' di essenza» divina, a quella scintilla vitale che è imprigionata dentro l'involucro dello *stàmnos* e che tenta di ricomporsi con il Tutto. Non lo sapremo mai con certezza. Fatto sta che la famiglia Stamate è legata al palo, piantata a quei vincoli dell'apparenza, ed osserva ininterrottamente le immagini riflesse, le monadi illusorie dal tubo di comunicazione nella stessa condizione spirituale degli abitanti platonici del «mito della caverna».

22.

Come si vede, le pagine scritte da Urmuz pretendono dal lettore uno sforzo di concentrazione e un gran potere di astrazione. Nel senso che l'esempio della scrittura di Urmuz richiede di imparare di più, di comprendere tutto l'orizzonte enciclopedico della sua opera. Tuttavia, allo stesso tempo, l'opera di Urmuz esige anche un percorso di lettura di segno opposto, cioè richiede di disimparare i correnti riferimenti interpretativi alla sua opera in modo da riuscire ad aprirsi all'esperienza dell'enigma, alla cruda forza della sua scrittura e di ascoltare

[284] ERODOTO, *Le Storie. Libri III-IV*, introduzione, traduzione e note di F. BARBERIS, Garzanti, Milano 1989, pp. 245-247, corsivi miei.

[285] Cfr. M. ELIADE, *De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Payot, Paris 1970.

il suo discorso in maniera non solo critica o erudita, ma anche etica. E questo non è un problema da poco.

Come già aveva evidenziato per primo Eugène Ionesco, esiste in Urmuz, come in Kafka (e in Jarry), un'impressionante stratificazione di strutture interpretative. Per quanto ci riguarda le consideriamo tutte valide, ma ne segnaliamo solamente tre, soprattutto in relazione ai punti di contatto tra la scrittura di Urmuz e quella di Kafka, in linea anche con la tradizione esegetica della ricezione avanguardista delle *Pagine bizzarre*: l'interpretazione teologica (l'ansiosa ricerca del Dio assente, o per lo meno, di ciò che non si lascia cogliere empiricamente dal soggetto); quella sociale e critica (la messa in scena parodistica dei dispositivi per molti versi inquietanti del sistema ideazionale dominante – e insieme alienante per il soggetto della scrittura – come il darwinismo, il militarismo, il fattore identitario e nazionalistico, il positivismo scientifico, il ruralismo contadino di matrice letteraria autoctona e tradizionale, l'economicismo e il burocratismo, in particolare nelle sue forme legate al versante perverso della legge); e l'interpretazione psicologica e autobiografica (il complesso familiare, l'irrisolto Edipo, che hanno impedito all'autore di queste «antiprose» di intraprendere una "normale" relazione con l'altro sesso e lo hanno portato, come in una sorta di fatalità non certo disattesa, al gesto estremo del suicidio con un colpo di pistola alla testa).

Per uscire da quest'*impasse* condizionante del lascito esegetico che grava sull'immagine di Urmuz è necessario, tuttavia, anche ridimensionare la portata della tradizione apologetica dell'avanguardismo e del surrealismo romeno (che ha fatto di lui un idolo esemplare) e l'esperienza citazionista della scrittura postmoderna della generazione degli anni '80 in Romania, sperimentale o neoavanguardistica[286].

Il lettore, da questo punto di vista, è invitato dall'opera di Urmuz in un certo senso a riconquistare quello stupore infantile, quella prima ingenua impressione di lettura, quella specie di meraviglia, che può far pensare, forse, a una «buffoneria letteraria», senza per questo inserirla, come fece George Călinescu, in un paradigma interpretativo di tipo impressionistico, intuitivo e normativo[287]. Questa attitudine critica sarebbe un ennesimo tentativo di rimuovere il crudo impatto evocativo della scrittura di Urmuz forzandola in una categorizzazione già data, e del resto anche normalmente riconosciuta. Essa è poco adeguata ad accogliere la portata singolare dell'evento e il dettato poetico dell'opera

[286] Su quest'ultimo aspetto si veda di M. Mincu, *Eseu despre textul poetic II*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti 1986.

[287] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Editura pentru Literatura, Bucureşti 1968.

nel suo complesso, e a restituirla alla sua difficoltà intrinseca, che è fondamentalmente di ordine strutturale.

Accostarsi alla «cosa in sé» di Urmuz, al di là del riferimento alla filosofia di Kant e di Schopenhauer, implica vedere in essa un oggetto del tutto particolare (non solo generale). In *Pâlnia e Stamate* la «cosa in sé» è un «oggetto-non oggetto», vale a dire che è come l'*Odradek* di Kafka: prima di tutto perché è un oggetto che attraversa le generazioni e le costellazioni familiari come un lascito e una tradizione, ma insieme è un oggetto svincolato dal ciclo delle generazioni, quindi non è un possedimento, un bene interscambiabile; secondariamente, perché è un oggetto che ha le caratteristiche di essere immortale, quindi destinato necessariamente a non morire del tutto, o quasi; inoltre, è un oggetto eterno, al di là del tempo e della storia, ma che si può individuare nello spazio, cioè in quello spazio che lascia le cose raccogliersi nel loro accadere; e, infine, è un oggetto al di là delle finitezza umana, non sessuato e che quindi va oltre la differenza dei sessi[288].

La «cosa in sé» di Urmuz sembra essere l'incarnazione di ciò che Jacques Lacan chiamò la «jouissance», «nozione che indica nel seminario *D'un Autre à l'autre* tutto ciò che impregna e condiziona quello che lui definisce "un campo energetico"»[289]. La rappresentazione di questa «jouissance» la troviamo metonimicamente nella descrizione dell'ambiente che fa da sfondo alla figura della «cosa in sé», posta in primo piano. Essa mette in scena un eccesso immortale (cioè non ancora morto o duro a morire) che si irradia propagandosi in tutte le pagine di questa singolare scrittura. La «statuetta del pope» transilvano con la «sintassi» raffigura ciò che persevera come una legge senza propriamente esistere, come nel *Processo* di Kafka. «L'Auto-Cosmo infinito e inutile» funziona come una specie di cattivo infinito hegeliano senza risoluzione e conciliazione finale. Esso sembra semplicemente trascinare alla deriva, in una sorta di alienazione permanente per il soggetto, e quindi la sua funzione è del tutto vana. Lo spazio interno che presidia la «cosa in sé» suggerisce una struttura monadica, alla Leibniz, senza «porte né finestre». La «biblioteca» si presenta come la forma assoluta dell'infinito nel campo del grande Altro, metafora del mondo e delle lingue scritte in cui sono custoditi gelosamente i saperi dell'umanità. L'allusione urmuziana si coglie se ci riferiamo alla Biblioteca di Alessandria, che fu incendiata dal califfo

[288] Cfr. in tal senso S. ŽIŽEK, *Diritti umani per Odradek?*, trad. it. di M. AGOSTINI, in *Politica della vergogna*, a cura di E. ACCOTTO, nottetempo, Roma 2009, pp. 89-109.

[289] Cfr. M. FIUMANÒ, *Che cosa intendiamo per godimento?*, https://www.laboratoriofreudiano.it/testi-on-line/psicanalisi/che-cosa-intendiamo-per-godimento-di-marisa-fiumano/

Omar in modo irrimediabile, ed è forse proprio per questo motivo che nel testo viene ricoperta da «lenzuola fradice». La biblioteca, dunque, è leibnizianamente la metafora del mondo, in essa sono conservati i saperi dell'umanità, nei libri, negli inventari, nei cataloghi che fungono da supporto alla memoria.

Leggendo *Pâlnia şi Stamate* si ha come l'impressione che il discorso filosofico («la cosa in sé»), religioso («il pope»), il rituale magico o superstizioso («spicchi d'aglio»), il primato dell'economico («20 soldi di mancia»), le leggi del linguaggio («la sintassi») oppure quelle evolutive della scienza («gli uomini discendere dalla scimmia») parassitino e sfruttino la pura pulsione della «cosa in sé», tentando, nel vano dell'appartamento, di impedire lo scoppio di un incendio, imprevedibile ma pur sempre incombente. Il sapere difende il luogo dalla forza della vita, dal Reale pulsionale, che è sia biologico che rappresentazionale, secondo il concetto fondamentale della psicanalisi creato da Freud. Questo niente, che è pur qualcosa, mette in scena l'apparente paradosso dell'essenza eterna della «cosa in sé» in *Pâlnia e Stamate*. La «cosa in sé», cioè la cieca pulsione della vita (o della morte) che non muore, presenta le due caratteristiche del godimento nel romanzo urmuziano: la «cosa in sé» è ciò che non possiamo mai raggiungere e ottenere, ed è insieme ciò di cui non ci possiamo mai del tutto sbarazzare. I personaggi del «romanzo» di Urmuz non fanno altro che dirci questo, fino allo spasimo e allo sfinimento delle loro assurde azioni.

Il mondo di Urmuz è come intrappolato nel circolo vizioso della «cosa in sé»: sembra essere un marchingegno barocco fatto appositamente per catturare lo sguardo, una scena allestita per gli occhi curiosi del lettore. Lo strapotere della «cosa in sé» fa sì che i personaggi del «piccolo romanzo fiume» di Urmuz non somiglino al genere umano, anzi essi appaiono chiaramente inumani, più vicini al mondo degli oggetti o degli alieni. I suoi eroi sono una controfigura dell'umanità quando incarnano il loro eccesso inumano, quando somigliano a qualcosa più dell'umano. Come gli umani possono provare odio, amore, amicizia, attrazione sessuale per certi tratti perversa, sembrano imbrigliati nella dialettica hegeliana Servo-Padrone, nel loro disperato bisogno di riconoscimento reciproco, il che li impegna in un'estenuante lotta mortale. In realtà Urmuz ci mostra che le sue creature di inchiostro sono solo dei simulacri, non mancano di nulla o se desiderano qualcosa, la loro è un'alterazione del desiderio, un'inadeguatezza al desiderio che li spinge e li fa divenire sempre altri, costantemente altri, in una continua metamorfosi della loro presunta identità, a dispetto del loro nome, peraltro straniero, quando non sono anonimi. I personaggi di Urmuz, come l'*Odradek* di Kafka, mettono dunque in scena un «universale singolare»

che denuncia la loro incompletezza, e annunciano il fatto che non sono ancora del tutto morti. Oppure, come direbbe Žižek: «In realtà, si tratta di un "universale singolare", un sostituto dell'umanità che incarna il suo eccesso inumano e che non assomiglia a niente di "umano"»[290].

A questo punto leggiamo l'*Odradek* di Kafka, ovvero *Il tormento del padre di famiglia*, che fu tradotto per la prima volta da Saşa Pană in Romania. Egli l'aveva fatto uscire presso la rivista «Iaşul» nel 1938 e in seguito l'aveva introdotto nel corpus della sua edizione di Urmuz[291] nel 1970 per avvalorare lo stretto legame che esiste tra i due autori:

Alcuni affermano che la parola Odradek sia di origine slava, e su questa base cercano di ricostruirne la formazione; altri ritengono invece che venga dal tedesco, pur ammettendo un'influenza dello slavo. Di fronte a due così incerte interpretazioni, se ne può dedurre a buon diritto che siano entrambe inesatte, tanto più che né l'una né l'altra consente di risalire a un significato della parola.

Naturalmente nessuno si affannerebbe in simili studi, se un essere che si chiama Odradek non esistesse. Ha l'aspetto di un rocchetto da avvolgerci il filo, appiattito e a forma di stella; e anzi, sembra davvero avvolto da filo: ma di pezzi di filo strappati, vecchi, annodati e ingarbugliati, di diverso tipo e colore. Però non è solo un rocchetto; perché dal centro della stella sporge una stanghetta obliqua, nella quale poi se ne inserisce un'altra ad angolo retto. Grazie a quest'ultima bacchetta, da un lato, e a un raggio della stella dall'altro, l'insieme può reggersi in piedi come se avesse due gambe.

Si sarebbe tentati di credere che questa cosa, una volta, abbia avuto una forma adeguata a una funzione, e che ora sia semplicemente rotta. Non sembra invece che sia così; o, per lo meno, non s'ha nessun indizio in questo senso: da nessuna parte si vedono accomodature o rotture; l'insieme appare inservibile, ma a suo modo incompleto. D'altra parte è difficile dire di più, perché Odradek è mobilissimo ed è impossibile acchiapparlo.

Può stare in soffitta, nel sottoscala, nei corridoi, nel pianerottolo. A volte sparisce per mesi senza che si faccia vedere; forse si trasferisce nelle case vicine. Ma poi ritorna sempre nella nostra. Tante volte, incontrandolo per le scale, viene voglia di rivolgergli la parola. Naturalmente non gli si fanno domande difficili, ma anzi (a questo ci induce la sua stessa piccolezza) lo si tratta come un bambino. «Come ti chiami?», gli si chiede. «Odradek», dice. «E dove vivi?» «Senza fissa dimora», dice, e ride; ma è una risata senza polmoni; come un fruscio di foglie secche. Di solito il dialogo finisce lì. Né queste risposte si ottengono sempre: a volte se ne sta a lungo in silenzio, senza parole, come il legno di cui sembra fatto.

Invano mi domando: che sarà di lui? Chissà se può morire?

[290] S. ŽIŽEK, *La visione di parallasse*, trad. it. di P. TERZI, il melangolo, Genova 2013, p. 178.

[291] Cfr. URMUZ, *Pagini bizare*, cit.

Tutto ciò che muore ha avuto prima uno scopo qualsiasi, una qualche attività in cui si è logorato. Ma Odradek? Scenderà le scale trascinando filacce tra i piedi dei miei figli, e dei figli dei miei figli? Non fa male a nessuno, ma l'idea che possa anche sopravvivermi mi è quasi dolorosa[292].

23. Nel prosieguo del romanzo di Urmuz la «cosa in sé» si esibisce negli ambienti e nei vani descritti in successione dall'autore:

La deuxième pièce, un intérieur turc, décorée avec beaucoup de faste, est remplie de tout ce que le luxe oriental a de plus rare et de plus fantastique… D'innombrables tapis de valeur, des armes anciennes, encore tachées de sang héroïque, recouvrent par centaine les colonnades de la salle. Ses immenses murs sont fardés chaque matin selon l'usage oriental et on les mesure de temps à autre avec le compas, pour vérifier si par hasard ils n'ont pas rétréci[293].

A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast şi conţine tot ceea ce luxul oriental are mai rar şi mai fantastic... Nenumărate covoare de preţ, sute de arme vechi, încă pătate de sânge eroic, căptuşesc colonadele sălii, iar imenşii ei pereţi sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniţi în fiecare dimineaţă, alteori măsuraţi, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare[294].

Il secondo vano, che forma un interno alla turca, è decorato con molto fasto e contiene tutto ciò che il lusso orientale ha di più raro e di più fantastico... Innumerevoli tappeti pregiati e centinaia di armi antiche, ancora macchiate di sangue eroico, addobbano i colonnati della sala; e le sue immense pareti, in conformità all'usanza orientale, ogni mattina vengono imbellettate e, allo stesso tempo misurate, talvolta col compasso, evitando così il rischio di possibili rimpicciolimenti[295].

Per la raffigurazione del «secondo vano» Urmuz impiega la tecnica retorica dell'*èkphrasis*, ovvero la descrizione letteraria di opere d'arte di provenienza plastica o pittorica in una «sequenza fluttuante di stasi»[296]. Il quadro descritto, che sembra evocare l'atmosfera degli *Interni turchi* di Nicolae Grigorescu o di *Interiorul oriental* di Alexandru Satmary ma anche del Salone Turco del Castello di Peleş, si offre allusivamente come il distillato dell'esperienza letteraria della cultura islamica.

[292] Cfr. F. Kafka, *Il tormento del padre di famiglia*, trad. it. di E. Castellani (lievemente modificata) https://www.rodoni.ch/KAFKA/metamorfosi.html

[293] Urmuz, *L'Entonnoir et Stamate*, cit., p. 292.

[294] Id., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., p. 77.

[295] Cfr. *infra*, p. 259.

[296] R. Barthes, *La Retorica Antica*, trad. it. di P. Fabbri, Bompiani, Milano 1972.

Nicolae Grigorescu, *Interior turcesc*

Alexandru Satmary, *Interiorul oriental*

Salonul Turcesc, Castello di Peleş[297]

[297] Di Diana Popescu, CC BY-SA 3.0 ro, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35495953

Se la prima stanza raccoglieva in sé, in chiave parodistica, l'inventario materiale e concettuale dello spirito occidentale, la seconda ne contiene parallelamente l'anima orientale con i suoi emblemi immaginari:

D'ici, en passant par une trappe pratiquée dans le plancher, on aboutit du côté gauche, dans un souterrain qui constitue la salle de réception, du côté droit on arrive, au moyen d'un chariot actionné par une manivelle, dans la fraîcheur d'un canal dont on ignore où finit l'un des bouts, tandis que l'autre s'achève dans une chambre basse au sol de terre battue : en son milieu est planté un piquet auquel est attachée toute la famille Stamate…[298]

De aici, printr-o trapă făcută în duşumea, se ajunge, din partea stângă, în o subt-pământă ce formează sala de recepţie, iar din partea dreaptă, prin ajutorul unui cărucior pus în mişcare cu manivelă, se pătrunde într-un canal răcoros, al căruia unul din capete nu se ştie unde se termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpere scundă, cu pământ pe jos şi în mijlocul căreia se află bătut un ţăruş, de care se află legată întreaga familie Stamate...[299]

Di qui, per via di un trabocchetto ricavato nel pavimento, si giunge a sinistra in un sotterraneo che forma la sala di ricevimento, mentre sulla destra, grazie a un carrozzino azionato da una manovella, si penetra in un fresco canale di cui una delle estremità non si sa dove finisce, mentre l'altra, dalla parte opposta, porta giù, in un vano basso fatto di terra battuta, in mezzo al quale si trova piantato un palo, al quale sta legata tutta la famiglia Stamate...[300]

Nel suo folle eccesso, la «cosa in sé» perpetua sé stessa «accanto all'Auto-Cosmo infinito e inutile» nella sala «che forma l'interno alla turca». Questo vano, «con molto fasto» e con «il lusso orientale» e «fantastico» che lo caratterizza, fa sfoggio di sé nei «tappeti pregiati», nelle «armi antiche macchiate di sangue eroico» ed evita il rischio di «possibili rimpicciolimenti», come recita il testo, perché impegna con la sua energia debordante le complicate procedure amministrative e domestiche preposte a prolungare indefinitivamente il lavoro di mascheramento, «in conformità all'usanza orientale», del suo insulso e orribile spettacolo che l'essenza della «cosa» stessa inscena. Di qui, per la sua via, «un trabocchetto ricavato nel pavimento», si sbuca «a sinistra» «in un sotterraneo che forma la sala di ricevimento», mentre a destra mediante un dispositivo meccanico si arriva «in un fresco canale», anch'esso misterioso perché da una parte non si sa dove porti, ma dall'altra immette

[298] Urmuz, *L'Entonnoir et Stamate*, cit., p. 293.
[299] Urmuz, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., p. 77.
[300] Cfr. *infra*, pp. 258-260.

giù, «in un vano basso fatto di terra» battuta. In mezzo a questo luogo imprecisato, ma ricco di dettagli topografici e topologici, sta la «famiglia Stamate» legata a un palo. Il gioco dei rimandi culturali è interminabile, e il metalinguaggio inventato e costruito da Urmuz si dimostra incapace di sostenere la potenza eversiva della «cosa in sé» e il suo strapotere debordante. Ecco la seconda parte del romanzo:

II

Cet homme digne, poisseux et de forme à peu près elliptique, excessivement nerveux à la suite des occupations qui le requièrent au conseil communal, doit mâcher presque toute la journée du celluloïd brut qu'il crache ensuite émietté et ensalivé sur son unique enfant, gras, blasé, âgé de quatre ans, nommé Boufty… Le petit garçon, qui a du mal à traîner sa barque sur la terre [N. d. T : Expression qui signifie en roumain : « être à court d'argent »], fait semblant, par excès de pitié filiale, de rien remarquer, pendant que sa mère, la femme tondue et légitime de Stamate, prend part aux réjouissances en composant des madrigaux qu'elle signe par apposition du doigt.

Ces activités, à vrai dire assez fatigantes, les amusent à juste titre, et parfois même, persévérant hardiment jusqu'à l'inconscience, ils regardent tous les trois, avec des jumelles, par une fissure du canal, le Nirvana qui se trouve dans le même arrondissement qu'eux, celui qui commence à l'épicerie du coin, et ils lui lancent des boules de mie de pain ou d'épis de maïs. D'autre fois, ils entrent dans la salle de réception et ouvrent des robinets aménagés là pour cet usage, jusqu'à ce que l'eau déborde et leur arrive aux yeux. Alors, fous de joie, ils tirent des coups de pistolet en l'aire.

En ce qui concerne personnellement Stamate, une occupation qui l'intéresse au plus haut degré est de prendre, le soir dans les églises, des instantanés des saints les plus âgés et de les vendre ensuite à sa crédule épouse et surtout à l'enfant Boufty qui possède une fortune personnelle. Stamate n'aurait pour rien au monde pratiqué ce commerce illicite s'il n'avait été totalement dépourvu de moyens : il avait même été contraint de faire son service militaire lorsqu'il était à peine âgé d'un an, rien que pour pouvoir aider, au plus tôt deux de ses frères, pauvres, renvoyés de leur emploi à cause de leurs hanches trop saillantes[301].

II

Acest om demn, unsuros şi de formă aproape eliptică, din cauza nervozităţii excesive la care a ajuns de pe urma ocupaţiilor ce le avea în consiliul comunal, este silit să mestece, mai toată ziua, celuloid brut, pe care apoi îl dă afară, fărămiţit şi însalivat, asupra unicului său copil, gras, blazat şi în etate de patru ani, numit Bufty.. Micul băiat, din prea multă pietate filială, prefăcându-se însă că

[301] URMUZ, *L'Entonnoir et Stamate*, cit., pp. 293-294.

nu observă nimic, târăşte o mică targă, pe uscat, în vreme ce mama sa, soţia tunsă şi legitimă a lui Stamate, ia parte la bucuria comună, compunând madrigale, semnate prin punere de deget.

Aceste ocupaţiuni îndeajuns de obositoare îi fac, cu drept cuvânt, să se amuzeze, şi atunci, ajungând uneori cu îndrăzneala până la inconştienţă, se uită tustrei cu benoclul, printr-o spărtură a canalului, în Nirvana (care se află situată în aceeaşi circumscripţie cu dânşii, începând lângă băcănia din colţ), şi aruncă în ea cu cocoloaşe făcute din miez de pâine sau cu coceni de porumb. Alteori, pătrund în sala de recepţie şi dau drumul unor robinete expres construite acolo, până ce apa, revărsându-se, le-a ajuns în dreptul ochilor, când cu toţi trag atunci, de bucurie, focuri de pistol în aer.

În ce priveşte personal pe Stamate, o ocupaţie care îl preocupă în gradul cel mai înalt este ca să ia seara, prin biserici, instantanee de pe sfinţii mai în vârstă, pe care le vinde apoi cu preţ redus credulei sale soţii şi mai ales copilului Bufty, care are avere personală. Acest negoţ nepermis nu l-ar fi exercitat pentru nimic în lume Stamate dacă nu ar fi dus lipsă aproape completă de mijloace, fiind silit chiar să facă armata când era abia în vârstă de un an, numai ca să poată ajuta, cât de curând, pe doi fraţiori nevoiaşi ai săi, cu şoldurile scoase prea mult în afară, cauză pentru care fuseseră daţi afară din slujbă[302].

II

Questo degno individuo, untuoso e di forma quasi ellittica, spinto dall'eccessivo nervosismo dovuto alle attività che un tempo svolgeva nell'ambito del consiglio comunale, è costretto, quasi tutto il tempo, a masticare celluloide grezza che poi, ben sminuzzata e insalivata, vomita sul suo unico figlio, grasso, di quattro anni, annoiato di tutto, il cui nome è Bufty... Tuttavia il ragazzino, spinto da un'eccessiva pietà per il padre, fa finta di nulla, trascina a terra una piccola barella, e non ha neanche gli occhi per piangere, mentre sua madre, la sposa tosata e legittima di Stamate, prende parte alla felicità comune componendo madrigali, che firma con l'impronta digitale.

A dire il vero, queste occupazioni piuttosto estenuanti li fanno divertire molto e allora tutti e tre, spinti talvolta dall'ardire che fa loro toccare le soglie dell'incoscienza, arrivano, attraverso una spaccatura del canale, a vedere col binocolo il Nirvana (che è situato proprio nella stessa loro circoscrizione, a partire dalla drogheria all'angolo), che viene bombardato con pallottoline di mollica di pane o torsoli di granoturco. Altre volte, invece, penetrano nella sala di ricevimento e aprono certi rubinetti appositamente costruiti, fino a quando l'acqua, riversandosi, giunge all'altezza dei loro occhi, e allora tutti insieme, colmi di felicità, sparano colpi di pistola in aria.

Per quanto riguarda la situazione personale di Stamate, un'attività che lo impegna al massimo grado è quella di scattare la sera, nelle chiese, delle istantanee

[302] Id., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 78-79.

dei santi più attempati, per poi rivenderle a prezzo ridotto alla credula moglie e soprattutto al piccolo Bufty, che sembra possedere un patrimonio personale. Per nulla al mondo Stamate avrebbe esercitato questo illecito commercio se non fosse stato quasi completamente privo di mezzi; anzi, fu costretto persino ad ottemperare gli obblighi della leva fin dalla tenera età di appena un anno, solamente per poter sovvenire, al più presto, ai bisogni dei suoi due poveri fratellini, che, per la semplice ragione di avere i fianchi un po' troppo sporgenti, erano stati sbattuti fuori dal lavoro[303].

Nella seconda parte del romanzo «Stamate», «Cet homme digne», traduce Jacques G. Costin, il padre, il marito (lo *stàmnos* «untuoso e di forma quasi ellittica» che contiene come un vaso la «cosa in sé» e dalla quale è senza tregua e senza riposo animato) è «spinto dall'eccessivo nervosismo» (questa è la cifra del godimento pulsionale, il Reale della pulsione: *Trieb*), cioè «è costretto, quasi tutto il giorno» (a fare cosa?), «a masticare celluloide grezza che poi, ben sminuzzata e insalivata, vomita sul suo unico figlio». Il suo modo di godere, di trasmettere e tramandare le cose, non le parole, assume modalità perverse, quasi sadiche, per non dire persecutorie nei confronti del figlio, l'erede. Una legge imprecisata lo spinge, suo malgrado, a godere e ad esercitare la sua funzione paterna solo in questo modo. E il figlio, un bambino «grasso» di «quattro anni», il cui nome è Bufty, che fa? Ecco cosa fa: «Le petit garçon, qui a du mal à traîner sa barque sur la terre, fait semblant, par excès de pitié filiale, de rien remarquer». Anche lui, dunque annoiato di tutto, è spinto da un'eccessiva pietà per il padre e, come scrive Urmuz, «târăşte o mică targa, pe uscat», letteralmente «trascina una piccola barella, sull'asciutto». Come segnala giustamente Costin in nota si tratta di un'espressione che in romeno significa: «être à court d'argent». Quindi anche il figlio di Stamate, a suo modo gode, gode in maniera diversa dal padre, e il suo godimento si soddisfa idealmente nella noia e nell'indifferenza. Talvolta Bufty prova nei riguardi di Stamate un sentimento di pietà che nasconde la colpa di essere mancante di qualche insegna fallica paterna, nel caso specifico, vive nella ristrettezza economica ("trascinare una barella sull'asciutto" è, come si è visto, un'espressione idiomatica che significa "essere stretto dalla morsa dei soldi"), cioè soddisfa ossessivamente su sé stesso questa pulsione mortifera e attende di avere anche lui «un patrimonio personale» da spendere o da scambiare nel commercio tra i propri simili, a tempo debito. E la madre («sposa tosata e legittima di Stamate»), che non ha neppure un nome, che fa? Come gode? Diciamo che lei è al servizio del suo godimento

[303] Cfr. *infra*, pp. 260-261.

femminile («non tutto fallico», direbbe Lacan), è sottoposta alla sua legge di madre-moglie-donna, nel caso specifico è una legge e un desiderio altro che mancano di nome e si esprimono in una logica di godimento mistico-poetico-musicale molto vicino alla vera natura della «cosa in sé», quindi del tutto diversa dal godimento esclusivamente «fallico» manifestato da Bufty e da Stamate. Recita il testo di Urmuz: «prende parte alla felicità comune componendo madrigali che firma con l'impronta digitale». Oppure, come traduce straordinariamente Jacques G. Costin: «prend part aux réjouissances en composant des madrigaux qu'elle signe par apposition du doigt».

Che razza di felicità comune è mai questa? E in che senso intendere questo comune, questo "come-uno" familiare senza comprendere i molti del godimento soggettivo? E poi, quale enigma si cela dietro «i colpi di pistola» sparati «in aria» e quali gioie indicibili, quali «réjouissances» si ricavano dall'apertura di certi «rubinetti appositamente costruiti»? Lasciamo per ora aperte queste domande.

24. Prima di riprendere la lettura della «terza parte» del piccolo romanzo fiume di Urmuz, è opportuno evidenziare alcuni aspetti degni di interesse rilevati da Nicolae Balotă, che ha studiato in maniera molto approfondita le tematiche della famiglia e della legge nell'opera di Urmuz[304]. I capitoletti critici intitolati *Il dramma familiare* e *Il processo alla Legge* individuano con sottigliezza psicologica le trame inconsce, che adombrano i percorsi esistenziali dell'autore, gli avvenimenti biografici, trasfigurati nella verità della lettera. Balotă scorge, attraverso le testimonianze di Eliza Vorvoreanu, delle tracce autobiografiche che si rivelano nelle commessure interstiziali della scrittura. Prendiamo per esempio la famiglia Stamate. Essa si vede costretta a un palo in una condizione ctonia, sotterranea, senza alcuna possibilità di comunicazione con l'esterno (se non tramite la dotazione di un tubo-telescopio), in una situazione, si può dire, di *clôture* esistenziale. È evidente che la nozione stessa di famiglia si traduce come l'allegorizzazione di un luogo chiuso, statico, oscuro e morboso, considerata la contigua promiscuità dei suoi appartenenti. Il nucleo familiare assume, *in abstracto*, una qualità quasi monadica, un'espressione *figée*, emblematica, che trova una certa risonanza anche nell'uso straniante dei nomi propri dei soggetti che lo compongono.

[304] N. Balotă, *Urmuz*, cit., pp. 102-108 e 123-126.

I personaggi in questione sono tre, un bel triangolo edipico che struttura il «romanzo familiare»: Stamate, il padre, Bufty, il figlio, e la madre, senza nome, consorte di Stamate. Nella seconda parte del romanzo si assiste alla loro descrizione "realistica". Notiamo che Stamate, per compensare al suo snervante lavoro burocratico («nell'ambito del consiglio comunale»), compie, come si è visto, un inquietante rituale a spese del «suo unico figlio», «rigurgitando celluloide grezza» su di lui. In pratica esercita il suo potere autoritario e prevaricante sulla monotona esistenza «blasée», un po' annoiata di Bufty, il quale, a sua volta, «per eccesso di pietà filiale, fingendo di non accorgersi di nulla», letteralmente, si è visto, «trascina una barella», cioè non combina niente, si trastulla giocando con le parole, allo stesso modo di Urmuz bambino che ludicamente associava le parole tramite la suggestione sonora che evocavano alla sua mente. Anche la madre di Urmuz, come la moglie di Stamate, era una pianista di talento, e ironicamente nel testo, «compone madrigali, firmati con l'impronta digitale». Come afferma Balotă si assiste allo «sdoppiamento dell'esistenza familiare», e la «metafora ironica della famiglia unita» si traduce nei vincoli che li vede «legati al palo». Sempre secondo il critico romeno, *Pâlnia şi Stamate* non è l'unico testo dove il «Padre rappresenta l'autorità nell'atto di lanciare interdizioni, verso cui il Figlio può esercitare la sua rivolta», e cita molti altri episodi narrativi per avvalorare l'argomentazione secondo la quale i testi urmuziani riflettono un conflitto familiare, motivato dal fatto che il padre del soggetto biografico aveva impedito allo scrittore di studiare la musica, costringendolo alla carriera burocratica, "seria", di avvocato[305].

Ciò che preme tuttavia sottolineare al di là della pertinenza di quest'analisi psicologica, è che Urmuz è il primo ad essere cosciente della componente autobiografica dei suoi testi, e che quindi non è più possibile aspettarsi una certa "innocenza" nella pratica compositiva dello scrittore. Le opere di Urmuz dimostrano una precisa, quasi ossessiva, lucidità e consapevolezza critica delle tematiche freudiane. I riferimenti alla «pâlnie» («imbuto») o alla «umbrelă» («ombrello») in *Fuchsiada*, come segni dell'invaginazione o pseudo-attributi e luoghi di godimento differito, giocano un ruolo strutturante nella dinamica della narrazione, e presentano mal celate allusioni alla simbologia freudiana, codificata ne *L'Interpretazione dei Sogni*[306].

[305] *Ibi*., pp. 123-126.

[306] Cfr. M. Ţuglea, *Urmuz sau impasul non-comunicării*, in *Paul Celan şi avangardismul românesc*, cit., pp. 26-52

Leggendo il passo seguente alla descrizione dei personaggi, si ha modo di vedere che «le occupazioni stanchevoli» che animano il conseguimento del piacere, hanno di mira la «felicità comune», quindi sono un piacere che va al di là del principio di piacere, cioè mera *jouissance*. Questa «felicità comune», ci fa vedere Urmuz, per l'essere umano non è una gran bella cosa. Infatti, tornando alla famiglia Stamate, queste occupazioni piuttosto stanchevoli, che li fanno divertire molto, spingono tutti e tre alla temerarietà, talvolta sfiorando l'incoscienza, cioè arrivano a vedere col binocolo, attraverso una fenditura del canale, nel «Nirvana», situato nella stessa loro circoscrizione, a partire dalla drogheria all'angolo con l'infinito. «L'infinito qualitativo è ciò che – scrive Alain Badiou –, rendendo ragione dell'atto, eccede sempre tutti i risultati, tutte le ripetizioni oggettive, tutti gli stati soggettivi "normali". L'arte non è espressione dell'umanità ordinaria e di ciò che in essa si ostina a sopravvivere o, come direbbe Spinoza, "persevera nell'essere". L'arte attesta quanto di inumano vi è nell'umano»[307]. Jacques G. Costin infatti traduce così Urmuz, richiamandosi chiaramente a Spinoza: «persévérant hardiment jusqu'à l'inconscience ils regardent tous les trois, avec des jumelles, par une fissure du canal, le Nirvana qui se trouve dans le même arrondissement qu'eux».

Ma cos'è questo Nirvana che compare all'improvviso e assume con Urmuz la valenza di nome proprio? Il Nirvana è un termine sanscrito con cui nel buddhismo tradizionale si indicava una delle quattro vie di salvezza consistente nell'ottenere l'estinzione delle passioni e la cessazione della sofferenza inerente alla volontà di vita. Nel pensiero occidentale questo concetto è stato ripreso da Schopenhauer, che Freud riconosce come suo precursore, per indicare la negazione della volontà di vivere la cui esigenza scaturisce dalla conoscenza della natura dolorosa e tragica della vita. A partire da qui, Freud afferma che «l'aver conosciuto come tendenza dominante della vita psichica, e forse della vita nervosa in genere, lo sforzo che si esprime nel principio di piacere, sforzo inteso a ridurre, a mantenere costante, a eliminare la tensione interna provocata dagli stimoli (il "principio del Nirvana", per usare un'espressione di Barbara Low), è in effetti uno dei più forti motivi che ci inducono a credere nell'esistenza delle pulsioni di morte»[308]. Dunque, questa «felicità comune» che condurrebbe la famiglia Stamate a guardare nel Nirvana, in realtà

[307] A. Badiou, *Il secolo*, trad. it. di V. Verdiani, Feltrinelli, Milano 2006, p. 178.

[308] S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, a cura di C. Musatti, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977, p. 241.

li spinge diritti alla morte. Urmuz sa molto bene quello che scrive, non è innocente. Ha letto Freud, Schopenhauer, Nietzsche ed Eminescu[309].

[309] Nicolae Balotă, nella sua insuperata monografia su Urmuz, intuisce una cosa straordinaria, in senso psicanalitico freudiano e lacaniano, vale a dire la differenza tra l'«istinto di morte» che è presente nei personaggi urmuziani che anelano all'annientamento finale e alla loro scomparsa («Questa scomparsa finale era forse bramata da tutti questi uomini-viaggiatori, che hanno – per dirlo con Freud – un potente istinto di morte. Come il loro creatore che aveva un'annientante consapevolezza dello scacco, del suo fallimento, anche le creature di Urmuz periscono aspirate da una trascendenza vuota, come quel Nirvana che si trova nella stessa "circoscrizione" della famiglia Stamate "a partire dalla drogheria all'angolo"». (N. BALOTĂ, *Urmuz*, cit., p. 71) e la «condizione» o «stato di cadavere vivente» riguardante tutti i personaggi che, secondo il critico romeno, «rappresenta una quasi morte» (*ibi*, p. 191). Questo paradosso delle creature di Urmuz che sono, come *Odradek*, quasi degli oggetti inanimati che si animano o degli oggetti viventi pietrificati, è possibile solo all'interno dello spazio della «pulsione di morte» che, secondo Lacan, è lo spazio «tra le due morti», sia simbolica che reale. Secondo questa prospettiva, per un essere umano, essere un «cadavere vivente», come Bobby Watson nella *Cantatrice chauve* di Ionesco, significa essere colonizzato dall'ordine simbolico "morto"; essere "vivo mentre si è morto", come il vampiro o lo *strigoi* della mitologia popolare romena, significa dare corpo al «residuo della Sostanza Vitale», dice Žižek, che è sfuggita (oppure resiste) alla colonizzazione simbolica. Con Urmuz ci troviamo all'interno di questa scissione tra l'ordine simbolico "morto" che mortifica il corpo dei personaggi urmuziani e la Sostanza Vitale "non-simbolica" della *jouissance* lacaniana. Contrariamente al senso comune, in psicanalisi, la Vita è l'orribile palpitazione della pulsione non soggettiva, acefala, non morta, rappresentata dai «cadaveri viventi» urmuziani, che «persiste», come dice Balotă, oltre la morte ordinaria. Come si è visto con Hegel via Lacan, la morte è l'ordine simbolico stesso, la struttura che, come un parassita, colonizza l'entità vivente. Ecco cosa Žižek scrive a questo proposito: «Ciò che definisce la pulsione di morte in Lacan è il suo doppio scarto: non la semplice opposizione di vita e morte, ma la scissione della vita stessa in vita "normale" e raccapricciante vita "non morta", e la scissione dell'esser morto in morto "ordinario" e macchina "non morta"» (S. ŽIŽEK, *Lacrimae rerum. Saggi sul cinema e il cyberspazio*, trad. it. di O. BRACCINI, Libri Scheiwiller, Milano 2011, p. 326). In altre parole, è come se il tradizionale dissidio tra la Vita e la Morte fosse mediato o integrato, in maniera parassitaria, dal linguaggio che agisce come un dispositivo simbolico il cui risultato, in particolare sui personaggi di Urmuz, è quello di offrirsi come un'entità inanimata che si comporta come se fosse dotata di vita propria, e ciò conferisce alle creature di Urmuz, come contrappunto mostruoso, lo statuto di «cadavere vivente», cioè quella sostanza vitale e orripilante che persiste nel Reale come ancora non assoggettata al Simbolico. Questa scissione, individuata per la prima volta da Balotă nei personaggi di Urmuz, tra la Vita e la Morte costituisce lo spazio della freudiana «pulsione di morte» negli *Schizzi e racconti quasi… futuristi*. Ciò è chiaramente giustificato dal fatto che nell'inconscio freudiano non esiste la rappresentazione della morte, quindi la *Todestrieb* non deve essere sommariamente confusa con l'«istinto di morte», che ne rappresenta invece l'estroflessione. Come ricorda Žižek: «La pulsione è immortale, eterna, "non morta": è l'annichilimento verso cui tende la pulsione di morte e non la morte come limite invalicabile dell'uomo in quanto essere finito. Inconsciamente crediamo tutti di essere immortali: non c'è *Todesangst*, terrore

Sappiamo, inoltre, che questo «Nirvana» di Urmuz ha anche la possibilità di venir bombardato con pallottoline di mollica di pane o con torsoli di granoturco dai componenti della famiglia Stamate. E, altre volte, sempre per conseguire la cosiddetta «felicità comune», i personaggi urmuziani penetrano nella sala di ricevimento e danno il via a certi rubinetti appositamente costruiti, fino a che l'acqua, riversandosi, arriva all'altezza dei loro occhi. A quel punto, tutti insieme sparano, per la felicità, colpi di pistola in aria. Insomma, svolgono tutte queste attività per tentare di ridurre o al limite di azzerare la quantità di eccitazione proveniente sia dal mondo esterno che dal mondo interno. Ma questo è possibile farlo solo ricorrendo alle parole che si combinano scegliendo il regime flessibile dell'enunciazione in alternativa a quello rigido della dimostrazione e dell'enunciato. In altri termini, con Urmuz, direbbe Ionesco, «il linguaggio deve quasi esplodere, o distruggersi, nell'impossibilità di contenere i significati»[310]. Pertanto, i richiami sessuali alla «spartură a canalului» («fenditura del canale») al ruolo accessorio dei «rubinetti» nella «sala di ricevimento», ecc., che contribuiscono alla «felicità comune» non hanno una pregnanza simbolica in senso meramente psicologico o ermeneutico, cioè in termini di enunciati e di dimostrazioni, ma vanno letti come luoghi della parola, ossia crocevia di significati, tracce mnestiche della memoria culturale dell'autore-lettore di testi che si avvale del potere simbolico del linguaggio. Non di meno, il *clin d'oeil* caragialiano ai «colpi di pistola in aria» attesta la fedeltà espressiva alla tradizione romena dell'assurdo[311].

In breve, si vuole semplicemente far notare che la cultura dell'autore, «il suo patrimonio personale», agisce come medium speculare, «binocolo» testuale che si adopera semioticamente come filtro della realtà. Gli eventi

mortale, nel nostro inconscio, ed è per questo che proprio il fenomeno della "coscienza" è basato sulla nostra consapevolezza di essere mortali» (*ibidem*.).

[310] E. Ionesco, *Note e contronote*, cit., p. 31.

[311] Infatti, da questo punto di vista, il riferimento di Urmuz alla pièce teatrale di Caragiale *Conu Leonida faţa cu reacţiunea* (*Il signor Leonida alle prese con la reazione*, 1880) inscena «l'assurdo dei contenuti» (Mincu) in quanto l'azione drammatica si svolge in un dialogo animato e comico tra marito e moglie, impauriti, che congetturano, chiusi al buio all'interno della propria camera da letto, sulle cause dei "colpi di pistola" o d'arma da fuoco che si sentono all'esterno, nel timore di una rivoluzione e delle possibili conseguenze in cui i coniugi potrebbero incappare. Il dialogo coniugale, nella climax della narrazione, diventa sempre più assurdo e sconnesso, proprio come nelle migliori scene ioneschiane nella loro dinamica ma non nella loro espressione discorsiva. E alla fine, il tutto si rivela in un terribile malinteso, risolto dalla serva che svela il «mistero» dei «colpi di pistola in aria»: si era trattato del festeggiamento popolare dell'ultima di Carnevale, a casa del droghiere, all'angolo della strada.

autobiografici del soggetto narrante si inseriscono nel «macro processo di intertestualizzazione», per essere riproposti nella forma simbolica della scrittura[312]. Seguendo questa linea di pensiero, qualsiasi referente di tipo biografico, letterario, burocratico, ecc., ridotto a effetto di linguaggio, funziona semioticamente come condizione di lettura nella trama testuale. I luoghi di iscrizione urmuziana si configurano come un «palinsesto»[313]; giocano il ruolo di maschera, di veicolo significante, collocandosi nel linguaggio, inteso come correlazione di testi, come scrittura-lettura che va di pari passo con la logica assoluta della passione letteraria.

A questo punto si può dire che Urmuz inscena un'azione decostruttiva riguardo al materiale letterario e figurativo della tradizione, stabilendo con il suo lettore una complicità allusiva caratterizzata da un eclettismo barocco, che sembra denunciare la convenzionalizzazione retorica di ogni discorso. Ovvero, per dirlo con le parole di Julia Kristeva o di Stefano Agosti, Urmuz, in quanto soggetto, è più o meno consapevolmente catturato dalla «pratica significante» che soggiace a qualsiasi costituzione del testo e al processo di allegorizzazione della lettura che da esso deriva. Inoltre, il richiamo ironico al «Nirvana» di matrice schopenhaueriana, conferma la visione parodistica di un «mondo come volontà di rappresentazione» ad opera di uno scrittore-lettore che si muove disinvoltamente ai margini del sapere enciclopedico nel tentativo impossibile di formalizzare la cultura occidentale.

In questa prospettiva, *Pâlnia şi Stamate* indica l'altra faccia, l'altra «metà della cosa in sé» kantiana della «prima parte del romanzo», rivelando che «la bella apparenza» dell'arte richiede la precisione ossessiva «col compasso», la lucidità d'espressione dell'autore alle prese con la costruzione del testo. In questo senso, Marin Mincu poteva scrivere senza esitazione che Urmuz è un «om de texte», un operatore testuale *avant la lettre*, che convoglia nel movimento della narrazione il gioco combinatorio, l'equivoco dei livelli semantici, mediante la ridondanza, cioè quella ricchezza connotativa e connotante del messaggio comunicativo che sta alla base del discorso poetico[314].

Un altro aspetto che la scrittura urmuziana prende di mira sono i valori burocratici, o meglio, come afferma Balotă, *il processo alla Legge*.

[312] J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, trad. it. di S. ECCHER DALL'ECO, A. MUSSO e G. SANGALLI, Marsilio, Venezia 1979.

[313] G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. NOVITÀ, Einaudi, Torino 1997.

[314] M. MINCU, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti 1981, pp. 282-283.

Dalle notizie biografiche che già conosciamo, è noto che l'autore ha svolto la professione di giudice in provincia, prima di esercitare quella di cancelliere e copiatore di incartamenti presso l'Alta Corte di Cassazione di Bucarest. Secondo la testimonianza della sorella sembra che Urmuz fosse un giudice molto severo che riconosceva intuitivamente la finzione recitativa, e ai suoi occhi, patetica, di alcuni imputati, i quali mettevano in scena con istrionica maestria, nel teatro del tribunale, la loro pretesa innocenza. La sorella era alquanto sorpresa dall'atteggiamento apparentemente crudele del fratello, poiché nella vita di tutti i giorni, in ambito familiare, si presentava di indole buona, conciliante e molto affettuoso. Indubbiamente l'attività giudiziaria della prassi quotidiana ha avuto modo di riflettersi nella dinamica compositiva dei suoi testi, lasciando strascichi significanti, tarli burocratici, appartenenti al codice linguistico del fòro. In tale contesto, Nicolae Balotă afferma che la «sfera della Legge ricopre la figura autoritaria del Padre. L'autorità del Padre è il simbolo di tutte le autorità»[315]. E si annoverano «numerosi indizi – scrive sempre il critico romeno – della rivolta, della sovversione del Figlio contro le Leggi e contro il Padre»[316]. Pertanto, le prose urmuziane si possono leggere anche come «piccoli processi» a Dio, spogliati dalla loro portata tragica e solenne, che manifestano un umorismo nero quasi kafkiano. Tutti i testi urmuziani sono impregnati di terminologia burocratica ed è quasi impossibile ripercorrerli singolarmente dal momento che contribuiscono alla configurazione di uno stesso sviluppo narrativo, che dà luogo alla interpretazione su accennata da Balotă. Sia Kafka che Urmuz sono ben consapevoli che la burocrazia è allo stesso tempo onnipotente e impenetrabile, capricciosa, onnipresente e invisibile. La loro opera inscena una ricerca del divino nel loro desolato mondo secolare, e nel cercare il divino

[315] N. Balotă, *Urmuz*, cit., p. 124. È evidente che nel fòro interiore della scrittura si attualizza un conflitto edipico, instaurato dalla figura paterna, in cui il ruolo di figlio represso dal padre gioca una parte del tutto particolare nella sceneggiatura del "romanzo" personale. Ma quest'aspetto riguarda solo l'immaginario e non l'aspetto strutturale e simbolico del processo compositivo dell'opera di Urmuz. *Il processo* e *La colonia penale* di Kafka hanno molti punti di contatto con le prose urmuziane, sia dal punto di vista tematico che autobiografico; ma ciò che non bisogna perdere di vista è che, nella trama testuale, le ossessioni personali degli autori, come specchio di traumi, sconfitte e angosce, vanno lette anche in chiave di finzione, e spesso producono effetti comici che danno luogo a risultati originali elaborando il materiale onirico che emerge dall'inconscio. Si vuole semplicemente constatare che l'uso di determinate terminologie, «idioletti», come li chiama Barthes, non necessariamente appartenenti alla sfera letteraria propriamente detta, scatenano improvvise invenzioni umoristiche, "divertenti" percorsi di lettura, eludendo le catene repressive del Super-Io e facendo zampillare le risorse dell'Es.

[316] *Ibidem*.

i due autori sembrano trovarlo essenzialmente nella burocrazia di Stato, in uno Stato che vede l'esistenza di Dio come "dannata", come se gli fosse attribuita una connotazione oscena[317].

25. È giunto il momento di iniziare a leggere la "terza" parte del romanzo nella traduzione di Jacques G. Costin:

III

Un jour, Stamate, vaquant à ses habituelles recherches philosophiques et croyant tout à coup avoir mis la main sur l'autre moitié de « la chose en soi », fut distrait par une voix de femme, une voix de sirène qui allait droit au cœur et qui s'entendait au loin, se perdant comme un écho.

Courant d'urgence au tube de communication, Stamate vit, à sa grande stupéfaction, dans l'air chaud et parfumé du soir, une sirène à la voix et aux gestes séduisants qui s'étendait lascivement sur le sable brûlant de la mer… Luttant vigoureusement contre lui-même, afin de ne pas succomber à la tentation, Stamate loua à la hâte un vaisseau et, prenant le large, se boucha les oreilles avec de la cire, en même temps que tous les matelots…[318]

III

Într-una din zile, lui Stamate, ocupat fiind cu obicinuitele sale cercetări filozofice, i se păru, o clipită, că a pus mâna şi pe cealaltă jumătate a „lucrului în sine", când fu distras de o voce femeiască, o voce de sirenă, ce mergea drept la inimă şi se auzea în depărtare, pierzându-se ca un ecou.

Alergând de urgenţă la tubul de comunicaţie, Stamate, spre marea lui înmărmurire, văzu cum, în aerul cald şi îmbălsămat al serii, o sirenă cu gesturi şi voce seducătoare îşi întindea corpul lasciv pe nisipul fierbinte al mării... În luptă puternică cu sine, pentru a putea să nu cadă pradă tentaţiei, Stamate închirie atunci în grabă o corabie şi, pornind în larg, îşi astupă urechile cu ceară împreună cu toţi matrozii...[319]

III

Un giorno, a Stamate, mentre era dedito alle sue consuete ricerche filosofiche, parve, per un istante, di aver messo la mano sull'altra metà della "cosa in sé", quando all'improvviso venne distratto da una voce femminea, una voce di sirena

[317] Cfr. in tal senso S. ŽIŽEK, *La visione di parallasse*, cit., pp. 176-179.
[318] URMUZ, *L'Entonnoir et Stamate*, cit., p. 294.
[319] ID., *Schiţe şi nuvele aproape... futuriste*, cit., p. 79.

che puntava dritto al cuore e si sentiva in lontananza, prima di perdersi come un'eco.

Precipitandosi con urgenza al tubo di comunicazione, Stamate vide, con sua grande meraviglia, nell'aria calda e imbalsamata della sera, una sirena dalla voce e dai gesti seducenti distendere il suo corpo lascivo sulla sabbia rovente del mare... Ingaggiando allora una lotta furibonda con se stesso per non cadere facile preda della tentazione, Stamate noleggiò in tutta fretta un battello e, nel prendere il largo, si tappò le orecchie di cera insieme a quelle di tutti i marinai...[320]

È chiaramente un'allusione ironica all'*Odissea* (XII). Urmuz offre un intreccio tra oralità e scrittura nella variazione della metafora: Stamate non si fa più legare all'albero della nave per ascoltare il canto delle sirene, ma si tappa anche lui le orecchie con la cera come i suoi marinai. La stessa cosa accade nel mirabile testo di Kafka, *Il silenzio delle Sirene*:

Per dimostrare che anche mezzi insufficienti, persino puerili, possono procurare la salvezza:

Per difendersi dalle Sirene, Ulisse si empì le orecchie di cera e si fece incatenare all'albero maestro. Qualcosa di simile avrebbero potuto fare beninteso da sempre tutti i viaggiatori, tranne quelli che le Sirene adescavano già da lontano, ma in tutto il mondo si sapeva che ciò era assolutamente inutile. Il canto delle Sirene penetrava dappertutto, e la passione dei sedotti avrebbe spezzato altro che catene e alberi maestri! Ma non a questo pensò Ulisse, benché forse ne avesse sentito parlare. Aveva piena fiducia in quella manciata di cera e nei nodi delle catene e, con gioia innocente per quei suoi mezzucci, navigò incontro alle Sirene.

Sennonché, le Sirene possiedono un'arma ancora più terribile del canto, cioè il loro silenzio. Non è avvenuto, no, ma si potrebbe pensare che qualcuno si sia salvato dal loro canto, ma certo non dal loro silenzio. Nessun mortale può resistere al sentimento di averle sconfitte con la propria forza e al travolgente orgoglio che ne deriva.

Di fatti all'arrivo di Ulisse le potenti cantatrici non cantarono, sia credendo che tanto avversario si potesse sopraffare solo col silenzio, sia dimenticando affatto di cantare alla vista della beatitudine che spirava il viso di Ulisse, il quale non pensava ad altro che a cera e catene.

Egli invece, diremo così, non udì il loro silenzio, credette che cantassero e immaginò che lui solo fosse preservato dall'udirle. Di sfuggita le vide girare il collo, respirare profondamente, notò i loro occhi pieni di lacrime, le labbra socchiuse, e reputò che tutto ciò facesse parte delle melodie che, non udite, si perdevano intorno a lui. Ma tutto ciò sfiorò soltanto il suo sguardo fisso alla lontananza, le Sirene scomparvero, per così dire, di fronte alla sua risolutezza, e proprio quando era loro più vicino, egli non sapeva più nulla di loro.

[320] Cfr. *infra*, p. 261.

Esse invece, più belle che mai, si stirarono, si girarono, esposero al vento i terrificanti capelli sciolti e allargarono gli artigli sopra le rocce. Non avevano più voglia di sedurre, volevano soltanto ghermire il più a lungo possibile lo splendore riflesso dagli occhi di Ulisse.

Se le Sirene fossero esseri coscienti, quella volta sarebbero rimaste annientate. Sopravvissero invece, e avvenne soltanto che Ulisse potesse scampare.

La tradizione però aggiunge qui ancora un'appendice. Ulisse, dicono, era così ricco di astuzia, era una tale volpe, che nemmeno il Fato poteva penetrare nel suo cuore. Può darsi – benché ciò non riesca comprensibile alla mente umana – che realmente si sia accorto che le Sirene tacevano e in un certo qual modo abbia soltanto opposto come scudo a loro e agli dèi la sopra descritta finzione[321].

Rispetto alle *Sirene* di Kafka, la sirena di Urmuz esibisce un comportamento diverso di fronte agli occhi di Stamate-Odisseo:

Mais la sirène devenait de plus en plus provocante… Elle le suivit sur l'étendue des eaux, avec des chants et des gestes pervers, jusqu'à ce qu'une douzaine de Dryades, Néréides et Tritons aient eu le temps de se rassembler depuis les profondeurs et le grand large et d'apporter, sur une superbe coquille d'ivoire une innocente entonnoire [Nota del traduttore : Entonnoir est du genre féminin en roumain, nous le traiterons ainsi en français, par souci d'exactitude] rouillée.

Le plan de séduction du sérieux et chaste philosophe pouvait être ainsi considéré comme réussi. À peine eut-il le temps de se faufiler jusqu'au tube de communication, les fées de la mer déposaient déjà, gracieusement l'entonnoire à proximité de sa maison, après quoi elles disparurent toutes sur l'étendue des eaux, légères, joyeuses, au milieu des rires et dans une folle allégresse.

Fou, décomposé, confus, Stamate put à peine arriver avec le chariot par le canal… Sans perdre tout à fait son sang-froid, il jeta quelques poignées de terre sur l'entonnoire et, après s'être régalé d'un peu de bouillon de rhubarbe des moines, il se jeta par diplomatie le visage contre terre, restant ainsi dans l'inconscience huit journées libres, délai nécessaire selon la procédure civile, pensait-il, pour entrer en possession de l'objet[322].

Sirena deveni însă tot mai provocătoare... Ea îl urmări pe întinsul apelor, cu cântări şi gesturi perverse, până ce o duzină de Driade, Nereide şi Tritoni avură tot timpul să se adune din larguri şi adâncuri şi să aducă pe o superbă cochilie de sidef o inocentă şi decentă pâlnie ruginită.

Planul de seducţiune al seriosului şi castului filozof putea fi astfel considerat ca reuşit. Abia avu el timpul să se furişeze la tubul de comunicaţie, când zânele mării îi şi depuseră, graţios, pâlnia în preajma locuinţei sale, apoi, uşoare, zglobii, în râsete şi chiote nebune, dispărură cu toate pe întinsul apelor.

[321] F. KAFKA, *Racconti*, a cura di E. POCAR, Mondadori, Milano 1970, pp. 428-429.
[322] URMUZ, *L'Entonnoir et Stamate*, cit., pp. 294-295.

Confuz, înnebunit, dezagregat, Stamate abia putu să apară cu căruciorul prin canal... Fără a-şi pierde însă cu totul sângele rece, azvârli el de câteva ori cu ţărâna asupra pâlniei şi, după ce se ospătă cu puţină fiertură de ştevie, se aruncă, din diplomaţie, cu faţa la pământ, rămânând astfel în nesimţire timp de opt zile libere, termenul necesar ce, după procedura civilă, credea dânsul că trebuia să treacă pentru a putea fi pus în posesiunea obiectului[323].

Ma la sirena divenne sempre più provocante... Si mise a inseguirlo sulla distesa delle acque, con canti e gesti perversi, tant'è che una dozzina di Driadi, Nereidi e Tritoni ebbero tutto il tempo di venirsene dal largo e risalire insieme dagli abissi marini per portare, su una superba conchiglia di madreperla un innocente e decente imbuto arrugginito.

Il piano di seduzione del casto e serio filosofo poteva dunque considerarsi riuscito. Ebbe giusto il tempo di infilarsi furtivamente nel tubo di comunicazione per accorgersi che le fate del mare gli avevano già deposto con grazia l'imbuto vicino alla sua dimora, e poi di vederle tutte insieme, leggiadre, vivaci, sparire tra strilli e folli scoppi di risa nell'immensità delle acque.

Confuso, impazzito, ridotto a pezzi, Stamate ebbe appena la forza di riapparire col carrozzino sul canale... E senza perdere il sangue freddo, si mise a gettare qualche manciata di terra sull'imbuto e una volta rinvigorito con un po' di decotto di erba pazienza, si prosternò diplomaticamente con la faccia a terra, rimanendo così in uno stato totale di incoscienza, tempo otto giorni festivi, termine necessario, come egli credeva, per entrare in possesso dell'oggetto, secondo la procedura civile[324].

«Ma la sirena divenne sempre più provocante... Si mise a inseguirlo sulla distesa delle acque, con canti e gesti perversi, tant'è che una dozzina di Driadi, Nereidi e Tritoni ebbero tutto il tempo di venirsene dal largo e risalire insieme dagli abissi marini per portare, su una superba conchiglia di madreperla un innocente e decente imbuto arrugginito» – come fa giustamente notare Costin nella sua traduzione: «Entonnoir est du genre féminin en roumain, nous le traiterons ainsi en français, par souci d'exactitude». Ritorna anche qui, come nella *Fuchsiade*, il gioco dell'*èkphrasis* con il dipinto di Botticelli la *Nascita di Venere*.

[323] Id., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., p. 80.
[324] Cfr. *infra*, pp. 261-262.

Al posto della Venere Urania appare ironicamente l'imbuto, un nome che non è un nome, un «simbolo». Stamate è confuso e impazzito come l'amante neoplatonico, ridotto a pezzi come lo *stàmnos*, il recipiente funebre antropomorfo. I livelli della narrazione sono determinati dall'uso degli aggettivi che caratterizzano la figura di Stamate.

La domanda che ci possiamo fare ora è la seguente: come si fa ad «entrare in possesso dell'oggetto»? La risposta giusta è dell'ordine dell'impossibile, cioè la risposta sarebbe che si entra in possesso dell'oggetto solo grazie alla magia del fantasma, ossia solo grazie al potere evocativo della parola. Immaginiamo, come ci spinge a fare Urmuz, una relazione affettiva con qualcuno da cui siamo terribilmente attratti. Supponiamo che questa persona – perché di questo si tratta, non di semplici oggetti – sia l'oggetto reale verso il quale si orienta la pulsione sessuale. Stamate (cioè l'Io di Stamate) frequenta questa persona fino a incorporarla a poco a poco al suo interno e a trasformarla in una parte di sé. Mentre la creatura amata è all'interno, cioè è al nostro interno (all'interno di Stamate, di Urmuz o di chiunque altro) la trattiamo con un amore ancora più intenso di quello che avvertiamo quando era reale. Perché? Perché è divenuta una parte dell'Io. Stamate la ama in quanto sé stesso. Amare l'altro è sempre amare sé stessi. È a questo punto che la persona amata cessa di essere all'esterno di Stamate e vive in Stamate in forma di oggetto fantasmatico che ravviva costantemente le sue pulsioni sessuali, che sono sia erotiche che conoscitive. Ormai, la persona reale esiste per Stamate soltanto nella forma di fantasma, perfino se per un altro verso Stamate continua a riconoscerle un'autonoma esistenza nel mondo. Di conseguenza, quando

noi amiamo, noi amiamo sempre un essere misto fatto simultaneamente della stoffa del fantasma e della persona reale esistente al di fuori di noi. La relazione amorosa, come quella dell'amicizia, nelle "novelle" di Urmuz, è dunque fondata su un fantasma che appaga la sete della pulsione e che procura un piacere parziale che possiamo definire in senso molto ampio "sessuale", includendo in questo campo anche il sesso delle creature di inchiostro di Urmuz. La questione però è che noi ameremo o odieremo il nostro prossimo secondo l'atteggiamento d'amore o di odio che abbiamo verso il suo doppio fantasmatico e che ormai si trova al nostro interno dipinto sulle pareti del cuore, come dicevano i poeti siciliani e i «fedeli d'amore»[325]. Tutte le relazioni affettive, le nostre e quelle degli altri si adattano strettamente allo stampo del fantasma[326]. Questo fantasma mobilita l'attività delle pulsioni sessuali e procura piacere, ma, come vedremo con Stamate, anche dispiacere. Anzi, con Stamate, assisteremo in presa diretta all'attraversamento di questo fantasma. Se il lettore di Urmuz ne trarrà piacere o dispiacere sarà solo merito suo… o forse del suo fantasma. Leggiamo dalla traduzione di Costin:

Après cet intervalle de temps, Stamate se sentit renaître tout à fait et reprit ses activités et sa position verticale. Jamais jusqu'alors il n'avait connu les divins frissons de l'amour. Il se sentait maintenant meilleur, plus indulgent ; le trouble qu'il éprouvait à la vue de cette entonnoire le rendait joyeux et en même temps le faisait souffrir et pleurer comme un enfant… il l'épousseta avec un chiffon et, après en avoir graissé les principaux trous avec de la teinture d'iode, il la prit la première fois, épuisé par l'émotion, il passa une fois comme un éclair à travers elle et lui vola un baiser.

Depuis lors, l'entonnoire devint pour Stamate un symbole. C'était le seul être de sexe féminin à tube de communication qui puisse satisfaire à la fois les exigences de l'amour et les intérêts supérieurs de la science. Oubliant tout à fait les devoirs sacrés de père et de mari, Stamate commença à couper chaque nuit les liens qui l'attachaient au piquet, et afin de pouvoir donner libre cours à son amour sans bornes, il commença à passer de plus en plus souvent à travers l'entonnoire. Pour ce faire, il s'élançait d'un tremplin – construit dans ce but – et descendait ensuite sur les mains, à une allure vertigineuse, le long d'une échelle de bois mobile au bout de laquelle il consignait les résultats de ses observations[327].

[325] Cfr. I.P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, trad. it. di G. Ernesti, Il Saggiatore, Milano 1991, pp. 26-39.

[326] Sulle questioni riguardanti il fantasma dal punto di vista psicanalitico, si veda J.-D. Nasio, *Le Fantasme. Le plaisir de lire Lacan*, Petite Bibliotèque Payot, Paris 2005.

[327] Urmuz, *L'Entonnoir et Stamate*, cit., pp. 295-296.

După această trecere de timp, reluându-şi ocupaţiunile cotidiane şi poziţiunea verticală, Stamate se simţi cu totul renăscut. Niciodată nu cunoscuse el până atunci divinii fiori ai dragostei. Se simţea acum mai bun, mai îngăduitor, şi turburarea ce o încerca la vederea acestei pâlnii îl făcea să se bucure şi totodată să sufere şi să plângă ca un copil...

O scutură cu un otrep şi, după ce îi unse găurile mai principale cu tinctură de iod, o luă cu sine şi, cu legături de flori şi dantele, o fixă alături şi paralel cu tubul de comunicaţie, şi, tot atunci, pentru prima oară, istovit de emoţie, trecu o dată printr-însa, ca fulgerul, şi îi fură o sărutare.

Pentru Stamate, pâlnia deveni de atunci un simbol. Era singura fiinţă de sex femeiesc cu un tub de comunicaţie ce i-ar fi permis să satisfacă şi cerinţele dragostei, şi interesele superioare ale ştiinţei. Uitându-şi cu totul sacrele îndatoriri de tată şi de soţ, Stamate începu să-şi taie în fiecare noapte, cu foarfeca, legăturile ce-l ţineau ataşat de ţăruş şi, spre a putea da frâu liber dragostei sale neţărmurite, începu să treacă din ce în ce mai des prin interiorul pâlniei, făcându-şi vânt în ea de pe o trambulină construită expres şi coborându-se apoi în mâini, cu o iuţeală vertiginoasă, pe o scară mobilă de lemn, la capătul căreia îşi rezuma rezultatul observărilor sale în afară[328].

Dopo che fu decorso questo lasso di tempo, Stamate riprese le sue attività quotidiane e la posizione verticale, sentendosi come completamente rinato. Mai prima di allora aveva conosciuto i divini brividi dell'amore. Si sentiva ora migliore, più tollerante, e il turbamento che provava alla vista di quest'imbuto lo faceva gioire, e allo stesso tempo piangere e soffrire come un bambino...

Lo lucidò con un cencio e, dopo aver unto i suoi fori principali con tintura di iodio, lo prese con sé e lo fissò con ghirlande di fiori e merletti, vicino e parallelamente al tubo di comunicazione; e fu allora che, per la prima volta, affranto dall'emozione, lo traversò una volta come un fulmine, e gli carpì un bacio.

Per Stamate, l'imbuto divenne da allora in poi un simbolo. Era il solo essere di sesso femminile che gli avrebbe consentito di soddisfare insieme le richieste dell'amore e gli interessi superiori della scienza. Ormai completamente dimentico dei sacri doveri di padre e di marito, Stamate iniziò ogni notte a recidere, con le forbici, i vincoli che lo tenevano attaccato al palo e, per poter dare libero sfogo al suo amore illimitato, incominciò a passare sempre più spesso all'interno dell'imbuto, prendendo lo slancio da un trampolino lì appositamente costruito; poi si mandava giù, a velocità vertiginosa, con le mani, su una scala di legno mobile, ai piedi della quale riassumeva il risultato delle sue osservazioni[329].

Anche se *Pâlnia*, «L'imbuto» è maschile in italiano come anche in francese, Costin ha preferito, nella traduzione, conservare il femminile del romeno, inventandosi questo singolarissimo neologismo: «l'entonnoire»,

[328] ID., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 80-81.
[329] Cfr. *infra*, p. 262.

aggiungendo la «e» a «entonnoir». Ormai si comprende che *Pâlnia* è una metonimia che garantisce il passaggio da un genere all'altro, da una storia ad un'altra, da un libro ad un altro, da un'entità femminea a un'altra. Essa designa semplicemente l'oggetto d'amore fantasmato, il punto in cui l'immagine o il fantasma comunica con l'intelligenza scrittoria dell'autore. Il suo nome è un nome giusto conforme alle sue proprietà estetiche secondo l'indicazione data Urmuz. Il nome, appunto, più che essere una «forma senza fondo» (come insegnava Maiorescu all'Università frequentata da Urmuz), è un dire la forma, una dare luogo attraverso la forma a ciò che si annuncia nel nome. Il cancellarsi dell'articolo dovrebbe sospendere per un istante la referenzialità all'imbuto e offrirsi nella sua differenza significante. «Pâlnia» nella narrazione non ha alcuna determinazione propria e neanche alcuna identità a sé. È come se il referente della sua referenza non esistesse. «Pâlnia» vive solo nella regolarità della sua designazione, nell'ordine del proprio discorso. Questa è la sua realtà, una realtà fatta di parola, come dice Urmuz, è appunto un «simbolo». Ciò che si può inoltre notare è che Urmuz ha architettato non solo per il suo eroe, ma soprattutto per il suo lettore, un «piano di seduzione», una trappola testuale che fa leva sui fantasmi di ciascuno. Il lettore modello di Urmuz deve essere un lettore consapevole e accorto che sappia cogliere le sottili allusioni inscritte e condensate nella concisione straordinaria degli enunciati narrativi. Gli *Schizzi e racconti quasi… futuristi* sono in un certo senso quasi omologhi ai sogni trascritti da Freud. Rispondono alle stesse regole del gioco del «lavoro onirico»: «condensazione» e «spostamento», ossia sono figure retoriche come la metafora e la metonimia, come seppe ben individuare Lacan.

Nella «terza parte del romanzo» il filosofo Stamate cerca dunque di spingere lo sguardo sulla faccia nascosta della «cosa in sé», ovvero cerca kantianamente di sforzare la vista oltre il limite, in quello spazio a-spaziale, in quella soglia invalicabile che contraddistingue il compito etico della filosofia: lo straordinario sforzo del pensiero di varcare il non-finito nella prospettiva estetica indicata da Kant. Il tutto è organizzato con i mezzi della prosa aristotelico-galileiana che delimitano l'immagine di lettura nei suoi schemi propri che sono quelli visivi, e che localizzano l'attenzione cognitiva sull'organo che produce la vista, cioè l'occhio. Tuttavia, il «casto e serio filosofo» viene distratto dalla voce, dall'eco della sirena, attraverso la melodia sonora del canto. Come voleva la tradizione rapsodica, Stamate è ancora incantato e sedotto dalla viva voce, dalla presenza a se stessa della *phoné*. Seguendo lo schema percettivo del «romanzo», il lettore, invece, viene attratto dalla sequenza visiva dei «gesti perversi e lascivi» della fata o ninfa marina, cioè dalla compenetrazione simultaneamente emotiva e cognitiva

della «visione» che si è prodotta dopo la rivoluzione della scrittura scientifica, della carta stampata, della potenza della protesi in epoca moderna, all'insegna di Galileo. Infatti, la risposta immediata del filosofo Stamate, come quella del lettore di Urmuz, è di andare a vedere nel tubo-telescopio di comunicazione il "nuovo" paesaggio conoscitivo messo in campo dal mezzo tecnico della scrittura, cioè: «una sirena dalla voce e dai gesti seducenti [che] distende il suo corpo lascivo sulla sabbia rovente del mare».

La costruzione della sequenza narrativa sfrutta al massimo la tradizione letteraria della classicità: dal mito di Narciso di tradizione ovidiana (autorispecchiamento simbolico dell'eroe mitologico nella poesia, voce femminea di una ninfa che si disperde nelle lontananze in un'eco) a quello omerico di Ulisse. Ma prima di soffermarci su quest'altro aspetto, è degno di nota osservare ancora come il personaggio urmuziano ingaggi una furente lotta con se stesso per non cadere facile preda della tentazione erotico-conoscitiva che è indotta sia da una percezione visiva che da una uditiva.

Tornando più da vicino al testo di Urmuz, possiamo notare come Stamate-Ulisse non si faccia più legare all'albero della nave per ascoltare il canto delle sirene, come voleva l'*Odissea*, ma si tappi anche lui le orecchie con la cera insieme ai suoi marinai. Si può dire, quindi, che, con il mutamento delle leggi compositive avvenuto nel corso dei secoli, Urmuz è consapevole di adoperare non solo tecniche di comunicazione diverse rispetto a quelle della tradizione orale, ma soprattutto mostra che anche i motivi consacrati dalla tradizione letteraria hanno subito uno slittamento di natura semantica lungo la loro trasmissione storica. La riscrittura effettuata da Urmuz rispetto all'originale non è semplicemente un travisamento, un'infedeltà o una dissimulazione, ma è, come si è visto con Kafka, il prodotto di una retorica, di un lavoro di traslazione da un dispositivo comunicativo a un altro. La metafora proveniente dall'*Odissea* si scioglie nei suoi elementi metonimici per dar vita alle avventure di Pâlnia e Stamate lasciando una traccia di questo processo di traduzione, supplemento, restituzione arguta di un evento che si è prodotto e che ha determinato una svolta "bizzarra" a tutta la vicenda di Stamate: il passaggio da una pratica comunicativa di trasmissione e conservazione del sapere ad un'altra. Questo è uno degli aspetti della retorica letteraria di Urmuz: la metafora di Ulisse si è sciolta nella metonimia di Stamate. E Stamate non è più un eroe "orale", ma un personaggio effetto della

scrittura che convoglia l'attenzione del lettore entro schemi puramente visivi, nella cultura dello sguardo, dell'«occhio vivente»[330].

Il mutamento operato da Urmuz ha comportato anche uno slittamento di prospettiva, un esito che è a dir poco sorprendente. Cerchiamo ancora di chiarire questo momento di "stupore". Sempre nel testo il lettore tradizionale di romanzi si aspetterebbe forse di veder emergere da questo paesaggio post-mitologico, su «una superba conchiglia di madreperla», *La Venere* di Botticelli, la Venere Urania del famosissimo manifesto del rinascimento pittorico fiorentino (come compare esplicitamente nella *Fuchsiade*); invece il lettore (e anche Stamate), nel ricco gioco delle allusioni e dei rimandi figurativi, si trova davanti agli occhi «un innocente e decente imbuto arrugginito», «un simbolo», scrive argutamente l'autore: «il solo essere di sesso femminile che gli avrebbe consentito di soddisfare insieme le esigenze dell'amore e gli interessi superiori della scienza». In realtà Pâlnia, anche se si può presentare come una creatura fatta a immagine sessuale della donna, proprio per il suo carattere di simbolo della conoscenza perfetta, di amorosa congiunzione con la sua immagine, diventa per Stamate il luogo dell'impossibile unione sessuale. Un'unione impossibile ma che grazie alla letteratura di Urmuz diventa paradossalmente possibile con un'*imago* della mente trasformata in oggetto d'amore fantasmato.

Oltre al quadro di Botticelli, Urmuz sembra fare riferimento anche a *Il trionfo di Galatea* di Raffaello Sanzio.

[330] J. Starobinski, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1975.

L'affresco mostra l'apoteosi della ninfa Galatea che in mare cavalca un cocchio a forma di conchiglia trainata da due delfini, circondata da un festoso corteo di divinità marine, tritoni e nereidi, e vigilata, in cielo, da tre amorini che stanno per scagliare le frecce amorose contro di lei. Un quarto amorino, a cui è rivolto il casto sguardo di Galatea, tiene un fascio di frecce nascosto dietro una nuvola, a simboleggiare la castità dell'amore platonico. In *Pâlnia şi Stamate* Urmuz sembra alludere implicitamente anche a quest'opera di Raffaello quando scrive che «Driadi, Nereidi e Tritoni ebbero tutto il tempo di venirsene dal largo e risalire insieme dagli abissi marini per portare, su una superba conchiglia di madreperla un innocente e decente imbuto arrugginito». Nichita Stănescu, nel suo poema *A Galatea* del volume *Il Diritto al tempo* (*Dreptul la timp*) sembra richiamarsi implicitamente a Urmuz. Infatti, due noti critici come Eugen Simion e Ştefania Mincu, riferendosi all'antico mito di Pigmalione, affermano che in questo poema di Stănescu si assiste a un ribaltamento specificamente moderno del rapporto artista-opera, perché, nel poema *A Galatea*, non è l'artista a far nascere l'opera, ma, al contrario, è l'artista che prega l'opera affinché sia essa a farlo nascere[331]. Evidentemente Urmuz conosceva lo stretto legame esistente tra Galatea e Venere. Ovidio nelle *Metamorfosi* racconta che Pigmalione, visto che non gli piaceva alcuna donna vivente, se ne creò una "ideale", scolpendo una statua della dea Afrodite con avorio bianco come la neve, e poi se ne innamorò. Afrodite, per esaudire la preghiera di Pigmalione, diede vita e respiro alla statua che, in età moderna, prese il nome di Galatea. Galatea fu dunque resa viva da Afrodite realizzando così, non nel fantasma ma nella realtà, il desiderio di Pigmalione che si era innamorato della statua che lui stesso aveva scolpito.

Tuttavia, finita l'allucinazione e rotto l'incanto, Urmuz testimonia l'infrangersi del sogno rinascimentale del neoplatonismo pittorico di Botticelli e di tutta una tradizione che in epoca moderna con la rivoluzione scientifica è venuta a cadere: «Le grandi felicità sono sempre di breve durata», che Jacques G. Costin tradurrà in maniera ancora più radicale: «Les grands bonheurs ne durent guère…»[332].

Con questa constatazione di tipo realistico, inizia la quarta e ultima parte del romanzo:

[331] Cfr. E. SIMION, *Scriitori români de azi*, vol. I, Ed. Cartea Românească, Bucureşti 1974, p. 123; ŞT. MINCU, *Texte comentate: Nichita Stănescu, Poezii*, Ed. Albatros, Bucureşti 1987, p. 27.

[332] Come infatti traduce Cavaillès: « Les grands bonheurs sont toujours de courte durée… » (URMUZ, *In abstracto*, cit., p. 27).

Les grands bonheurs ne durent guère… Une nuit, Stamate, qui venait accomplir son habituel devoir sentimental, constata avec stupeur et déception que, pour des raisons encore impénétrées, l'orifice de sortie de l'entonnoire s'était tellement rétrécit que toute communication à travers elle devenait impossible. Perplexe, mais tout de même soupçonneux, il se mit aux aguets, et dès la nuit suivante, n'en croyant pas à ses yeux, il vit avec horreur Boufty, qui était arrivé là-haut, tout essoufflé : il fut admis à passer. Pétrifié, Stamate eut à peine la force de courir s'attacher lui-même au piquet : mais le lendemain il prit une décision suprême.

Il embrassa d'abord sa femme dévouée, et après lui avoir fait cadeau, à la hâte, d'une teinture, il la cousit dans un sac imperméable afin de conserver à jamais intacte la tradition culturelle de la famille. Et au milieu d'une nuit froide et noire, il prit l'entonnoire et Boufty et les jeta dans un omnibus qui passait justement par là et qu'il poussa ensuite avec mépris dans le Nirvana. Tout de même, plus tard, le sentiment paternel devait l'emporter : grâce à ses calculs et combinaisons chimiques, aidé par le pouvoir de la science et par le temps qui passait, Stamate réussit à faire en sorte que Boufty pût occuper là-bas un poste de sous-chef de bureau.

Quant à lui, Stamate scruta encore une fois le Cosmos par le tube de communication et lui jeta un regard plein d'ironie et d'indulgence.

Il monta ensuite pour toujours à bord du chariot à manivelle et prit la direction du bout mystérieux du canal, tournant la manivelle avec persévérance croissante ; il court toujours, prit de folie et diminuant sans cesse de volume, dans l'espoir de pénétrer et de disparaître un jour dans le microcosme[333].

Fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată... Într-una din nopţi, Stamate, venind spre a-şi face obişnuita-i datorie sentimentală, constată cu uimire şi dezamăgire că, din cauze încă nepătrunse, orificiul de ieşire al pâlniei se strâmtase într-atâta, încât orice comunicaţie prin el era imposibilă. Nedumerit şi totuşi bănuitor, se puse la pândă, şi a doua noapte, necrezându-şi ochilor, văzu cu groază cum Bufty, urcat sus, gâfâind, fusese lăsat să intre şi să treacă. Pietrificat, Stamate abia avu puterea să se ducă să se lege singur de ţăruş; a doua zi luă însă o hotărâre supremă.

Mai întâi îşi îmbrăţişă soţia devotată şi, după ce-i dădu în grabă o vopsea, o cusu într-un sac impermeabil, în scopul de a păstra mai departe, intactă, tradiţiunea culturală a familiei. După aceea, în mijlocul unei nopţi reci şi întunecoase, luă el pâlnia şi pe Bufty şi, aruncându-i într-un tramcar, ce tocmai trecea la întâmplare, le făcu vânt cu dispreţ în Nirvana. Totuşi, mai târziu, sentimentul patern învinse, şi Stamate, graţie calculelor şi combinaţiilor sale chimice, reuşi să facă cu timpul, prin puterea ştiinţei, ca Bufty să ocupe acolo un post de subşef de birou.

Cât despre eroul nostru, Stamate, pentru ultima oară cătând prin tubul de comunicaţie, mai privi o dată Kosmosul cu ironie şi indulgenţă.

[333] URMUZ, *L'Entonnoir et Stamate*, cit., pp. 296-297.

Suindu-se apoi pentru totdeauna în căruciorul cu manivelă, luă direcţia spre capul misterios al canalului şi, mişcând manivela cu o stăruinţă crescândă, aleargă şi astăzi, nebun, micşorându-şi mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde şi dispărea în infinitul mic[334].

Le grandi felicità sono sempre di breve durata... Una notte, Stamate, venuto per compiere il suo consueto dovere sentimentale, constatò con stupore e delusione che, per ragioni ancora impenetrabili, l'orifizio d'uscita dell'imbuto si era ristretto a tal punto che ogni sua comunicazione era diventata impossibile. Perplesso, e non di meno sospettoso, si mise in agguato, e la notte seguente, non credendo ai suoi occhi, con orrore vide come Bufty, ansimante, issatosi su, aveva ricevuto il permesso di entrare e di passarvi. Impietrito, Stamate ebbe appena la forza di andare da solo a legarsi al palo; ma, il giorno dopo, prese una suprema decisione.

La prima cosa che fece, fu di abbracciare la moglie devota e, dopo averle dato in fretta e furia una mano di vernice, la cucì all'interno di un sacco impermeabile per serbare più intatta nel tempo la tradizione culturale della famiglia. Poi, nel cuore della notte fredda e tenebrosa, prese l'imbuto e Bufty e, gettandoli in un tram che proprio lì, per caso, in quell'istante stava passando, li scaraventò con disprezzo nel Nirvana. Purtroppo, più tardi, il sentimento paterno prevalse, e Stamate, grazie ai suoi calcoli e alle sue combinazioni chimiche, riuscì ad ottenere che nel tempo, grazie ai prodigi della scienza, Bufty occupasse laggiù un posto di vicecapo ufficio.

Quanto al nostro eroe, Stamate, interrogando con lo sguardo per l'ultima volta il tubo di comunicazione, guardò di nuovo il Cosmo con ironia e indulgenza.

Poi, salendo per sempre sul carrozzino a manovella, si diresse verso l'estremità misteriosa del canale e, girando la manovella con crescente ostinazione – ancora oggi lo si vede correre follemente –, riduce senza posa il suo volume, nella speranza di poter finalmente penetrare e scomparire nell'infinitamente piccolo[335].

La chiusa del romanzo di Urmuz con «infinitul mic ("l'infinitamente piccolo")» – che Costin traduce invece con «le microcosme» –, è indubbiamente di memoria pascaliana[336]. È un richiamo riconducibile all'antitesi di Pascal tra «esprit de géometrie» ed «esprit de finesse». Il primo si muove solo tra figure finite e determinate; il secondo riguarda l'intuito, il sentimento incerto e oscillante di fronte alle cose del mondo. L'uomo per Urmuz si troverebbe dunque come sospeso tra due infiniti: quello infinitamente grande e quello infinitamente piccolo, un universo doppia-

[334] ID., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 81-83.

[335] Cfr. *infra*, pp. 262-263.

[336] Anche Marco Cugno che, insieme a Marin Mincu, ha tradotto questo «romanzo» di Urmuz per la prima volta in Italia, ha optato per "infinitamente piccolo" (cfr. *Poesia romena d'avanguardia*, cit., p. 57).

mente infinito e inconoscibile, che le esistenze dei personaggi di Urmuz sembrano percorrere ancora oggi sotto i nostri occhi.

Riprendiamo ancora una volta la questione sollevata da Urmuz da un'altra prospettiva, quella dell'amore di sapere. Abbiamo visto che nella terza parte del romanzo, Stamate si comporta in conformità al suo ruolo di filosofo neoplatonico, come se in realtà stesse contemplando, estasiato, *La nascita di Venere* di Botticelli, quella – come riporta la *Fuchsiade* – nata «dalle bianche spume del mare». «Confuso», appena la vede, è come impazzito, e dopo un breve periodo di iniziazione e di digiuno, si sentirà «completamente rinato». Per la prima volta conosce «i divini brividi dell'amore», si libera dai «vincoli che lo tenevano attaccato» e darà poi liberamente «sfogo al suo amore illimitato». Stamate è dunque l'autentico filosofo del neoplatonismo fiorentino che si appresta a raccontare *per signa* la fenomenologia del suo innamoramento[337]. La quadripartizione dei vani che compongono l'ambientazione del «romanzo», compreso «il tubo di comunicazione», suggerisce, analogicamente, le celle del cuore che ricevono tutte le correnti visive trasmesse dall'occhio. Stamate per guadagnarsi da vivere «scatta delle istantanee» nei luoghi di culto, cioè produce nella mente dei «fantasmi comprensibili (*phantasia kataleptike*)» che il cuore, avvolto dallo pneuma, imprime in forma di immagini come una «pintura»[338]. Allo stesso modo Stamate, mediante la tecnica dell'*èkphrasis*, cattura il quadro di Botticelli fissandolo nello pneuma, «vicino e parallelamente al tubo di comunicazione». Il contatto avviene in una porzione di spazio che ha come vertice l'occhio e come base l'orizzonte visibile, riattualizzando quindi la forma conica dell'imbuto. Da lì, l'eroe urmuziano riesce a vedere «la sirena seducente e perversa», «le fate del mare», insomma tutti quei luoghi erotici della seduzione che troveranno spazio nella sua immaginazione e che si tradurranno in linguaggio fantastico o fantasmatico.

Come la «navicella dell'ingegno» del *Purgatorio* di Dante troverà la sua rappresentazione nel «carrozzino a manovella» urmuziano, così i dati forniti dall'immaginazione e dalla ragione si potranno cogliere e forse intendere attraverso la logica dei fantasmi che si sono sedimentati e stratificati nella memoria culturale di Urmuz. Purtroppo, come recita la «IV parte

[337] Su questo tema relativo ai fantasmi di tipo amoroso si veda di I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., pp. 22-35.

[338] Come dice il notaio-poeta Giacomo da Lentini della scuola siciliana: «Com'om che pone mente /in altro exemplo pinge / la simile pintura, / così, bella, facc'eo, / che 'nfra lo core meo / porto la tua figura» (*Maravigliosamente*, vv. 4-9). Cfr. in tal senso I.P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit. e G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.

del romanzo»: «le grandi felicità sono sempre di breve durata», poiché il figlio Bufty – xenonimia di risonanza inglese, come si è visto, che cela in romeno il termine scherzoso di *buftea* ("bambino grasso"), oppure il regionalismo *buft* ("pancia, ventre di uomo o animale") – introducendosi più volte nel *medium* conoscitivo ed erotico, ha ridotto così tanto l'orifizio d'uscita dell'imbuto, da rendere impossibile ogni comunicazione. Ecco così infrangersi, come nella *Fuchsiade*, un altro sogno di memoria botticelliana. «Il casto e serio filosofo» non potrà più «soddisfare insieme le richieste dell'amore e gli interessi superiori della scienza». Non gli resterà altro che disperdersi nelle correnti pneumatiche col suo «carrozzino a manovella», «ridursi di volume» – giù «alla destra» del cuore – e sprofondare sempre più «verso l'estremità misteriosa del canale».

Il desiderio di Stamate si pone dunque come desiderio di sapere che tende oltre il sapere. Stamate come Socrate è dominato da quella passione della verità che non è meno mortale di quella di Narciso. Urmuz, lettore molto attento di Freud, attraverso i protagonisti degli *Schizzi e racconti quasi… futuristi*, mette in discussione tutto il sapere della tradizione filosofica occidentale per far sì che l'uomo si renda disponibile ad accogliere il fatto che la verità è sempre altra e che il sapere dell'Io è limitato. Questa verità *altra* si mostra a Stamate seguendo le tracce, gli scarti, i vuoti in cui si rivela il nome di Pâlnia. Pâlnia altro non è che una formazione dell'inconscio. Rotto il suo incantesimo, la verità appare, con tutta la problematica filosofica che le è propria, come il momento centrale dell'interpretazione. Pâlnia rappresenta in queste pagine di Urmuz il suo "niente" di sessuale. Se Pâlnia sembrava avere il suo centro nella scoperta della sessualità di Stamate, ora ciò che conta è l'Altro che parla in queste scritture di Urmuz. Lo scandalo che apre Pâlnia non è tanto la promozione sessuale del filosofo quanto l'abisso che ha aperto al pensiero e quanto poi questo pensiero si faccia sentire dall'abisso. Pâlnia è un oggetto perduto, non è l'oggetto genitale, ma è un qualcosa che va al di là dell'oggetto stesso, di questo oggetto di cui Stamate porta un'infinita nostalgia e che lo riguarda da vicino e che è lo stesso che i filosofi greci hanno chiamato Eros. Pâlnia, dunque, raffigura l'oggetto del desiderio; è il fantasma che orienta il desiderio di Stamate; è il centro di gravità verso il quale tende la spinta desiderante del soggetto. Si tratta di un'eccedenza che non si presenta se non in maniera velata. Quello che fa Pâlnia è semplicemente vivificare il desiderio di Stamate, sottraendosi alla rappresentazione. È un'istanza dinamica e fantasmatica e, come dice Urmuz, è soprattutto un «simbolo» perché funge da supporto a ciò che costitutivamente manca.

Pâlnia è essenzialmente voce e sguardo, un oggetto pulsionale, da sempre perduto, che affonda abissalmente in un nome. Lo scandalo ontologico del concetto di fantasma, denunciato da Urmuz, sta nel fatto che è proprio il fantasma a sovvertire la consueta contrapposizione tra soggettivo e oggettivo. Il fantasma non è oggettivo nel senso che esiste indipendentemente dalle percezioni del soggetto. E non è neppure soggettivo nel senso che non può essere ridotto alle intuizioni di cui il soggetto fa esperienza cosciente. Ne consegue che il fantasma appartiene a quella bizzarra categoria dell'oggettivamente soggettivo. È questa la ragione per cui ciò che caratterizza propriamente la soggettività umana è il fatto che il fantasma si rivela inaccessibile per il soggetto ed è proprio questa inaccessibilità che lo rende in fondo *vuoto*.

26.

Negli anni '80, Marin Mincu, intorno a questo «vuoto» del soggetto, annovera Urmuz tra i protagonisti di un «auto-sacrificio testuale» («l'autodistruzione del soggetto nel linguaggio») insieme a Rimbaud, Lautréamont e Ion Barbu, e intuisce la specificità del suo discorso nel quadro delle forme tradizionali di espressione letteraria. In particolare, nell'antologia italiana *Poesia romena d'avanguardia*, apparsa a Milano nel 1980 e curata insieme a Marco Cugno, si legge:

> La lezione di Urmuz costituisce […] un modello fondamentale per gli artisti romeni d'avanguardia. Essa inserisce nel quadro della letteratura romena una vera rivoluzione del linguaggio, comprendendo la disgregazione delle forme letterarie e divulgando per la prima volta la tendenza alla reificazione dell'umano. Nei suoi pochi testi Urmuz non fa soltanto una parodia dei temi e dei procedimenti della letteratura: egli lavora in modo cosciente sul linguaggio, desiderando mutarlo. Per questo scoprirà i meccanismi mediante i quali la pratica significante genera il testo, dissacrando l'atto della scrittura. Urmuz capisce che la forma (significante) è l'elemento sul quale deve agire lo scrittore: tuttavia coloro che lo adottano come esempio letterario non hanno ancora chiara questa pratica e si fermano soprattutto sul contenuto (il significato). La serietà di Urmuz nell'assunzione teorica deliberata dell'atto della scrittura è portata con lucidità fino all'ultima conseguenza: l'autodistruzione del soggetto nel linguaggio[339].

Secondo Mincu, è proprio in questa dimensione di «auto-sacrificio testuale» che si adempie il destino scritturale ed esistenziale di Urmuz, cioè in quello spazio interstiziale e impalpabile, in quella «pratica significante»

[339] M. Mincu, *Avanguardia romena e avanguardia europea*, in *Poesia romena d'avanguardia*, cit., p. 38.

in cui il soggetto «si abolisce nel testo per autorigenerarsi nella scrittura». Il «Testo» di Urmuz, per sua stessa natura, produce sempre uno scarto indecidibile, e questo scarto non solo «spiazza l'aspettativa del lettore», ma implica anche una profonda cesura a livello del soggetto medesimo, una *Spaltung* che ne determina la differenziazione e che, al contempo, ne istituisce il luogo dell'enunciazione reperibile nella sfrenata corsa dei significanti scritturali[340]. La condizione necessaria affinché quest'evento possa realmente prodursi è che il soggetto scritturale si eclissi nel linguaggio, seguendo una prospettiva di tipo sacrificale.

In generale – si è già visto con Mincu – la narrazione urmuziana, sia che si presenti sotto forma di romanzo, fiaba, novella (o poema in prosa), ha uno sviluppo progressivamente parabolico dallo scatto iniziale fino alla risoluzione finale. Per converso, Urmuz procederà verso la distruzione del soggetto, sostituendolo con un sistema di assi che si intersecano in modo aleatorio; sull'asse orizzontale si descrive una serie di situazioni e oggetti che commettono atti riparabili, sull'asse verticale solo qualche movimento illogico. Il passaggio da un asse all'altro, brusco e imprevedibile, conduce allo spiazzamento dell'aspettativa del lettore, che non ha altra possibilità che di adattarsi al *codice di lettura proposta dal Testo*. Da queste osservazioni si può dedurre che sull'asse verticale, essendo quello preponderante, il lettore deve accettare, *volens-nolens*, una lettura paradigmatica[341].

[340] In tal senso Julia Kristeva, facendo riferimento al primo insegnamento di Lacan, scrive: «Nelle sue avanzate più ardite, la psicanalisi attuale, quella lacaniana, propone una teoria del soggetto come unità scissa, sorta e determinata dal *manque* (il vuoto, il nulla, lo zero, secondo la dottrina di riferimento) e in cerca inappagata di un impossibile che il desiderio metonimico figura. Questo soggetto, che chiameremo "soggetto unario", sommesso alla legge dell'Uno che s'invera essere il Nome del Padre, questo soggetto della filiazione o soggetto-figlio è in effetti il non detto o se si vuole la verità del soggetto della scienza ma anche del soggetto assoggettato dell'organismo sociale (della famiglia, del clan, dello stato, del gruppo). Che ogni soggetto, nella misura che è soggetto d'una società, supponga questa istanza unaria scissa che Freud ha posto per primo con la topica Inconscio/Conscio, è ciò che ci dice la psicoanalisi, attirando l'attenzione verso ciò che costituisce il soggetto, cioè la rimozione originaria. Se questa rimozione originaria istituisce il soggetto al tempo stesso che istituisce la funzione simbolica, essa istituisce pure la distinzione significante/significato nella quale Lacan vede la determinazione di *ogni cesura di ordine sociale*. Il soggetto unario è il soggetto che si istituisce da questa cesura di ordine sociale» (J. KRISTEVA, *Il soggetto in processo*, in *Artaud, verso una rivoluzione culturale*, a cura di P. SOLLERS, trad. it. di M. BIANCHI, Dedalo Libri, Bari 1974, pp. 41-42).

[341] M. MINCU, *Avangarda literară românească*, cit., p. 25.

Prendendo in prestito gli assi del linguaggio di Roman Jakobson[342], Mincu afferma che spetta unicamente al lettore il compito di dare l'interpretazione giusta al «Testo», pur sapendo che la sua «lettura» sarà inevitabilmente condizionata dall'equivoco poli-prospettico e anamorfico della narrazione. Tale equivoco è strutturale, perché da una parte è causato da quella «pratica significante», che si ingenera a partire dall'asse immaginario che è il supporto del desiderio – il quale è caratterizzato dalla sua mobilità metonimica gravitante intorno ai suoi oggetti – e dall'altra è causato dall'asse simbolico (cioè il «codice di lettura proposta dal Testo») che è identificabile al «grande Altro», alla metafora lacaniana del «Nome del Padre», ovvero all'evocazione appassionata della presenza inoggettivabile dell'Altro, che assicura soggettivamente la tenuta sintattica della relazione testuale[343].

Da un punto di vista più strettamente psicanalitico, si può del resto notare come nelle «pagine bizzarre» il fantasma soggettivo di annullamento nel testo rientri a pieno titolo nella pratica discorsiva di Urmuz[344]. Il soggetto urmuziano è nello stesso tempo congiunto e disgiunto dall'oggetto del desiderio; fra i due termini c'è legame, ma la loro relazione non è univoca. È come se il legame simbolico con la parola fosse provvisoriamente sciolto e il soggetto in maniera inquietante si trovasse faccia a faccia con l'oggetto, così vicino da esserne quasi fagocitato[345]. Questa dimensione perturbante, in cui il soggetto è sul punto di svanire, non ha tanto a che fare con la rappresentazione dell'oggetto del desiderio, ma con una forma d'esperienza più oscura e arcana che è dettata dalla spinta verso la Cosa, «*das Ding*»[346].

A partire da quest'enigmatico evento, gli *Schizzi e racconti quasi… futuristi* si configurano come un particolare specchio di scrittura di Urmuz in cui è possibile rintracciare il movimento del soggetto testuale alle prese con l'oggetto: esso non si dà mai come un *denotatum*, ma si cela

[342] Cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, trad. it. di L. Grassi, cura e introduzione di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 2002.

[343] Sulla correlazione psicanalitica fra Il Nome del Padre e il desiderio si veda *Dizionario di psicanalisi*, a cura di R. Chemama e B. Vandermersch, Gremese Editore, Roma 2004, pp. 225-226.

[344] Su questo particolare aspetto si veda G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz"*, cit.

[345] In psicanalisi, questo evento, che è testimoniato dalla clinica, prende il nome di *afanisi*. Si tratta di una fantasia di annichilimento dai tratti fortemente angosciosi. Si veda a questo proposito J. Laplanche – J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, a cura di G.C. Fuà, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 6.

[346] «*Das Ding* è quanto vi è di più intimo per un soggetto, benché a lui estraneo, strutturalmente inaccessibile, significato come proibito (incesto) e da lui immaginato come il Bene sovrano» (*Dizionario di psicanalisi*, cit., p. 72).

cripticamente nel dispiegamento dei significanti scritturali. Il soggetto delle "novelle" di Urmuz si rivela così nelle lacune del senso, nelle virgolette, nei puntini sospensivi e nei luoghi indecidibili degli eventi testuali che catturano immancabilmente l'occhio e l'orecchio del lettore, ossia in quei luoghi determinati dalla particolare forma del «Testo» il cui senso resiste a qualsiasi tentativo di racchiuderlo in qualche significato accertabile o univocamente predefinito.

Abolendosi coi suoi personaggi, e dando così vita alla voce impersonale del «Testo», il soggetto scritturale è concepibile come un «universale singolare» in cui si inscrivono le marche stilistico-formali della prima persona senza che tuttavia si esibisca quello strapotere debordante e narcisistico dell'Io. E questo è un dato rilevabile facilmente che va in controtendenza, per esempio, sia rispetto alle modalità espressive del soggetto romantico (di tipo emineschiano) sia rispetto a quelle del soggetto avanguardistico di stampo dada-surrealista. Questo soggetto depotenziato, che passa sotto il nome di Urmuz, traccia negli *Schizzi e racconti quasi… futuristi* un percorso enciclopedico in cui l'Io stesso viene tagliato, segmentato nelle sequenze scritturali, come lamine costitutive dello stesso fantasma di autodissoluzione.

I luoghi urmuziani della narrazione, anche se si presentano in maniera falsamente descrittiva e parodicamente allusiva, in un intricato e complesso gioco imperniato sui nomi propri, tendono a illustrare delle micro narrazioni esemplari in cui il soggetto del linguaggio ha modo di farsi sentire proprio in quei luoghi di maggiore opacità e di indecidibilità interpretativa. È come se la barra del segno linguistico, che separa il significante dal significato, operasse nettamente una cesura, un taglio simbolico non suturabile nel dispositivo letterario delle «pagine bizzarre». Ed è proprio attraverso questo taglio che il lettore ha illusoriamente la possibilità di riempire quel vuoto di senso attraverso le sue più o meno verosimili interpretazioni incentrate sull'immaginario testuale. Ma il taglio permane e il Testo si presenta leggibile e illeggibile allo stesso tempo, garantendo ad esso, così, una fruibilità e un'inesauribilità «semantica» teoricamente infinita[347]. In un certo senso si tratta di una dialettica perversa che si poggia su un fondo di tipo sacrificale, ossia di una dialettica impossibile tra godimento e distruzione del soggetto.

«La condizione della riuscita di questo compito sacrificale – scrive Giorgio Agamben – è che l'artista porti fino alle sue estreme conseguenze

[347] Si vedano a questo proposito i lavori di Stefano Agosti, in particolare *Critica della testualità*, cit., pp. 357-373. Nei libri di Mincu si parla a questo riguardo di «semiosi infinita».

il principio della perdita e dello spossessamento di sé. L'esclamazione programmatica di Rimbaud: *je est un autre* deve essere presa alla lettera: la redenzione delle cose non è possibile che a patto di diventare cosa. Come l'opera d'arte deve distruggere e alienare se stessa per diventare merce assoluta, così l'artista […] deve diventare un cadavere vivente, costantemente teso verso un *altro*, una creatura essenzialmente non umana e antiumana»[348]. Dunque, «l'abolizione del soggetto nel testo» non è altro che una particolare forma di scrittura, una scrittura che può essere definita, nei termini di Maurice Blanchot, come «mortale»[349].

L'abolizione del soggetto nel testo è in fondo scrittura dell'altro, del morire stesso. Ora, la morte in questione della scrittura è la morte del soggetto stesso. È il venir meno del soggetto come identità, interiorità, presenza a sé. È radicale messa in questione della soggettività. Si tratta dunque di pensare il rapporto con la scrittura come un rapporto in cui la presunta identità del soggetto che scrive è cancellata, e il soggetto dello scrivere non è altro che un soggetto che viene meno. Ma è proprio in forza di ciò che il soggetto, rinunciando alla tentazione di porsi come un sapere totalizzante e definitivo, è portato a un *altro* tipo di sapere, un sapere latente e trasformativo, un sapere dinamico, sempre in movimento, al limite rivoluzionario, che è differente da ogni sapere. L'«abolizione del soggetto nel testo», teorizzata da Mincu, è, in tal senso, la «prova mortale» di una scrittura che si rivela come traduzione sempre in atto. Essa è teoricamente infinita e può solo trovare qualche punto d'arresto nel fantasma creato dall'autore, nel tentativo impossibile di colmare le lacune della verità del desiderio che intimamente lo riguarda.

27.

Il primo a riconoscere che Urmuz fosse da considerare, insieme a Tzara e Jacques G. Costin, un «precursore del Surrealismo» è stato Ionesco nel 1965[350]. In realtà il lascito di Urmuz e, più in generale, delle avanguardie romene nel Novecento, è stata – come scrive Petre Raileanu – un'«eredità nascosta»[351]. A partire dal 1948, gran parte degli esponenti romeni della letteratura d'avanguardia in Romania hanno dovuto piegarsi alle direttive del proletcultismo e hanno subito il «diktat estetico» del realismo socialista. Solo agli inizi degli anni '60, in un periodo di rela-

[348] G. Agamben, *Stanze*, cit., p. 59.
[349] Cfr. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, cit.
[350] Cfr. E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, cit., pp. 71-82.
[351] P. Raileanu, *Les avangardes en Roumanie*, cit., p. 193.

tivo «disgelo», dopo l'«ossessivo decennio» degli anni '50, scrittori come Leonid Dimov e Dumitru Ţepeneag hanno provato a creare un gruppo intorno a un'idea ereditata dal surrealismo, vale a dire «l'onirismo».

Dumitru Ţepeneag, scrittore francofono dell'universo bilingue, è una rilevante presenza nella letteratura romena e francese contemporanea. Rappresenta uno dei vertici della cultura europea insieme ad altri intellettuali più conosciuti dell'esilio novecentesco romeno come Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugène Ionesco, Isidore Isou, Gherasim Luca e Paul Celan.

Nel 2008 è stato insignito a Roma del Premio dell'Unione Latina per l'eccellente qualità artistica dei suoi romanzi, saggi e memorie, ma anche per il suo impegno nella difesa delle forme letterarie e della libertà di espressione dello scrittore. Leader in Romania, insieme a Leonid Dimov, dell'«onirismo estetico e strutturale» negli anni '60, un movimento letterario contrario alla dottrina ufficiale del realismo socialista, dissidente del regime di Ceauşescu (che gli ha ritirato con decreto presidenziale la cittadinanza romena nel 1975), spirito indipendente e provocatorio che, durante il suo esilio in Francia, ha contribuito a far conoscere la letteratura europea dell'est, egli ha saputo coniugare insieme, nella sua lunga carriera di scrittore, la sperimentazione letteraria e l'interesse sociale, al fine di decifrare la complessa situazione storica del mondo attuale, mostrando davanti ai nostri occhi, attraverso i particolari destini dei suoi personaggi, la progressiva costruzione di una nuova e multiforme identità europea e adottando sempre, nella sua opera, un sottile e ironico punto di vista. Come scrive Nicolae Bârna, Ţepeneag è stato «uno dei principali artefici della sincronizzazione della letteratura romena, negli anni '60, con la letteratura moderna universale, capo di una scuola letteraria, in seguito l'infaticabile franco tiratore sul fronte del rinnovamento della prosa, precursore del testualismo degli anni '80, rivelatore implicito (attraverso la sua perfetta integrazione temporale, senza stridenze, in una letteratura europea per eccellenza occidentale come quella francese) dell'europeità della nostra letteratura»[352].

Ţepeneag, prima di scrivere il suo ultimo libro *Il Camion bulgaro*, pubblicato in Romania nel 2010, nel 2006 in Francia aveva tradotto *La Fuchsiade. Poème en prose, héroïque, érotique et musicale* di Urmuz[353]. Questo

[352] N. BÂRNA, *Dumitru Ţepeneag: opera prozastică în raccourci*, in «Observatorul Cultural», 29.11.2007, n. 400. https://www.observatorcultural.ro/articol/dumitru-tepeneag-opera-prozastica-in-raccourci-2/

[353] Cfr. URMUZ, *La Fuchsiade. Poème en prose, héroïque, érotique et musicale*, trad. fr. di D. TSEPENEAG, in *La Réhabilitation du rêve*, cit., pp. 310-318.

aspetto, a mio avviso, non è senza legame con *Il Camion bulgaro*, che è sicuramente un'esemplare dimostrazione della sua arte. È un romanzo diverso da tutti quelli scritti finora: è infatti molto più di un «cantiere a cielo aperto»[354], o di un semplice «romanzo», si tratta di qualcos'altro che Ţepeneag ha scavato in profondità, fino alle profondità più estreme, fino a toccare l'«abisso» delle parole dove Eros e Thanatos si fronteggiano tenebrosamente[355], proprio come accade in un certo senso anche nelle storie di Urmuz.

Ţepeneag, in questa sua ultima opera, prova a convincere il proprio lettore che il romanzo in sé non è importante. Importante è invece la via, il percorso, il diario del romanzo che conduce al libro. Il libro è la via di un «abisso tra di noi» che si scava e che nasce dal silenzio. Il libro sorge dall'«abisso» del desiderio e «la morte allarga sempre di più» questo «abisso». L'«abisso tra di noi» è la metafora essenziale del mistero custodito nelle parole di Ţepeneag che si susseguono lungo la scia tracciata dal *Camion bulgaro*. La parola, ogni parola di questo testo, è costituita da un'immagine originaria e inconscia, un'immagine da sogno che è presente a ogni accadere di quella parola e di quella immagine la cui origine abissale è sempre viva, attuale e operante. È come se Ţepeneag dicesse al suo lettore che occorrono anni di lavoro di «scavo» nell'«abisso» dei testi prima di comprendere, e sempre solo provvisoriamente, il senso di quelle parole e di quelle immagini che sono in grado di ordinare *après-coup* tutta un'esistenza. Per Ţepeneag ognuno parla esattamente come sogna. E non è affatto strano né inusuale precipitare nell'incubo e nell'angoscia.

Questo libro è anche la metafora di una partita scacchistica che l'autore ingaggia con se stesso tra la lettura e la scrittura, tra il peso della tradizione, da Urmuz a Paul Celan, e il libero avventurarsi del pensiero dentro un sistema di specchi e di riflessi continui suscitati dal carattere visionario e illusionistico che è immanente al sistema combinatorio delle lettere. L'evidenza della scrittura del libro di Ţepeneag è il mistero stesso. Forse il suo segreto è il modo migliore per riconquistare l'espressione di questo mistero tra il silenzio e la scoperta di qualche forma di

[354] Il sottotitolo ricorda al lettore romeno il *Şantier* di Eliade, cioè il diario d'India del 1935 (Cfr. M. Eliade, *Diario d'India,* trad. it di F. Del Fabbro e C. Fantechi, Bollati Boringhieri, Torino 1995).

[355] Marta Petreu scrive a questo proposito che *Il Camion bulgaro* ripropone «l'antichissimo tema di Eros e Thanatos, […] ridotto ad Amore e Accidente» nel momento in cui «la massificazione e la degradazione» della società contemporanea sembrano indicare i «segni apocalittici della fine di un ciclo di civiltà» (Cfr. M. Petreu, *Camionul morţii*, in *Biblioteci în aer liber: oameni, cărţi, amintiri*, Ed. Polirom, Iaşi 2014, pp. 256-257).

verità che probabilmente intende darsi come giustificazione di una vita – una vita che si gioca in un continuo transito tra l'enigma conoscitivo delle origini e la terra promessa dell'avvenire. In questa perdita di luogo, che è inconscia e interrogante, c'è tutta la posta in gioco del *Camion bulgaro* di Ţepeneag cioè l'esistenza stessa della letteratura, da leggersi e da scriversi, nella sua costruzione interminabile tra la vita e la morte, tra il passato e l'avvenire, tra la deriva dell'abbandono e il desiderio di dimora, tra la soglia dell'indicibile e quella dell'irraffigurabile[356].

A partire dalla traduzione di Ţepeneag della *Fuchsiade* si proverà ora a osservare in che modo questo testo di Urmuz abbia potuto in qualche modo entrare in risonanza con la composizione del *Camion bulgaro*.

I

Fuchs ne fut pas tout à fait engendré par sa mère… Au début, lorsqu'il vint à l'être, on ne le vit pas mais on l'entendit seulement, car Fuchs, à sa naissance, préféra sortir à travers l'une des oreilles de sa grand-mère, sa maman n'ayant pas l'oreille juste…

Ensuite Fuchs s'en alla directement au Conservatoire. Là, il prit la forme d'un accord parfait et après que, par modestie d'artiste, il fût resté trois ans caché au fond d'un piano, sans que personne ne le sût, il sort à la lumière et en quelques minutes il acheva l'étude de l'harmonie et du contrepoint et finit le cours de piano. Puis il descendit et, contre toute attente, il constata avec regret que deux des sons dont il était composé étaient altérés à cause du temps qui passe et avaient dégénéré : l'un en se transformant en moustache à bésicles attachées derrière les oreilles, l'autre, en parapluie – ce qui en rajoutant un sol dièse demeuré intact à Fuchs une forme précise, allégorique et définitive.

Plus tard, à la puberté – paraît-il – Fuchs développa aussi une sorte d'organe génital qui en fait n'était qu'une jeune, exubérante feuille de vigne, car il était d'un naturel démesurément pudique et n'aurait, pour rien au monde, supporté autre chose qu'une feuille ou bien une fleur…

On dit que cette feuille lui sert également de nourriture quotidienne. L'artiste l'absorbe chaque soir avant de se coucher, puis rentre calmement au fond de son parapluie et, une fois bien enfermé à deux clefs musicales, se couche à même les partitions et s'y endort, emporté et bercé par les ailes des harmonies angéliques, accaparé par des rêves qu'il entend jusqu'au lendemain où, pudique comme il est, il ne ressort pas de son parapluie avant qu'une autre feuille ne soit repoussée[357].

[356] Cfr. G. ROTIROTI, *L'«abisso tra di noi»: tradurre Il* Camion bulgaro *di Ţepeneag*, in D. ŢEPENEAG, *Il Camion bulgaro. Cantiere a cielo aperto*, traduzione e cura di G. ROTIROTI, Criterion Editrice, Milano 2021, pp. 193-211.

[357] URMUZ, *La Fuchsiade*, cit., pp. 310-311.

I

Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, când a luat fiinţă, nu a fost nici văzut, nici simţit, ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naştere a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând de loc ureche muzicală...

După aceea Fuchs se duse direct la Conservator... Aci luă forma de acord perfect şi după ce, din modestie de artist, stătu mai întâi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl ştie nimeni, ieşi la suprafaţă şi în câteva minute termină de studiat armonia şi contrapunctul şi absolvi cursul de piano... Apoi se dete jos, dar, în contra tuturor aşteptărilor sale, constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustăţi cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă – cari, împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică şi definitivă...

Mai târziu, la pubertate – zice-se – îi mai crescu lui Fuchs şi un fel de organe genitale cari erau numai o tânără şi exuberantă frunză de viţă, căci era din firea lui afară din cale de ruşinos şi nu ar fi permis, în ruptul capului, decât cel mult o frunză sau o floare...

Această frunză îi mai serveşte şi ca hrană cotidiană – se crede. Artistul o absoarbe în fiecare seară înainte de culcare, apoi intră liniştit în fundul umbrelei sale şi, după ce se încuie bine cu două chei muzicale, adoarme dus pe portative şi legănat pe aripi de armonii angelice, acaparat de visuri auzite până a doua zi, când – ruşinos cum este – nu iese din umbrelă până nu i-a crescut altă frunză în loc...[358]

I

Fuchs non fu concepito propriamente da sua madre… Al principio, quando prese esistenza, non fu visto né sentito, ma soltanto udito, perché Fuchs, nascendo, preferì uscire da un orecchio di sua nonna, poiché la madre non aveva affatto orecchio musicale…

In seguito Fuchs si recò direttamente al Conservatorio… Qui prese la forma di un accordo perfetto e, dopo essere rimasto, per modestia di artista, tre anni nascosto in fondo a un pianoforte, senza che nessuno lo venisse a sapere, uscì in superficie e in pochi minuti concluse gli studi di armonia e contrappunto, portando a compimento il corso di pianoforte... Poi, tuttavia, scese giù, e contrariamente a tutte le sue aspettative, constatò con rammarico che due dei suoni che lo componevano, alterandosi col passare del tempo, erano degenerati: uno, in un paio di baffi con gli occhiali sulle orecchie e l'altro, in un ombrello – essi diedero a Fuchs, insieme al sol diesis che gli era rimasto, una forma precisa, allegorica e definitiva…

[358] Id., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 96-98.

Più tardi, alla pubertà, cominciarono a spuntare a Fuchs – almeno così si dice – anche delle sorte di organi genitali che altro non erano se non una tenera ed esuberante foglia di vite; del resto, foglia o fiore, la sua natura straordinariamente pudica più di tanto non gli avrebbe consentito…

Questa foglia gli funge anche da nutrimento quotidiano – almeno così si crede. L'artista la sorbisce ogni sera prima di andare a dormire, poi entra tranquillamente in fondo al suo ombrello e, dopo essersi per bene serrato con due chiavi musicali, si addormenta sui pentagrammi, cullato sulle ali di angeliche armonie, catturato dai sogni uditivi fino al giorno seguente, allorché – vergognoso com'è – non esce dall'ombrello fin quando non gli è rispuntata sul posto un'altra foglia…[359]

L'opera reca come sottotitolo la seguente dicitura: «poema eroico-erotico e musicale, in prosa». Si è già visto in *Pâlnia e Stamate* quanto siano densi di significato i riferimenti didascalici o paratestuali in Urmuz. Proviamo a interrogarci intorno alla *Fuchsiade* a partire dalle diciture del sottotitolo. Non mancheranno le sorprese.

1) «poema eroico»: si tratta di un'epopea eroicomica, in chiave parodistica, dove intervengono i motivi e i temi canonizzati dalla tradizione letteraria, il cui titolo sembra alludere all'opera di stampo medievale di Goethe, *Reineke Fuchs*, un bestiario scritto in distici elegiaci. Inoltre, con la nascita dell'eroe mitico su uno sfondo leggendario altamente collaudato dalla poesia dell'età classica, Fuchs, sull'esempio di Stamate, sembra richiamare anche lui Ulisse, perché designa l'astuzia (metafora a termine primo: *Fuchs* significa "volpe", in tedesco); ma, come vedremo, l'eroe urmuziano non possiede le stesse caratteristiche del suo modello, e ciò rientra, come di consuetudine, nella tecnica di depistaggio, di cancellazione delle fonti da parte dello scrittore. Secondo Eliza Vorvoreanu, Fuchs avrebbe una precisa referenzialità storico-biografica. Si tratterebbe di Theodor Fuchs, pianista celebre a quel tempo a Bucarest. Da un altro punto di vista è degno di nota sapere che la *Fuchsiade*, rispetto alle altre «pagine bizzarre», risente indiscutibilmente dell'impronta intellettuale di Nietzsche[360].

[359] Cfr. *infra*, pp. 271-272.

[360] Per Urmuz, forse, non è solo un caso della sorte che Nietzsche avesse scritto in una lettera all'amico Carl Fuchs quanto segue: «Tutto considerato, caro amico, d'ora in poi non ha più senso parlare e scrivere su di me, ho passato agli altri per la prossima eternità la questione "chi io sia", con l'opera che sto pubblicando, *Ecce homo*» (*Carteggio Nietzsche-Wagner*, a cura di M. MONTINARI, Paolo Boringhieri, Torino 1959, p. 188). Sul rapporto tra Urmuz e Nietzsche si veda anche C.D. BLAGA, *Urmuz şi criza imaginarului european*, cit., pp. 236-288.

2) «poema erotico»: forse perché è avviata, tra le righe, un'esperienza erotico-estetico-conoscitiva che ricorda da vicino i passi del *Simposio* (XXVIII, 210, XXXIX, 212) e del *Fedro* (XXXI, 251a-b) di Platone, in cui vengono a delinearsi i tratti dell'ascensione dell'eros filosofico rivisitato attraverso le modalità del neoplatonismo e dell'ermetismo rinascimentale di stampo botticelliano. Purtroppo, questo tipo di conoscenza si rivelerà illusoria e fallimentare per il protagonista, poiché il desiderio non si concilierà con l'amore, e ciò presumibilmente a causa dell'ambiguità del nome della dea (Afrodite, Venere, Lei), che darà avvio a un'intricatissima commedia degli equivoci e dei malintesi.

3) «poema musicale»: *La Fuchsiade* si divide in quattro movimenti allo stesso modo della sinfonia, rispettivamente allegro, adagio, minuetto (scherzo), finale. Inoltre, l'eroe eponimo si compone graficamente di segni musicali e percorre ininterrottamente la trama testuale con l'aiuto di «scale musicali», «pentagrammi», «bemolli», «diesis», ecc.

4) «poema in prosa»: nel segno di un *clin d'oeil* ai *poèmes en prose* di Baudelaire, poeta amatissimo da Urmuz.

Il primo movimento della *Fuchsiade* inizia con l'«allegro». Si assiste alla nascita mitica dell'eroe dall'orecchio musicale della nonna allo stesso modo del suo antenato rabelaisiano, Gargantua. Fuchs è un eroe che ha poco dell'umano, è sostanzialmente un puro suono (un significante grafico che trova la sua legittimità nell'iscrizione del nome proprio). Non ha nessuno spessore psicologico. Si sa solo che la sua natura indifferenziata prende corpo in un accordo musicale. Il tutto si gioca sul rapporto tra l'evento della nascita e il sorgere musicale del suo nome, un nome capace di esprimere quest'evento garantendone la custodia nel linguaggio. Ed è proprio da qui che inizia la peregrinazione di Fuchs da un mondo che non sembra più appartenergli. Dopo un periodo di latenza passato all'interno di un pianoforte, luogo di una presumibile iniziazione, una catabasi passata sotto silenzio, Fuchs si rende conto che due dei suoni che lo componevano si sono alterati, hanno subito una metamorfosi: da segni musicali (chiavi di sol, di do e fa) sono diventati segni visivi nella scrittura (ombrello, baffi con occhiali e orecchie). I suoni degenerati si sono materializzati in cose, in reificazioni dell'umano. Fuchs assume così una «forma precisa, allegorica e definitiva». In realtà si è consumato un dramma di cui si sono perdute le tracce. L'unica traccia di questo passaggio, di questa traduzione, è raffigurata dalla «foglia di vite» (elemento dionisiaco di ispirazione nietzschiana), spuntata all'eroe durante la pubertà, che costituisce al contempo l'organo genitale e il cibo quotidiano di Fuchs, mediante suzione (Urmuz allude evidentemente ancora allo

«spirito dionisiaco», tematizzato da Nietzsche, che rappresenta l'impulso vitale e caotico dell'ebbrezza creativa). Vediamo inoltre che l'eroe, una volta appagato, si corica dentro il pianoforte, rinchiuso tra due chiavi musicali, immerso in angeliche armonie e in sogni auditivi, finché, fuoriuscito dall'ombrello (chiave di sol), affronta la giornata solamente quando gli è ricresciuta un'altra foglia di vite.

Il primo movimento è contrassegnato dunque dalla sfera musicale; gli oggetti di desiderio di Fuchs non hanno una valenza materiale, ma prendono forma da un universo reale, per quanto inafferrabile ed evanescente, che è il "proprio" della sublime inaccessibilità della musica, un'arte assoluta impregnata di magia, che la sensibilità acuta dell'autore o del soggetto biografico naturalmente penetrava. Nominare il luogo fittizio dell'essere in quanto evento musicale. Senza dubbio a questo tema Urmuz ha dedicato la creazione poetica della *Fuchsiade*.

II

Un beau jour, parce qu'il avait donné son parapluie à réparer, Fuchs se vit dans l'obligation de passer la nuit à ciel ouvert.

Le charme mystérieux et harmonieux de la nuit, avec ses murmures qui semblaient venir d'un autre monde et provoquer la rêverie et la mélancolie, l'impressionna à tel point qu'il tomba en extase et, après qu'il eût pédalé trois heures au piano, mais sans appuyer sur les touches, pour ne pas troubler le calme nocturne, il arriva grâce à ce moyen de locomotion dans un quartier obscur vers lequel, à son insu, une force secrète le poussait – les mauvaises langues disent qu'il s'agissait justement de la fameuse rue que le bon empereur Trajan, suivant le conseil de son père Nerva, aurait indiquée au Berger Bucur afin que celui-ci y pose la première pierre lorsqu'il fonda la ville qui porte toujours son nom…

Brusquement, plusieurs servantes terrestres de Vénus, humbles filles au service de l'amour, vêtues de blanc transparent, aux lèvres carminées et aux yeux ombragés, encerclèrent Fuchs de tous côtés. C'était une superbe nuit d'été. Tout autour, chants et gaîté, doux murmures et harmonie… Les vestales du plaisir accueillirent l'artiste avec des fleurs, des serviettes artistiquement brodées, de petites verseuses à longs manches et d'antiques bassines en bronze pleines d'eau aromatisée. Toutes crièrent à qui mieux mieux : « Cher Fuchs, donne-moi ton amour immatériel ! » « Ô, Fuchs, toi tu es le seul qui sache nous aimer proprement ! » Et comme si elles étaient animées par une seule et même pensée, elles finirent par crier toutes en chœur : « Cher Fuchs, joue-nous une sonate ! »

Modeste, Fuchs se glissa dans le piano. Tous les efforts pour l'en tirer furent vains. L'artiste consentit à ce que l'on lui sorte juste les mains, et il exécuta magistralement une douzaine de concertos, fantaisies, études et sonates, puis

trois heures d'affilée il fit des gammes et toutes sortes d'exercices de « legato », de « staccato » et de « Schule der Geläufigkeit ».

Cependant la déesse Venus, Aphrodite elle-même, celle issue de l'écume blanche de la mer, tomba sous son charme – surtout à cause des études de « legato » dont les sonorités éthériques arrivèrent jusqu'à elle dans l'Olympe et troublèrent son calme olympien, à elle qui n'avait plus appartenu à personne depuis Héphaïstos et Adonis et qui, vaincue par la passion, accomplissait maintenant le péché par la pensée et, sans pouvoir résister à la tentation, décida d'avoir Fuchs chez elle une nuit…

Dans ce but, elle envoya Cupidon lui percer le cœur d'une flèche à la pointe de laquelle était fichée une invitation pour l'Olympe[361].

II

Într-una din zile, Fuchs, dându-şi umbrela la reparat, fu silit să petreacă noaptea sub cerul liber. Farmecul misterios al nopţii, cu armoniile sale ciudate, cu acele şoapte, parcă venite din altă lume, cari dau visarea şi melancolia, îl impresionară pe Fuchs într-atâta încât – în extaz – după ce pedală trei ore la piano, fără însă a cânta, de teamă de a nu turbura liniştea nopţii, ajunse, graţie acestui mijloc bizar de locomoţiune, până în un cartier întunecos, înspre care, fără voia lui, o puterea tainică îl atrăgea – gurile rele spun că în chiar acea stradă celebră pe care bunul împărat *Trajan*, după consiliul tatălui său *Nerva*, a indicat-o naivului păstor Bucur să o aşeze cea dintâi, când a întemeiat oraşul ce îi poartă numele...

Deodată mai multe slujitoare terestre ale Venerei, servitoare umile la altarul amorului, îmbrăcate în alb-străveziu, cu buzele încarminate şi ochii umbriţi, înconjurară pe Fuchs din toate părţile. Era o superbă noapte de vară. Împrejur, cântece şi veselie, şoapte dulci şi armonie... Vestalele plăcerii îl primiră pe artist cu flori, cu şervete artistic brodate şi cu interesante ibrice şi lighene antice de bronz pline cu apă aromatizată. Toate strigau, care mai de care: „Dragă Fuchs, dă-mi dragostea ta imaterială!" „O, Fuchs, tu eşti singurul care ştii să ne iubeşti curat!"; iar parcă mânate de unul şi acelaşi gând terminară în cor: „Dragă Fuchs, cântă o sonată!"...

Fuchs, din modestie, se strecură în pian. În zadar fură orice sforţări de a-l face să apară. Artistul consimţi abia să lase să i se tragă afară numai mâinile şi execută în chip magistral ca o duzină de concerte, fantezii, etude şi sonate, iar apoi trei ore în şir făcu game şi felurite exerciţii de „legato", de „staccato" şi „Schule der Geläufigkeit"...

Cum însă chiar zeiţa Venus, însăşi Venera născută din spuma albă a mării, fu fermecată – poate mai ales de studiile de „legato", ale căror sonorităţi eterice ajunseseră până şi la dânsa în Olymp, turburată în liniştea ei de Zee, ea care nu mai fusese a nimănui de la Vulcan şi Adonis — păcătui acum cu gândul şi,

[361] Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., pp. 311-312.

învinsă de patimă, nemaiputând rezista tentaţiei la audierea lui Fuchs, se hotărî să îl aibă la sine o noapte...

În acest scop trimese mai întâi pe Cupidon de îi săgetă inima, pe vârful săgeţii fiind pus un bileţel prin care era invitat în Olymp[362].

II

Un giorno, Fuchs, avendo portato il suo ombrello a riparare, fu costretto a passare la notte sotto le libere stelle del cielo.

Il fascino misterioso della notte, le sue strane armonie, quei sussurri che insieme paiono venire da un altro mondo concedendo il sogno e la melanconia, fecero impressione a tal punto su Fuchs che – in estasi – dopo aver pedalato per tre ore al pianoforte, senza tuttavia suonare per timore di turbare la quiete della notte, giunse, grazie a questo bizzarro mezzo di locomozione, fino a un quartiere buio, verso il quale una forza misteriosa lo attraeva incurante della sua volontà – le malelingue dicono che si tratta proprio di quella celebre via che il buon imperatore *Traiano*, seguendo il consiglio di suo padre *Nerva*, aveva indicato all'ingenuo pastore Bucur perché la tracciasse per prima, al momento della fondazione della città che porta oggi il suo nome…

Come d'incanto, all'improvviso tantissime ancelle terrestri di Venere, umili sacerdotesse all'altare dell'amore, velate d'un bianco lucente, dalle labbra carminiate e dagli occhi ombreggianti, si fecero intorno a Fuchs da ogni dove. Era una superba notte d'estate. In giro, canti e allegria, dolci sussurri e armonia… Le vestali del piacere accolsero l'artista con fiori, teli virtuosamente ricamati, brocche particolari e antichi bacili di bronzo colmi d'acqua aromatizzata. Tutte gridavano, superandosi l'un l'altra con la voce: «Adorato Fuchs, dammi il tuo amore immateriale!», «Oh, Fuchs, tu sei il solo che sappia amarci d'un amore puro!»; e come menate da un solo e medesimo pensiero finirono in coro: «Caro Fuchs, intona una sonata!"»…

Fuchs, per modestia, si cacciò dentro il pianoforte. Vani furono tutti gli sforzi per farlo riapparire. L'artista acconsentì appena di lasciarsi tirar fuori le mani e si mise ad eseguire magistralmente una dozzina di concerti, fantasie, studi e sonate, esibendosi, poi, per tre ore di fila, in scale ed in altri esercizi di "legato", di "staccato" e di "Schule der Geläufigkeit"…

Ma siccome proprio la dea Venere, la stessa Afrodite nata dalla bianca spuma del mare, ne fu affascinata – forse soprattutto dagli studi di "legato", le cui eteree sonorità erano giunte sino a lei sull'Olimpo, sconvolta nella sua serenità di Dea, lei, che non era più stata di nessuno dal tempo di Vulcano e di Adone – si trovò adesso a peccare col pensiero e, ormai vinta dalla passione, non potendo più resistere alla tentazione di ascoltare Fuchs, decise di averlo presso di sé una notte…

[362] ID., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 98-101.

A questo scopo inviò per primo Cupido a saettargli il cuore; sulla punta della freccia vi era apposto un bigliettino con cui lo si invitava sull'Olimpo[363].

Il secondo movimento si apre con l'«adagio». La descrizione è statica e idilliaca al contempo; l'ambientazione ripropone lo scenario tipicamente romantico, dove il povero Fuchs è costretto a trascorrere la notte sotto le stelle perché ha l'ombrello in riparazione. Il quadro è dominato dall'incantesimo misterioso della notte e le sue armonie magiche e silenziose mettono in atto i dispositivi del «sogno» e della «malinconia». Secondo Geo Bogza, questo è uno dei passi più autobiografici dell'autore[364]. Rientra in quei capitoli non scritti della sua esistenza, delle sue insonnie, delle passeggiate notturne, dei suoi probabili incontri con l'altro sesso, i frammenti di un discorso amoroso di cui si sono perdute le tracce inconfessabili. Il testo cela nel suo distacco ironico, l'esperienza dell'estasi («în extaz»): quella sensazione di essere trasportato oltre l'apparenza che la musica degli astri comporta. Fuchs è trainato da una «forza misteriosa», dal pianoforte silente, macchina del tempo e dello spazio. L'essere musicale si trova immerso in una pienezza straordinaria, in quel vuoto che schiude la conoscenza, la felicità estrema, la vanità del tutto nel regno delle ombre. Si compie il viaggio testuale attraverso il mondo leggendario, nel sentiero mitico che conduce a Traiano e a Bucur, il pastore fondatore di Bucarest, come vuole la tradizione medievale dei *Cronisti* romeni. Il registro è sempre quello ironico, parodistico, ma traduce autentiche ossessioni, le tensioni interiori di un soggetto scisso, composto da elementi sensibili e verbali del tutto estranei alla situazione reale.

Ecco ora farsi avanti «innumerevoli ancelle di Venere», sensuali, rivestite di un bianco splendente, nella superba notte estiva, creature botticelliane che accolgono l'eroe con danze, canti, profumi, in un gioco vertiginoso, implorandolo di interpretare una sonata. Fuchs, timido e modesto com'è, accetta la richiesta, alla sola condizione di potersi nascondere dentro il pianoforte. Facendo fuoriuscire le mani, inizia a suonare come non mai. Il «piano di seduzione» è innescato. La Venere, nata dalla spuma del mare, viene sedotta, affascinata, attraverso il ribaltamento testuale dei ruoli, dalla musica di sfere, prodotta dalla melodia di Fuchs; s'invaghisce dell'eroe, soprattutto dalla figura stilistica musicale del «legato», cioè delle note di legato che devono eseguirsi in una successione quanto più possibile senza interruzione di suono. Il riferimento

[363] Cfr. *infra*, pp. 272-273.

[364] Geo Bogza în dialog cu Diana Turconi, *Eu sunt ţinta*, Ed. Du Style, Bucureşti 1996, p. 165.

al «legato» implica chiaramente, oltre all'allusione musicale, un forte connotato erotico. La dea, dunque, simile a una dea postmoderna *ante litteram*, invia Cupido a saettare il cuore dell'eroe; sulla punta della freccia era inserito un biglietto di invito per salire sull'Olimpo.

Prima di leggere il terzo movimento in cui è racchiuso l'evento da cui si origina l'amore, ossia l'incontro di Fuchs con il desiderio della dea, riprendiamo alcune questioni di fondo inerenti al *divertissement* di Urmuz. Si è detto che le «pagine bizzarre», attraverso la loro dilatazione metaforica, rivelano alcune ossessioni testuali di Urmuz che spesso si traducono in vere e proprie interrogazioni metafisiche sulla natura della scrittura e sul suo ruolo di supplemento accessoriale della memoria. In *Pâlnia e Stamate* si è inoltre visto che non è azzardato affiancare i testi di Urmuz ai motivi del pensiero ermetico e dell'arte mnemotecnica di ispirazione rinascimentale, ma è opportuno sottolineare che queste arguzie sono celate nel gioco allusivo della lettera; sono artifici che vengono strumentalizzati e demistificati immediatamente nell'atto stesso della loro nominazione, e funzionano solo come condizione cifrata di lettura per una minima comprensione di taglio enciclopedico dei suoi testi. Pur tuttavia, riteniamo interessante ripercorrere fino al suo limite estremo l'alchimia verbale di Urmuz, se non altro considerando questa soglia come il luogo di un'esperienza linguistica esasperata, a tratti vertiginosa, tenendo sempre presente che si tratta di una delle tante possibilità di fruizione letteraria del testo, sulla scia della traccia analogica lasciata dal mitico Theuth platonico del *Fedro*.

Un passo esemplare di questa scrittura vertiginosa è rintracciabile nella sequenza della *Fuchsiade* dove l'eroe urmuziano viene sottoposto alla magia degli incantesimi di matrice figurativa. Cerchiamo di investigare più da vicino il sogno testuale di Fuchs: «Un giorno, Fuchs, avendo portato il suo ombrello a riparare, fu costretto a passare la notte sotto le libere stelle del cielo». L'«ombrello» di Fuchs, ovvero l'originaria chiave di sol «alterata», nella pratica della scrittura, è un accessorio importantissimo per l'eroe; esso svolge il ruolo di «mediatore evanescente» sul piano della narrazione, tuttavia si dimostrerà indisponibile al momento del bisogno[365]. Addentrandoci nella seconda parte del «poema eroico-erotico e musicale in prosa», leggiamo:

[365] Ţepeneag ricorda che esistono nel *Camion bulgaro* innumerevoli *mises en abyme* e «false piste» che richiedono esplicitamente l'interpretazione del lettore, cioè una cooperazione attiva per riempire con le proprie inferenze i buchi dello «scavo» presenti nel testo, inteso come un «cantiere a cielo aperto». Per esempio, è presente nel suo romanzo una particolare *mise en abyme* che rimanda allusivamente all'ombrello di Fuchs e che gioca un ruolo strutturale all'interno dell'economia narrativa del *Camion bulgaro*. Quest'ombrello fa la sua prima

Le charme mystérieux et harmonieux de la nuit, avec ses murmures qui semblaient venir d'un autre monde et provoquer la rêverie et la mélancolie, l'impressionna à tel point qu'il tomba en extase et, après qu'il eût pédalé trois heures au piano, mais sans appuyer sur les touches, pour ne pas troubler le calme nocturne, il arriva grâce à ce moyen de locomotion dans un quartier obscur vers lequel, à son insu, une force secrète le poussait – les mauvaises langues disent qu'il s'agissait justement de la fameuse rue que le bon empereur Trajan, suivant le conseil

comparsa nel romanzo di Ţepeneag proprio all'inizio della storia, cioè nel momento in cui un'inquietante «vecchia», dopo aver ricevuto un passaggio sotto la pioggia, lo abbandona a bordo della cabina del camion di Tzvetan. (C'è poi anche un altro ombrello che si presenta in un'altra scena del romanzo e che appartiene a uno «scrittore» che «reggeva con le due mani un ombrello che aveva come manico una testa di pappagallo» – questo «pappagallo» è un *clin d'œil* di Ţepeneag, rivolto al suo lettore, che si riferisce alla rivista «Bilete de papagal» dove Arghezi aveva pubblicato *Algazy & Grummer* nel 1928). L'ombrello della «vecchia», che ormai è diventato di proprietà di Tzvetan, aveva «il manico» che «terminava con una testa di cornacchia» (riferimento a Kafka, *kavka* significa cornacchia in ceco), ma poi il narratore si corregge: «ma no siamo seri era una testa di sparviero di avvoltoio con il becco leggermente arcuato e molto appuntito», come quello di alcuni personaggi di Urmuz, quali Grummer e Emil Gayk. Poi l'ombrello passa nelle mani di Daisy, un'autostoppista incontrata lungo la strada, con cui spesso gioca dentro il camion di Tzvetan lungo il viaggio. Ma all'improvviso accade che, mentre ne accarezzava distrattamente il becco, schiacciando inavvertitamente gli occhi dell'ombrello, Daisy «fece scattare la lama di un pugnale che penetrò come un fulmine sotto il suo seno sinistro», uccidendola all'istante (Quest'ultimo evento si riferisce con ogni probabilità all'«ombrello bulgaro» e ricorda l'angoscia di Ţepeneag, che viveva a Parigi, di perdere la propria vita ad opera della Securitate di Ceauşescu – cioè temeva di fare la stessa fine dello scrittore dissidente bulgaro Georgi Markov: il 7 settembre 1978, a Londra, mentre attendeva l'autobus vicino al Ponte di Waterloo, per andare alla sede Servizi Esteri della BBC, era stato urtato con l'ombrello da un uomo che, chiesto scusa per l'avvenuto, si era allontanato attraversando la strada e prendendo un taxi nella corsia opposta. Arrivato in ufficio Markov iniziò ad accusare vampate di calore, giramenti di testa e febbre. Alla sera la febbre divenne alta, e la moglie lo portò in ospedale. Markov parlò dell'episodio dell'«ombrello», raccontando di avere avvertito un bruciore quando questo lo aveva urtato. I medici sospettarono subito l'avvelenamento, date le ripetute minacce di morte inviate allo scrittore dal servizio segreto bulgaro. Markov morì di attacco cardiaco quattro giorni dopo, l'11 settembre 1978). Verso la fine del romanzo lo stesso ombrello ricompare davanti a Beatrice, la protagonista del *Camion bulgaro*: «faceva freddo e il vento soffiava sempre più furiosamente poi cominciò a piovere non aveva portato con sé l'ombrello». L'allusione riguarda evidentemente l'ombrello di Fuchs nella *Fuchsiade*. Ed ecco la scena finale scritta senza punteggiatura, nello stile tipico dell'onirismo di Ţepeneag, che prende spunto deliberatamente dal Laocoonte dell'*Eneide*: «Beatrice nervosamente cercava e infilò le dita tra i due sedili della cabina imbattendosi ovviamente sull'ombrello Tzvetan azionò i tergicristalli tanto che ora vedeva chiaramente giganteschi serpenti che uscivano dal mare erano serpenti non erano onde che ondeggiavano spingendosi le une sulle altre ma non restavano a riva ritornavano con un movimento perfettamente ritmato forse dalle correnti del mare o da non si sa quale guardiano lontanissimo dietro l'orizzonte il tunnel si avvicina disse Tzvetan in bulgaro e Beatrice si rese finalmente conto di comprendere la lingua e di capire quello che stava per accadere» (D. Ţepeneag, *Il Camion bulgaro*, cit., p. 191).

de son père Nerva, aurait indiquée au Berger Bucur afin que celui-ci y pose la première pierre lorsqu'il fonda la ville qui porte toujours son nom…

Farmecul misterios al nopţii, cu armoniile sale ciudate, cu acele şoapte, parcă venite din altă lume, cari dau visarea şi melancolia, îl impresionară pe Fuchs într-atâta încât – în extaz – după ce pedală trei ore la piano, fără însă a cânta, de teamă de a nu turbura liniştea nopţii, ajunse, graţie acestui mijloc bizar de locomoţiune, până în un cartier întunecos, înspre care, fără voia lui, o puterea tainică îl atrăgea – gurile rele spun că în chiar acea stradă celebră pe care bunul împărat *Trajan*, după consiliul tatălui său *Nerva*, a indicat-o naivului păstor Bucur să o aşeze cea dintâi, când a întemeiat oraşul ce îi poartă numele...[366]

Il fascino misterioso della notte, le sue strane armonie, quei sussurri che insieme paiono venire da un altro mondo concedendo il sogno e la melanconia, fecero impressione a tal punto su Fuchs che – in estasi – dopo aver pedalato per tre ore al pianoforte, senza tuttavia suonare per timore di turbare la quiete della notte, giunse, grazie a questo bizzarro mezzo di locomozione, fino a un quartiere buio, verso il quale una forza misteriosa lo attraeva incurante della sua volontà – le malelingue dicono che si tratta proprio di quella celebre via che il buon imperatore *Traiano*, seguendo il consiglio di suo padre *Nerva*, aveva indicato all'ingenuo pastore Bucur perché la tracciasse per prima, al momento della fondazione della città che porta oggi il suo nome…[367]

Notiamo che il fascino misterioso della notte, proveniente da un altro mondo, trascina nello spazio e nel tempo l'eroe urmuziano. Questo movimento magico avviene in estasi, e Fuchs si trova come soggetto romantico proiettato involontariamente nell'universo del sogno e della malinconia. Il mezzo di locomozione bizzarro, questa fantasmagorica macchina del tempo, è il pianoforte che conduce come il cavallo fatato della fiaba di magia romena attraverso i «mondi sovrapposti»[368]. Fuchs, più che sognare, è sognato, ammaliato da un potere misterioso che lo attrae, senza curarsi della sua volontà individuale. Viene trasportato in un quartiere buio, oscuro, magico (anche se in realtà, si tratta di uno squallido sobborgo di periferia) che risale alla notte dei tempi, un luogo mitico per la storia della Romania. Si tratta di quella famosa via che fu indicata dal buon imperatore Traiano all'ingenuo «Pastore Bucur» («păstor Bucur») – che Ţepeneag indica con la maiuscola, riferendosi presumibilmente al pastore («cioban») della Mioriţa, vale a dire al «professor Ciobanu»

[366] URMUZ, *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 98-99.
[367] Cfr. *infra*, p. 272.
[368] Sul motivo dei «mondi sovrapposti» si veda M. MINCU, *Mito - fiaba canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, Bulzoni, Roma 1986.

protagonista delle sue *Nozze necessarie*[369] –, che serviva per delimitare la costruzione della capitale, Bucureşti, la quale porta appunto il nome dell'ingenuo pastore. Ma quella celebre via non è una strada qualsiasi, è la via che conduce a vivere nella felicità, in quanto, nella folle designazione pseudoetimologica dei nomi di Urmuz, «Traian» e «Bucur» si lasciano tradurre in romeno nel *a trăi (î)n bucur(ie)*, ovvero nello splendido «mimologismo»[370], per dirla con Genette, "vivere nella felicità". Nella prospettiva di questo *topos* (ricorrente nei testi urmuziani[371]), si possono leggere le vicissitudini «eroico-erotiche e musicali» di Fuchs:

Brusquement, plusieurs servantes terrestres de Vénus, humbles filles au service de l'amour, vêtues de blanc transparent, aux lèvres carminées et aux yeux ombragés, encerclèrent Fuchs de tous côtés. C'était une superbe nuit d'été. Tout autour, chants et gaîté, doux murmures et harmonie… Les vestales du plaisir accueillirent l'artiste avec des fleurs, des serviettes artistiquement brodées, de petites verseuses à longs manches et d'antiques bassines en bronze pleines d'eau aromatisée. Toutes crièrent à qui mieux mieux : « Cher Fuchs, donne-moi ton amour immatériel ! » « Ô, Fuchs, toi tu es le seul qui sache nous aimer proprement ! » Et comme si elles étaient animées par une seule et même pensée, elles finirent par crier toutes en chœur : « Cher Fuchs, joue-nous une sonate ! »[372]

Deodată mai multe slujitoare terestre ale Venerei, servitoare umile la altarul amorului, îmbrăcate în alb-străveziu, cu buzele încarminate şi ochii umbriţi, înconjurară pe Fuchs din toate părţile. Era o superbă noapte de vară. Împrejur, cântece şi veselie, şoapte dulci şi armonie... Vestalele plăcerii îl primiră pe artist cu flori, cu şervete artistic brodate şi cu interesante ibrice şi lighene antice de bronz pline cu apă aromatizată. Toate strigau, care mai de care: „Dragă Fuchs, dă-mi dragostea ta imaterială!" „O, Fuchs, tu eşti singurul care ştii să ne iubeşti curat!"; iar parcă mânate de unul şi acelaşi gând terminară în cor: „Dragă Fuchs, cântă o sonată!"...[373]

Come d'incanto, all'improvviso tantissime ancelle terrestri di Venere, umili sacerdotesse all'altare dell'amore, velate d'un bianco lucente, dalle labbra carminiate e dagli occhi ombreggianti, si fecero intorno a Fuchs da ogni dove. Era una superba notte d'estate. In giro, canti e allegria, dolci sussurri e armonia… Le vestali del piacere accolsero l'artista con fiori, teli virtuosamente ricamati,

[369] *Nunţile necesare* è stato pubblicato per la prima volta nel 1977 in francese (*Les Noces nécessaires*). In romeno è apparso solo nel 1992, dopo la caduta del regime di Ceauşescu.

[370] G. Genette, *Mimologiques*, Seuil, Paris 1976.

[371] Ci si riferisce in particolare, come si è visto in precedenza, a *Pâlnia e Stamate* e a *Dopo il fortunale*.

[372] Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., p. 311.

[373] Id., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 99-100.

brocche particolari e antichi bacili di bronzo colmi d'acqua aromatizzata. Tutte gridavano, superandosi l'un l'altra con la voce: «Adorato Fuchs, dammi il tuo amore immateriale!», «Oh, Fuchs, tu sei il solo che sappia amarci d'un amore puro!»; e come menate da un solo e medesimo pensiero finirono in coro: «Caro Fuchs, intona una sonata!»…[374]

Fuchs è ormai immerso nel sogno, in un sogno del tutto particolare, il sogno misterico raffigurato dalla *Primavera* di Botticelli, il celebre quadro esposto agli Uffizi di Firenze.

Il procedimento è quello solitamente impiegato da Urmuz: l'utilizzazione della figura retorica dell'*èkphrasis*. L'artista Fuchs, in sogno, è catturato dal dipinto botticelliano per quella soavità, leggiadria, gioia dionisiaca provenienti da quei figuranti femminili, che, nel testo, vengono moltiplicati dalle tantissime ancelle terrestri di Venere, le umili sacerdotesse all'altare dell'amore. Il lettore viene attratto soprattutto dall'aspetto erotico e voluttuoso delle vestali del piacere, dalle loro vesti candide e trasparenti, velate d'un bianco lucente, dalle labbra carminiate e soprattutto dai loro occhi ombreggianti, tenebrosi che prefigurano qualcosa di affascinante e incantatorio. Queste vestali somigliano formalmente, nell'ottica di un erotismo malefico, alle *iele* della cultura popolare romena, che fanno impazzire d'amore gli uomini incauti che, come nel mito di Atteone (citato nella *Fuchsiade*), cercano di scorgere nei luoghi appartati del bosco, presso

[374] Cfr. *infra*, p. 272.

le fonti queste figure femminili e inesorabilmente ne vengono ammaliati, senza alcuna possibilità di salvezza.

28.

Il «sogno lucido» di Fuchs messo in scena da Urmuz entra in una peculiare relazione con l'«onirismo» di Ţepeneag che proveremo ora a spiegare. Già in un articolo programmatico del 1966, in pieno realismo socialista in Romania, il futuro traduttore della *Fuchsiade* scriveva:

> La letteratura onirica è una letteratura dello spazio e del tempo infiniti, è il tentativo di creare un mondo parallelo non omologo, ma analogo al mondo abituale. È una letteratura perfettamente razionale nella modalità e nei propri mezzi, anche quando sceglie come criterio un fenomeno irrazionale. […], la letteratura onirica non è una letteratura del delirio, né del sonno, ma una letteratura della piena lucidità[375].

La «letteratura onirica» è avversa a ogni forma di realismo o proletcultismo, nel senso che, secondo Ţepeneag, tende verso l'oggettivo, «l'oggettuale», cioè verso «la proiezione iperbolizzante» che trasforma il sentimento in un oggetto visibile, perché «nel sogno si vede a volte tutto, addirittura il pensiero. E questa sensazione di ubiquità conduce in fondo alla completa scomparsa di sé. Non esisti più, sei solo un occhio»[376]. Con la «letteratura onirica» si tratta dunque di liberarsi dell'Io, di quell'Io ingombrante, a causa del quale un testo non potrebbe essere niente di più che una proiezione narcisista, contingente e priva di verità. Ma la lotta contro le intrusioni dell'Io presenta un versante tecnico, una serie di scelte e di procedimenti che caratterizzano, secondo Ţepeneag, l'evoluzione, se non la storia, della letteratura. La «letteratura onirica» serve non a comunicare, ma a far conoscere il senso e la dimensione delle parole dove il linguaggio mette in gioco se stesso. Solo a partire dalla «letteratura onirica» diventa possibile comprendere, scoprire, le virtualità del linguaggio – il linguaggio non come strumento di rappresentazione, di designazione e di comunicazione, ma come potenza, eccesso, flessibilità, ossia come *mise en abyme* del testo in senso «strutturale». Ţepeneag scrive:

[375] «Literatura onirică e o literatură a spaţiului şi timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă, ci analogă lumii obişnuite. E o literatură perfect raţională în modalitatea şi mijloacele ei chiar dacă îşi alege drept criteriu un fenomen iraţional. Şi în orice caz literatura onirică nu e o literatură a delirului nici a somnului ci a deplinei lucidităţi» (D. Ţepeneag, *În căutarea unei definiţii* [1968], in *Opere 5. Texte teoretice, interviuri, note critice, "şotroane" 1966-1989*, Tracus Arte, Bucureşti 2017, p. 58).

[376] *Ibi*, p. 56.

L'onirismo strutturale (estetico) sopporta difficilmente la piacevole oscillazione avvolgente dell'io lirico. E non ha bisogno di ricorrere sistematicamente alla metafora che diventa così deperibile. Esso tende in modo oggettivo alla prosa. Detto più esattamente: verso il TESTO, spazio letterario che respinge le categorie abituali (poesia/prosa), spazio sufficientemente esteso affinché la struttura che si sviluppa attraverso l'atto stesso dello scrivere (della scrittura) abbia il tempo di manifestarsi pienamente. Io così credevo, a differenza dei poeti del gruppo con a capo Dimov. Il nostro gruppo assomigliava sempre di più a un'ellissi che aveva, evidentemente, due fuochi. I miei testi erano sempre più lunghi. Le mie storie, influenzate all'inizio da Kafka, erano diventate veri racconti che minacciavano di trasformarsi in romanzi. La struttura del testo mi preoccupava sempre di più. Le parole lasciate in libertà non producono granché. Alle parole non piace la libertà. L'errore surrealista, l'errore iniziale, fu di pensare la poesia a livello della parola. Di qui il disinteresse e persino il disprezzo per la struttura, per la prosa romanzesca[377].

La «letteratura onirica» di Ţepeneag, quando opera al secondo grado, cioè quando si muove in una dimensione metaletteraria, come avviene anche nell'opera di Urmuz, *gioca* a mimare e a travestire la «messa in abisso» della parola, e ciò ha delle ripercussioni anche nella creazione delle sue stesse storie. Che Ţepeneag abbia riservato nella sua opera, non solo dal punto di vista «strutturale» ma anche dal punto di vista retorico, la più grande attenzione alla metonimia in contrapposizione alla metafora sembra difficilmente contestabile. Osservata nei suoi riflessi stilistici concreti, la tendenza metonimica, manifestandosi quasi inevitabilmente come una tendenza all'ordine paratattico, è immediatamente visibile nella composizione di molti testi di Ţepeneag, soprattutto in quelli «onirici», dove la giustapposizione e l'interruzione si impongono rompendo i nessi di coordinazione. La pulsione metonimica nella scrittura di Ţepeneag come in quella di Kafka sembra dispiegare tutta la sua potenzialità là

[377] «Onirismul structural (estetic) suportă cu greu legănarea învăluitoare a egoului liric. Şi nu are nevoie să recurgă în mod sistematic la metaforă care devine astfel perisabilă. El tinde în mod obiectiv către proză. Mai exact spus: către TEXT, spaţiu literar care respinge categoriile obişnuite (poezie / proză) ; spaţiu îndeajuns de întins pentru ca structura care se dezvoltă prin însuşi actul scrierii (scriiturii) să aibă timpul să se manifeste din plin. Eu aşa credeam, spre deosebire de poeţii din grup în frunte cu Dimov. Grupul nostru semăna tot mai mult cu o elipsă care avea, fireşte, două focare. Textele mele erau din ce în ce mai lungi. Povestirile mele, influenţate la început de Kafka, deveniră adevărate nuvele care ameninţau să se transforme în romane. Structura textului mă preocupa tot mai mult. Cuvintele lăsate în libertate nu produc mare lucru. Cuvintelor nu le prea place libertatea. Eroarea suprarealistă, eroarea iniţială, a fost de-a gândi poezia la nivelul cuvântului. De aici dezinteresul sau chiar dispreţul pentru structură, pentru proza romanescă» (ID., *Mes textes – secrets de fabrication*, in «Poesis», an. XXV, n. 276-277-278, Satu Mare 2014, p. 45).

dove si registra un indebolimento della caratterizzazione psicologica dei personaggi, dove gli individui vedono svanire le proprietà che li stabilizzavano, le separazioni che li distanziavano, la loro posizione precisabile nello spazio e nel tempo. È come se i personaggi di Ţepeneag, come quelli di Urmuz, venissero sospinti al di qua della loro umanità: non hanno uno statuto proprietario, e tuttavia non sono interamente privi della loro singolarità; non dispongono propriamente di un Io-soggetto: sembra che il loro Io si sia dissolto nella lingua non caratterizzata psicologicamente né socialmente in cui si ritrovano. Essi esprimono una sorta di soggettività senza soggetto. Compiono azioni, senza che la luce di un progetto le illumini. Sono mossi da forze misteriose o a partire da una missione da compiere a loro sconosciuta. Da qui anche il carattere dell'incompiutezza del *Camion bulgaro*, incompiuto perché le interruzioni si ripetono, generando così un testo «impossibile» da leggere in senso tradizionale. Ogni atto di linguaggio nel testo di Ţepeneag è appunto governato dalla discontinuità, dall'interruzione e dalla ripresa. Nelle relazioni verbali tra i personaggi parla l'intermittenza, cioè l'esigenza di una parola che non unifichi, ma che sia capace di superare le due sponde separate dall'«abisso» senza colmarlo, senza far riferimento all'unità fusionale. Qui sta anche il «rapporto senza rapporto»[378], per usare i termini di Maurice Blanchot, fra il musicale e l'onirico che Ţepeneag stabilisce nella sua singolare relazione con la scrittura. Quest'ultimo aspetto è presente anche nella *Fuchsiade.*

29. Ora osserviamo un altro particolare aspetto in questo «poema eroico-erotico e musicale, in prosa» di Urmuz. Queste ancelle di Venere, che si muovono in un movimento di danza, canti e allegria, dolci sussurri e armonia, si rivolgono a Fuchs urlando, come le Baccanti del corteo di Dioniso, e reclamano da lui un amore immateriale, perché egli era, come diranno in seguito, «il solo che dal tempo di Platone sapesse amare di amore puro»[379]. Ma allo stesso tempo proprio la dea Venere, la stessa Venere «nata dalla bianca spuma del mare», ne fu affascinata e, «vinta dalla passione, non potendo più resistere alla tentazione di ascoltare Fuchs, decise di averlo con sé una notte... A questo scopo inviò per primo Cupido a saettargli il cuore; sulla punta della freccia vi era apposto un bigliettino con cui lo si invitava sull'Olimpo»[380].

[378] Cfr. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, cit.
[379] Cfr. *infra*, p. 278.
[380] Cfr. *infra*, p. 273.

Bisogna fare molta attenzione ai dettagli. Entra in gioco, sul piano dei contenuti, una proliferazione di significanti che concernono il nome («Venus», «Venere», «Afrodite») e i suoi sostituti («la Dea», «lei», «la Signora-Padrona»). Teniamo presente che Urmuz, oltre che a riferirsi ai quadri botticelliani (*La Primavera* e *La nascita di Venere*, «spuma bianca del mare» in *Fuchsiade* e «su una superba conchiglia di madreperla» in *Pâlnia e Stamate*) segue la tradizione platonica – due differenti personificazioni dell'amore, una volgare (Afrodite Pandemia) e l'altra celeste (Afrodite Urania) – alle quali aggiunge quella del pianeta Venere, attorno al quale Fuchs «avrebbe a velocità vertiginosa vagato nel Caos con orbite di cinque minuti»[381].

Allora, come leggere il testo? Innanzitutto, dichiariamo che è impossibile leggerlo a una sola dimensione di significato – esattamente come accade nella prosa onirica di Ţepeneag –, poiché il nome proprio, significante puro nella scrittura, si mostra nella intenzionalità di Urmuz sia nella sua valenza polisemantica che in quella autoriflessiva. In altre parole, al di là dell'autospecularità, dell'autoriflessività e dell'autoreferenzialità della realtà testuale o intertestuale del «poema eroico-erotico e musicale, in prosa», è comunque possibile evidenziare nella *Fuchsiade* le fonti indiziarie che sono state inserite nel processo compositivo, e mettere in rilievo le fitte trame intertestuali specifiche verso cui il fantasma onirico-letterario di Urmuz ci conduce.

In molti dialoghi platonici – soprattutto nel *Filebo*, nel *Cratilo*, nel *Fedro* e nel *Simposio* –, Socrate menziona la duplicità di Venere, parlando di due Afroditi: la prima che riguarda il piacere, e la seconda l'armonia. Quest'ultima, nella *Fuchsiade*, si avvicina molto, per il suo valore simbolico ed ermetico, alla dea raffigurata centralmente nella *Primavera* di Botticelli. Ma il riferimento alla dea dell'amore, alla Signora del dipinto, è ancora più pregnante se consideriamo il ruolo che ha assunto nel tempo il capolavoro botticelliano.

È ormai un luogo comune nella critica d'arte assegnare al dipinto di Botticelli una determinata collocazione nell'ambito della filosofia neoplatonica rinascimentale e giudicarlo come il manifesto del sistema filosofico ficiniano[382]. Urmuz, mediante il ribaltamento di prospettiva, pone i due capolavori botticelliani all'interno di una sorta di *mise en abyme* centrata sul nome proprio Venus-Venere-Afrodite, sconvolgendo qualsiasi possibilità lineare di lettura. Cerchiamo, tuttavia, per quanto ci è possibile, di distinguere gli inserti testuali operati dallo scrittore. Una delle Veneri è *Venus*

[381] Cfr. *infra*, p. 277.

[382] U. BALDINI, *La Primavera del Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*, Elemond Arte, Milano 1984.

humanitas, «Venere la saggia» secondo la definizione di Esiodo, proprio quella che verrà ripresa dalla tradizione ermetico-neoplatonica ficiniana. Ed è la divinità verso cui è attratto Fuchs, una volta che ha effettuato l'iniziazione erotico-conoscitiva tramite occultamento («dopo essere rimasto, per modestia d'artista, tre anni nascosto in fondo a un pianoforte, senza che nessuno lo venisse a sapere»[383]). In realtà, colei che risponde al richiamo musicale dell'eroe urmuziano non è la Signora della *Primavera*, ma è la Venere nata dalla «bianca spuma del mare», presentata «su una superba conchiglia di madreperla»[384], (quella assimilata simbolicamente all'«imbuto» in *Pâlnia e Stamate*) proprio come nell'omonimo quadro botticelliano. Si tratta dunque di quella dea che è stata sposa di «Vulcano» e protagonista dell'amore conteso di «Adone», la dea che rappresenta quindi il fascino e il desiderio erotico, l'amore volgare. Ma Urmuz non si ferma qui. Il gioco dell'*ékphrasis* si svolge su una considerazione ironica dei due dipinti. Viene evocato il «Cupido» bendato della *Primavera* che sta per scoccare una delle fatali frecce, sulla cui punta è apposto un bigliettino con cui si invitava Fuchs a salire sull'Olimpo. Cupido, come si vede nella *Fuchsiade*, fa le veci di Hermes-Mercurio del dipinto, il messaggero divino che occupa un posto rilevante nel *Corpus Hermeticum* tradotto da Marsilio Ficino.

Questo protocollo di lettura, forse, diventerà più chiaro nel terzo movimento sinfonico del poema musicale: lo «scherzo». Iniziamo ora a leggerlo sempre nella bella traduzione di Ţepeneag.

III

À l'heure fixée, les trois Grâces firent leur apparition.

Elles prirent Fuchs et le portèrent doucement dans leur bras moelleux et voluptueux jusqu'au pied d'une échelle de soie, faite de portées, et qui avait été accrochée au balcon de l'Olympe, là où Vénus l'attendait.

Par hasard Héphaïstos en eut vent et, jaloux, il déchaîna, à l'aide de Zeus, une forte pluie en guise de vengeance.

Bien qu'il eût donné son parapluie à réparer, Fuchs ne s'avoua pas vaincu. Habitué à manier les portées et grâce aux ailes puissantes de son inspiration de compositeur, il s'éleva de plus en plus haut dans les airs en défiant les éléments de la nature. Il parvint enfin sur l'Olympe, mouillé comme une poule. Aphrodite le reçut en héros. Elle le prit dans ses bras, l'embrassa avec passion et puis l'envoya dans une sécherie de prune automatique[385].

[383] Cfr. *infra*, p. 271.
[384] Cfr. *infra*, p. 261.
[385] Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., pp. 312-313.

III

La ora fixată, «Cele trei graţii» apărură…

Ele luară uşor pe Fuchs şi îl purtară uşor pe braţe moi şi voluptuoase, până la capătul unei scări de mătase, făcută din portative, scară ce fusese agăţată de balconul Olympului, unde Venera îl aştepta…

Întâmplarea făcu însă ca Vulcan-Ephaistos să prindă de veste şi, gelos, o ploaie puternică făcu el să se dezlănţuie atunci, ca răzbunare, prin mijlocirea lui Zeus...

Fuchs, deşi cu umbrela la reparat, nu se dădu însă învins. Ştiind să umble foarte uşor cu portativele şi ajutat de aripile puternice ale inspiraţiei lui de compozitor, el se înalţă tot mai sus, bravând elementele naturii.

În sfârşit, ajunse plouat în Olymp. Aphrodita îl primi ca pe un erou. Ea îl îmbrăţişă, îl sărută cu patimă şi apoi îl trimise la o uscătorie de prune sistematică[386].

III

All'ora stabilita, "Le tre Grazie" fecero la loro comparsa...

Prelevarono Fuchs e lo portarono dolcemente sulle loro braccia morbide e voluttuose, fino ai piedi di una scala di seta, fatta di pentagrammi, una scala che era stata attaccata al balcone dell'Olimpo, ove Venere lo aspettava...

Il caso volle, tuttavia, che Vulcano-Efesto apprendesse la notizia e, spinto dalla gelosia, tanto fece che, con la mediazione di Zeus, scatenò per vendetta una pioggia impetuosa...

Ma Fuchs, nonostante avesse l'ombrello in riparazione, non si diede per vinto, e poiché sapeva destreggiarsi abilmente sui pentagrammi, aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione di compositore, s'innalzò sempre più in alto, sfidando la furia naturale degli elementi.

Alla fine, arrivò fradicio sull'Olimpo. Afrodite lo accolse come un eroe. Ella lo abbracciò appassionatamente e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne sistematico[387].

All'ora stabilita, «le tre Grazie» apparvero. I puntini sospensivi, come sempre, rientrano tra i pochi indizi di lettura che consentono di precisare la portata metaforica e allusiva di un enunciato. Sono il segno della presenza della voce narrativa dell'autore. Chi sono le tre Grazie? Se Urmuz si riferisce alle Cariti, in latino *Gratiae*, esse designano le divinità della Bellezza, diffondono la gioia della Natura nel cuore degli uomini e in quello degli dèi che abitano sull'Olimpo. Fanno parte del seguito di Apollo (citato nel testo), il dio musico. Vengono rappresentate come tre sorelle e generalmente sono in compagnia delle Muse (citate nel testo), con le quali

[386] ID., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., p. 102.
[387] Cfr. *infra*, p. 273.

formano dei cori. A Eufrosine, Talia e Aglae si attribuisce ogni sorta di influenza sui lavori della mente e sulle opere d'arte e in questo senso vengono accompagnate volentieri alla figura di Atena-Minerva (citata nel testo), dea dell'attività intellettuale. Nella raffigurazione tradizionale, due delle Grazie sono rappresentate mentre guardano in una direzione, quella che sta al centro guarda nella direzione opposta (si veda per esempio la pittura parietale di Pompei, presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

Tuttavia, Urmuz appone le virgolette su «le tre Grazie». Quindi, si tratta di una citazione dotta, poiché lo scrittore non aveva alcun bisogno di indicarle con le virgolette se voleva riferirsi semplicemente alle Cariti che, come tutte le altre divinità menzionate, facevano parte dei tradizionali «inquilini» dell'Olimpo. In realtà, Urmuz sembra segnalare una possibile chiave di lettura per il suo testo, indicando, al contempo, all'osservatore attento, le modalità d'accesso privilegiato per comprendere alcuni degli enigmi storici del dipinto botticelliano. Qui Urmuz si offre in qualità di lettore-modello dei significati reconditi racchiusi nelle immagini raffigurate nella *Primavera*[388].

[388] «Le tre Grazie», nel capolavoro degli Uffizi – contrariamente alla tradizione, secondo cui Castitas, Pulchritudo e Voluptas, venivano rappresentate sempre con Voluptas in posizione subalterna o paritetica rispetto alle altre – ribaltano questo modello. Infatti tale schematismo viene rivoluzionato da Botticelli immettendo il movimento nel gruppo. Castitas è sempre di spalle, come vuole l'usanza, ma la gamba sinistra ha appena compiuto un passo in avanti perché la destra rimane come sospesa, in attesa di un movimento ulteriore.

Le tre Grazie sono il trionfo del corpo, del fisico, dei sensi, della gioia di vivere. Come a dire che la voluttà deve predominare sulla castità e sulla bellezza. Grazia, bellezza, pudicizia e abbandono sono i comportamenti, i dettami etico-iniziatici verso cui deve rivolgersi il filosofo neoplatonico, l'amante della sapienza senza pregiudizi, secondo la codificazione dei saperi ermetici di matrice ficiniana. Fuchs accetta di essere trascinato in questa danza di apparizioni, si identifica con esse e le accoglie come parte costitutiva del suo essere. E infatti vediamo le Grazie prelevare l'eroe urmuziano, iniziato ai misteri sapienziali (come sarebbe piaciuto a Stamate nel suo «romanzo»), e trasportarlo nel movimento erotico danzante sulle loro braccia morbide e voluttuose, in estasi, come catturato da uno specchio, da una visione contemplativa e musicale, dal sogno pittorico di Botticelli.

Le tre Grazie ricoprono dunque un ruolo di mediazione nei confronti dell'eroe, permettendogli di raggiungere i piedi di una scala: la scala d'amore di Platone. La scala in sé racchiude molteplici significati. È un motivo ricorrente in tutte le culture. Basta ricordare che nell'ambito cristiano è simbolo dell'unione tra cielo e terra. Particolarmente note sono la visione di Giacobbe (*Genesi* 28, 11) e, nelle raffigurazioni ermetico-alchemiche, gli ostacoli posti all'ascensione da Miseria, Malattia, Voluttà e Morte prematura. Fatto sta che la scala tradizionalmente è una figura sia simbolica che allegorica e rappresenta il collegamento con una sfera superiore. Urmuz impiega sovente questo motivo nelle sue prose, anche se il suo scopo è quello di creare un effetto ironico e deformante. Fuchs è un nome, un suono alterato dalla scrittura, e sebbene questa scala platonica rappresenti la via che porta alla conoscenza, essa, pur essendo una scala musicale, fatta di pentagrammi, viene utilizzata allo stesso modo di un Don Giovanni qualsiasi. Si tratta, appunto, di una scala di seta che viene attaccata al balcone dell'Olimpo alla cui estremità c'è Venere (ma quale Venere?) che lo attende. Pertanto, tutte le allusioni all'ermetismo e al neoplatonismo rinascimentale hanno solo la funzione di creare un effetto ironico e segnalare la decadenza ormai avvenuta di questo *topos* culturale che è passato, in epoca moderna, per le mani di Molière e di Mozart.

Rileggiamo il brano: «Il caso volle, tuttavia, che Vulcano-Efesto apprendesse la notizia e, spinto dalla gelosia, tanto fece che, con la media-

Il viso è chiaramente visibile di profilo, con lo sguardo assorto, teso, calmo e fiducioso verso l'altra Grazia che le si fa incontro, Voluptas. Voluptas in Botticelli assume un ruolo trainante rispetto alle altre. Voluptas comanda il gruppo attirando su di sé Pulchritudo e Castitas, come in un rituale che ricorda una danza d'amore a sfondo dionisiaco, ove predomina l'elemento erotico. Si veda a questo proposito E. WIND, *Misteri Pagani nel Rinascimento*, trad. it. di P. BERTOLUCCI, Adelphi, Milano 1977, pp. 23 ss.

zione di Zeus, scatenò per vendetta una pioggia impetuosa...»[389]. Ecco innescato un altro stereotipo della classicità che viene ripreso ironicamente da Urmuz anche dal quadro di Jacques-Louis David, *Marte disarmato da Venere*, in questo particolare dispositivo «pitto-poetico». Appresa la notizia, Vulcano, il divino marito di Venere (e anche sposo di Aglae, una delle tre Grazie, secondo un'altra tradizione), geloso e vendicativo fa scoppiare una tempesta.

Bien qu'il eût donné son parapluie à réparer, Fuchs ne s'avoua pas vaincu. Habitué à manier les portées et grâce aux ailes puissantes de son inspiration de compositeur, il s'éleva de plus en plus haut dans les airs en défiant les éléments de la nature. Il parvint enfin sur l'Olympe, mouillé comme une poule. Aphrodite le reçut en héros. Elle le prit dans ses bras, l'embrassa avec passion et puis l'envoya dans une sécherie de prune automatique[390].

Fuchs, deşi cu umbrela la reparat, nu se dădu însă învins. Ştiind să umble foarte uşor cu portativele şi ajutat de aripile puternice ale inspiraţiei lui de compozitor, el se înalţă tot mai sus, bravând elementele naturii.

În sfârşit, ajunse plouat în Olymp. Aphrodita îl primi ca pe un erou. Ea îl îmbrăţişă, îl sărută cu patimă şi apoi îl trimise la o uscătorie de prune sistematică[391].

Ma Fuchs, nonostante avesse l'ombrello in riparazione, non si diede per vinto, e poiché sapeva destreggiarsi abilmente sui pentagrammi, aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione di compositore, s'innalzò sempre più in alto, sfidando la furia naturale degli elementi.

Alla fine, arrivò fradicio sull'Olimpo. Afrodite lo accolse come un eroe. Ella lo abbracciò appassionatamente e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne sistematico[392].

Vediamo che l'eroe non si dà per vinto nonostante non abbia a disposizione l'ombrello (l'attrezzo simbolico musicale, erotico e scritturale) per proteggersi dalla pioggia torrenziale. Si muove agevolmente sul pentagramma anche senza la chiave di violino, e sospinto dall'ispirazione di compositore, si fa beffe della furia degli elementi naturali. Fuchs giunge fradicio sull'Olimpo, oltre che bagnato dalla pioggia, lo possiamo immaginare intriso di sudore per aver affrontato le prove della scrittura. Queste ultime prove non vengono descritte nel «poema in prosa», tuttavia sono presenti nell'operazione testuale effettuata da Urmuz – «Come un

[389] Cfr. *infra*, p. 273.
[390] Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., p. 313.
[391] Id., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., p. 102.
[392] Cfr. *infra*, p. 273.

funambolo sospeso sul filo, aiutato dal suo unico ombrello», attaccato al «proprio squilibrio», scrive Gherasim Luca nell'*Inventore dell'Amore*[393] – che mette in scena i suoi numeri acrobatici fra gli spazi bianchi delle lettere, come ebbe modo di cogliere anche Paul Celan. Infatti, «Afrodite lo accolse come un eroe», anche se le sue prove sono state espunte dall'intreccio del «poema». Ma colei che «lo abbracciò, con struggimento e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne sistematico», è, veramente, la Signora del quadro di Botticelli? È proprio Lei che lo bacia comunicandogli la conoscenza, nutrendolo di sapienza, e indirizzandolo tuttavia verso un seccatoio di prugne sistematico?

Proseguendo la lettura, si possono cogliere facilmente le allusioni erotico-conoscitive di Fuchs, un nome che in realtà non è un solo nome. Lasciamo quindi al lettore di Urmuz il compito di ricrearsi un'alcova di piacere, uno spazio di *jouissance* testuale, come dice Barthes[394], abbandonandolo solitario alle avventure di Fuchs, eroe di inchiostro, significante musicale che è stato prima rigettato poi riassorbito dalle pagine della scrittura corrosiva di Urmuz.

Leggiamo ora, sempre nella splendida traduzione di Ţepeneag, la continuazione del terzo movimento, il rondò, lo «scherzo», dove si sviluppa l'azione drammatica nella compenetrazione di tutti i registri comunicativi, dove si dispiegano la molteplicità delle allusioni e si mette in atto il processo demistificante della convenzionalizzazione delle espressioni artistiche, in particolar modo della letteratura.

La nuit, Fuchs fut introduit dans l'alcôve. Tout autour, juste des chants et des fleurs. Les Grâces et les autres servantes olympiennes de Vénus dansèrent devant lui, le couvrirent de fleurs et l'aspergèrent d'enivrants arômes, tandis que plus loin d'innombrables petits Cupidons entonnaient, sous la baguette d'Orphée, des louanges à l'amour.

Un peu plus tard, les neuf muses réapparurent. Par la voix mélodieuse d'Euterpe elles prononcèrent pour Fuchs des mots accueillants :

– Sois le bienvenu, ô mortel élu, toi qui par ton art divin rapproches les humains des dieux ! Vénus t'attend ! Que Jupiter rende ton art et ton amour dignes de notre maîtresse – la Déesse – et qu'il fasse en sorte qu'une nouvelle et supérieur lignée soit engendrée par l'amour qui vous unit, une descendance qui peuplera désormais non seulement la terre qui n'est capable que d'aspirer à l'Olympe, mais aussi l'Olympe soumis hélas, comme la terre, à la décadence.

[393] GHERASIM LUCA, *L'Inventore dell'Amore*, cit., p. 73.
[394] Cfr. R. BARTHES, *Le plasir du texte*, Seuil, Paris 1973.

Ainsi s'exprimèrent-elles et les chœurs de Cupidons invisibles entonnèrent à nouveau des louanges à l'amour, tandis que les aèdes d'Olympe accordèrent leurs lyres et glorifièrent en vers le moment immortel[395].

Fuchs fu introdus noaptea în alcov. Împrejur, numai cântece şi flori. Graţiile şi celelalte slujitoare olimpiene ale Venerei, dansând înaintea lui, îl acoperiră cu flori şi-l stropiră cu miresme îmbătătoare, pe când în depărtare nenumăraţi amoraşi nevăzuţi, sub bagheta măiastră a lui Orpheu, intonau cântece de slavă iubirii...

Peste puţin, „cele nouă muze" apărură. Prin glasul melodios al Euterpei grăiră ele astfel lui Fuchs de întâmpinare:

– Fii binevenit, o, muritor ales, tu, care prin arta-ţi divină apropii pe oameni de zei! Venus te aşteaptă! Facă Júpiter ca arta şi amorul tău să fie demne de Zeiţa – stăpâna noastră – şi facă el ca o nouă şi superioară seminţie să zămislească din iubirea ce vă uneşte, seminţie care va să populeze de acum nu numai pământul, ce nu e în stare să aspire decât la Olymp, ci şi Olympul – ca şi pământul – supus, vai, decadenţei!!...

Ziseră, şi corurile de amoraşi nevăzuţi intonară iarăşi slavă iubirii, iar Aezii Olympului, instrumentându-şi lyrele, preamăriră în versuri momentul nemuritor[396].

A notte Fuchs fu introdotto nell'alcova. Tutt'intorno, solo canti e fiori. Le Grazie e le altre ancelle olimpiche di Venere, danzando davanti a lui, lo coprirono di fiori e lo aspersero di profumi inebrianti, mentre in lontananza innumerevoli amorini invisibili, sotto la magistrale bacchetta di Orfeo, intonavano canti inneggianti all'amore…

Poco dopo, "le nove muse" apparvero. E dalla voce melodiosa di Euterpe si rivolsero a Fuchs con queste vive parole:

– Sii il benvenuto, oh eletto mortale, tu, che con la tua divina arte avvicini gli uomini agli Dei! Venere ti attende! Conceda Giove che la tua arte e il tuo amore siano degni della Dea – nostra signora – e faccia sì che un nuovo e superiore seme prenda vita dall'amore che vi unisce, un seme destinato a germogliare d'ora in poi non soltanto sulla terra, che è in condizione di aspirare unicamente all'Olimpo, ma sull'Olimpo stesso sottoposto, ahimé! – come la terra – a decadenza!!!…

Così dissero, e i cori di amorini invisibili inneggiarono di nuovo all'amore, mentre gli aedi dell'Olimpo, accordate le lire, glorificarono in versi il momento immortale[397].

[395] Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., p. 313.
[396] Id., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 102-103.
[397] Cfr. *infra*, p. 274.

Avevamo visto come all'ora stabilita «le tre Grazie» erano apparse e avevano condotto Fuchs ai piedi di una scala di seta costruita da pentagrammi e da righi musicali, alla cui estremità Venere lo attendeva smaniosa. Allora «Vulcano-Efesto», l'antagonista per antonomasia, spinto dalla gelosia, fece scatenare una pioggia torrenziale, grazie alla mediazione di Zeus; ma l'eroico Fuchs, nonostante l'assenza dell'ombrello in riparazione, fu aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione di compositore a sfidare la furia degli elementi. Urmuz, grande conoscitore dei meccanismi compositivi e dinamici delle fiabe di magia romene, aggira la norma e ironizza sulle prove, individuando nella funzione metalinguistica il codice della fiaba. Attraverso la parodia lucida dei temi e dei motivi, utilizza lo stesso codice come oggetto del messaggio, trasfigurandolo nella dimensione allegorica della scrittura e manifestando al contempo la mistificante legittimazione del narratore cui è riservato il diritto di inscenare le proprie storie, consapevole dello statuto contrattuale che lo lega alla narrazione. L'abbassamento dei livelli narrativi si è attuato dunque tramite l'ironia. A notte Fuchs venne introdotto nell'alcova, accolto da canti e ghirlande di fiori. Le Grazie e le ancelle gli danzano innanzi, mentre, in lontananza, amorini invisibili intonano inni amorosi, sotto la guida di Orfeo, «sottoposto» anch'egli «a decadenza», relegato al misero impiego di direttore di cori. Euterpe, la musa del canto lirico, si rivolge, ormai, a Fuchs, nella speranza che dall'incontro, dall'unione dell'eroe con Venere possa nascere un nuovo «seme», una stirpe di «superuomini» nietzschiani, cui sarà concesso di abitare il cielo come la terra.

Risulta immediato alla lettura che i motivi convenzionali della letteratura vengono riciclati nella trama testuale. I ruoli delle personificazioni mitiche (le Muse, Orfeo, Euterpe), anche se i nomi sono ancora scritti con la maiuscola, hanno perso il loro potere simbolico che ha determinato gran parte della produzione letteraria nella tradizione occidentale ed ora si trovano coinvolti nella scrittura come meri accessori, optional di un «Olimpo sottoposto a decadenza». Non traspare alcuno sguardo nostalgico da parte dell'autore, né d'altra parte alcun sentimento di *pietas* verso questo mondo un tempo irraggiungibile ai comuni mortali, di cui solo i poeti *vates* potevano essere fedeli interpreti, secondo la prospettiva classica. Fuchs, il portavoce urmuziano, puro suono alterato dalla protesi della scrittura, scardina dall'interno questa incredibile impalcatura simbolica che si reggeva da tempo immemorabile. Egli entra spudoratamente nell'«alcova di Venere», anche se solo dopo essere stato prima iniziato all'amore nell'essiccatoio sistematico di prugne. Da qui si avvia il discorso amoroso, si inneggia agli imenei

con la totale partecipazione degli abitatori olimpici, ma l'unico esito è il silenzio, in «un'atmosfera di semioscurità azzurrina». Leggiamo interamente il passo dove l'impietosa maestria di Urmuz trova la sua più completa affermazione. Ricordiamo sempre che siamo al terzo movimento, lo «scherzo».

Mais bientôt s'installa le silence… Tout autour il n'y avait personne… Dans l'alcôve régnait une semi-obscurité bleuâtre. Vénus y était toute nue. Blanche, les mains jointes sous la nuque, les cheveux dénoués, elle offrait son superbe corps lacté sur des coussins moelleux dans un mouvement d'abandon délicieux et de suprême volupté. Il faisait chaud, partout des arômes excitants. Gêné et craintif, Fuchs eût voulu se cacher quelque part, n'importe où, dans une fente, mais comme cela n'existe pas en Olympe, il se vit obligé de se donner tout seul du courage.

Il fit d'abord mine de courir un peu à travers la pièce, mais Aphrodite, de sa main fine aux doigts roses et parfumés, le tira elle-même d'embarras… Elle le cueillit sur le plancher, le caressa, l'éleva deux ou trois fois jusqu'au plafond et, en le regardant longuement, l'embrassa avec passion. Puis à nouveau le caressa, l'embrassa mille fois et le posa doucement entre ses seins.

Fuchs se mit à trembler de joie, et de peur il aurait voulu sauter à terre, quelque part, comme une puce, mais les seins chauds et parfumés l'avaient enivré et étourdi, aussi commença-t-il à se mouvoir come un têtard en folie dans toutes les directions, à glisser en zigzag sur le corps de la Déesse, rapide et nerveux, à escalader les tétons roses, à franchir les hanches soyeuses et à se faufiler entre les cuisses rondes et brûlantes.

Fuchs était méconnaissable. Ses besicles jetaient maintenant des lueurs perverses, ses moustaches étaient devenues lubriques et libidineuses. Le temps passait ainsi, et l'artiste, en définitive, ne savait pas ce qu'il restait encore à faire, et la Déesse n'aurait pas pu attendre longtemps.

Il avait entendu dire une fois que : « Dans l'amour, contrairement à la musique, tout finit par une ouverture ». Eh bien, Fuchs ne la trouvait pas, ne l'entendait nulle part…

Tout à coup une idée lui passa par la tête. Il se dit que l'Ouverture, en tant que musique, ne pouvait se rapporter qu'à l'oreille et comme l'oreille est la plus noble ouverture du corps (de toutes celles connues par Fuchs) – l'organe de la musique divine à travers lequel il était apparu dans le monde et avait vu pour la première fois la lumière du jour – alors la joie suprême ne devait être cherchée que dans l'oreille.

Ragaillardi maintenant, Fuchs se recueillit, banda ses muscles et, partant des orteils de la Déesse, se rua avec une indicible frénésie vers l'oreille et par un « sforzando » pénétra dans le petit trou du lobe droit qui servait d'habitude à accrocher des boucles d'oreilles. Il y disparut complètement[398].

[398] URMUZ, *La Fuchsiade*, cit., pp. 313-315.

Dar nu trecu mult, şi totul reintră în tăcere... împrejur nu mai era nimeni...

O semiobscuritate albăstrie se făcu în alcov. Venus era goală. Albă, cu mâinile după cap împreunate sub păru-i de aur despletit, cu un gest de delicioasă abandonare şi de supremă voluptate, îşi întinse ea superbu-i corp de lapte pe patul de perne moi şi de flori. În aer, căldură şi arome aţâţătoare. Fuchs, de ruşine şi de teamă, ar fi vrut să intre undeva într-o crăpătură. Cum însă aşa ceva nu există în Olymp, se văzu nevoit să-şi facă singur curaj.

Parcă ar fi vrut să alerge întâi puţin prin cameră, dar Aphrodita, cu mâna ei fină, cu degetele de trandafiri parfumaţi, îl scoaseră din încurcătură... Ea îl culese uşor de jos, îl mângâie, îl ridică de două-trei ori până în tavan ca pe un copilaş şi, privindu-l lung, îl sărută de o mie de ori şi îl aşeză uşor între sâni.

Fuchs începu să tremure de bucurie, şi de teamă ar fi voit să sară jos undeva ca un purice. Cum însă acei sâni calzi şi parfumaţi îl ameţise şi îl zăpăcise, începu să alerge ca un mormoloc ieşit din minţi în toate părţile, circulând în zig-zag pe corpul Zeiţei, iute şi nervos, trecând nebun peste vârfurile roze ale sânilor, peste şoldurile mătăsoase, strecurându-se printre pulpele-i ronde şi arzătoare...

Fuchs nu mai era de recunoscut. Ochelarii lui aruncau acum luciri perverse, mustăţile îi deveniră lubrice şi libidinoase. Trecu astfel o bună bucată de vreme, dar artistul nu ştia, în definitiv, ce îi mai rămâne de făcut, şi nici Zeiţa nu ar mai fi putut să aştepte mult.

Auzise el cândva, undeva, că: „în dragoste, spre deosebire de muzică, totul sfârşeşte printr-o uvertură". Ei bine, Fuchs nu o găsea, nu... o auzea nicăieri...

Deodată îi veni o idee. Îşi zise că, cum Uvertura, ca muzică, nu se poate raporta decât numai la ureche şi cum urechea este cea mai nobilă Uvertură a corpului (din cele pe care le cunoştea Fuchs) – organul muzicii divine şi prin care el, apărând pe lume, văzuse întâia oară lumina zilei – atunci bucuria supremă nu poate fi căutată decât… în ureche...

Fuchs, acum înviorat, se reculese, se încordă şi, de pe vârful picioarelor Zeiţei, cu o frenezie de nespus, se repezi printr-un „sforzando" şi pătrunse în găurica lobului urechii drepte a Zeiţei, pe unde ea de obicei îşi introducea cerceii, dispărând înăuntru cu totul[399].

Ma non passò molto, e tutto rientrò nel silenzio… intorno non vi era più nessuno…

Si fece nell'alcova una semioscurità azzurrina. Venere era tutta nuda. Bianca, le mani ormai poggiate dietro la nuca, sparse le chiome d'oro con delizioso accenno d'abbandono e di suprema voluttà, lasciò scivolare il superbo corpo latteo su morbidi guanciali e fiori appena colti. Nell'aria tepore e aromi aizzanti. Fuchs, per vergogna e per timidezza, avrebbe voluto sprofondare in qualche crepa. Ma poiché qualcosa di simile non esiste sull'Olimpo, si vide costretto a farsi coraggio da solo.

Forse in un primo momento avrebbe preferito correre un po' per la camera, ma Afrodite, con la sua mano delicata, con le dita profumate di rosa, lo tolse

[399] ID., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 103-105.

dall'imbarazzo... Ella lo colse dolcemente da laggiù, lo innalzò due, tre volte fino al soffitto come un bambino e, fissandolo a lungo con lo sguardo, di mille baci lo coprì e se lo pose dolcemente tra i seni.

Fuchs cominciò a fremere di felicità, e preso dal timore avrebbe voluto saltar giù come una pulce. Ma siccome quei seni caldi e profumati l'avevano stordito e confuso si mise a correre zigzagando veloce e nervoso, come un girino impazzito da tutte le parti, sul corpo della Dea, passando come un folle sulle punte rosate dei seni, sui morbidi fianchi di seta e insinuandosi tra le sue cosce tondeggianti e ardenti...

Fuchs era ormai irriconoscibile. I suoi occhiali emettevano ora bagliori perversi, i suoi baffi erano diventati lubrichi e libidinosi. In questa condizione l'artista trascorse un bel po' di tempo senza sapere, in definitiva, che cosa gli restasse da fare, e neanche la Dea d'altronde avrebbe più potuto aspettare ancora molto.

Una volta egli aveva sentito dire da qualche parte che: «In amore, a differenza della musica, tutto finisce in un'ouverture». Insomma, Fuchs non la trovava, non... la udiva in nessun luogo...

Ad un tratto gli venne un'idea. L'Ouverture – si disse – essendo musica, può solo riferirsi all'orecchio, e considerato che l'orecchio è la più nobile Apertura del corpo (ben inteso, tra quelle che Fuchs conosceva) – l'organo della musica divina, attraverso cui egli, facendo la sua comparsa nel mondo, aveva per la prima volta visto la luce del giorno – allora, pensò, la suprema felicità non può essere ricercata che… nell'orecchio...

Fuchs, ormai ravvivato, si concentrò, si tese, e una volta trovato l'accordo, con frenesia indicibile, dalla punta dei piedi della Dea, si avventò in uno "sforzando" e penetrò nel forellino del lobo dell'orecchio destro della Dea, adibito abitualmente a luogo per appendervi gli orecchini, finendo per scomparire completamente lì dentro[400].

«Venere era tutta nuda»[401]. Assomiglia alla *Venere di Urbino* di Tiziano. Anche la bellezza così seducente di Beatrice, nel *Camion bulgaro*, è paragonata da Ţepeneag ai quadri di Tiziano[402]. Questa nudità di Venere, in Urmuz come in Ţepeneag, è una nudità impura, una nudità tra *pudor* e *horror*, tra pudore e orrore[403]. C'è un'altra fonte indiziaria

[400] Cfr. *infra*, pp. 274-275.

[401] *Venus era goală*, «Venere era tutta nuda», ma si può tradurre anche letteralmente: «Venere era vuota». La lingua romena consente a Urmuz di mantenere inalterato il doppio senso.

[402] I «suoi seni erano come dei meloni gialli più piccoli e più ovali del solito come delle pere vigorose ma leggermente appuntite…», «avea sânii […] ca nişte pere zdravene ţepeneag ere…», dove si nota la firma dell'autore («ţepeneag»), quasi lo scrittore dicesse, come Flaubert a proposito di Emma Bovary, che «Beatrice c'est moi…». Cfr. a questo proposito M.V. Bucıu, *Literaturiada (II)*, «Familia», an. 47, n. 3, Oradea, marzo 2011, p. 60.

[403] A questo proposito Georges Didi-Huberman scrive: «Un testo letterario deve essere letto al modo in cui si leggono i racconti dei sogni di Freud, cioè senza omettere nulla

della *Fuchsiade* che finora non avevamo menzionato ed è quella relativa a Aby Warburg. Questo straordinario iconologo aveva scelto come tesi di dottorato due dipinti mitologici di Botticelli: la *Nascita di Venere* e la *Primavera*, a quel tempo divisi ed esposti rispettivamente agli Uffizi e all'Accademia di Firenze. Questa tesi fu pubblicata nel 1893 ed è possibile che Urmuz conoscesse questo lavoro. Aby Warburg leggeva i due capolavori di Botticelli attraverso alcuni versi di Poliziano. Warburg iniziava la sua citazione nel momento in cui Poliziano descrive un terribile «volger di pianeti» e il «tempestoso Egeo» agitato dalla catastrofe divina: l'immane caduta del «frusto genitale» di Urano, tagliato via da suo figlio Saturno. Poliziano insiste nel dire che «vede» l'organo mostruoso «errar per l'onde in bianca schiuma avvolto». Le due stanze precedenti del poema sono dedicate al racconto dell'orrenda castrazione del Cielo, Urano, da parte di suo figlio in preda all'ira, racconto in cui non sono risparmiati né lo «sparger di sangue» né il «seme stesso»[404]. Didi-Hubermann, riprendendo il lavoro di Warburg, scrive:

In un altro poema in latino – dedicato all'*Afrodite anadiomene* – Poliziano metteva in rima l'*horror* della castrazione del Cielo con il *pudor* della dea nascente. E queste due semplici parole dicono molto sull'aspetto dialettico dell'immagine: la nudità della *Venus emergens* appariva al poeta umanista intessuta allo stesso tempo di orrore e di pudore. Tutta la sensualità, tutta la gioia e la leggerezza afrodisiache del corpo nudo si stagliavano, di colpo, su uno sfondo di orrore, morte e castrazione. Osservando la *Nascita di Venere* – e l'assenza flagrante di tutti questi elementi negativi –, si comprende allora come Warburg abbia potuto suggerire l'idea di uno *spostamento del patetico* su quel che egli chiama «l'elemento secondario» (*Beiwerk*), ossia il vento che agita capigliature e drappeggi femminili. Le osservazioni di Warburg, come sempre, si spingono molto più lontano di quanto lascino intendere di primo acchito, sino a tratteggiare un modello interpretativo del *lavoro figurale* in sé. Lavoro di *dissimulazione*, poiché Botticelli, nel suo dipinto, sembra conservare solo il *pudor* e cela tutto l'*horror* del racconto originario, di cui nondimeno conosceva, attraverso Poliziano, il sistema di polarità mitiche. Lavoro di *spostamento*, poiché soltanto gli «elementi secondari» convogliano il *pathos* della scena[405].

Tutto questo lavoro di spostamento e di dissimulazione dell'orrore e del pudore nella *Fuchsiade* di Urmuz viene umoristicamente calamitato

– regola fondamentale –, senza rompere le catene associative, senza troncare le polarità, senza smussare le tensioni dialettiche» (G. DIDI-HUBERMAN, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, trad. it. di S. CHIODI, Einaudi, Torino 2001, pp. 24-25).

[404] A. WARBURG, *Botticelli*, trad. it. di E. CANTIMORI, Abscondita, Milano 2003.

[405] G. DIDI-HUBERMAN, *Aprire Venere*, cit., p. 26.

nel reale dell'ouverture, un'ouverture che copre l'antica crudeltà di un gesto mitico dirompente (la castrazione di un padre), ma che allo stesso tempo è anche l'apertura di un corpo che nessuna immagine può suturare se non con la grazia e la bellezza. La ferita rimane aperta ed è proprio il ricorso all'umorismo di Urmuz che rivela il contatto mascherato di Eros con Thanatos, tra lo «staccato» e il «legato» della dizione musicale. Nessuna bellezza celeste senza castrazione del Cielo. Nessuna conoscenza di sé senza l'esperienza dell'orrore espresso da un fantasma fondamentale[406].

Riprendiamo la lettura di ciò che solo apparentemente è uno «scherzo» musicale:

À nouveau les chœurs de cupidons invisibles et de muses entonnèrent de loin des louanges à l'amour et à nouveau les aèdes inspirés de l'Olympe accordèrent leurs lyres pour glorifier en vers le moment immortel…

Mais au bout d'une heure pendant laquelle il avait examiné sa feuille de vigne et esquissé une romance pour piano, Fuchs sortit enfin sur le lobe de l'oreille, habillé en frac et cravate blanche, satisfait et radieux, en s'inclinant à gauche et à droite pour remercier la foule comme il savait si bien le faire sur terre à l'occasion de concerts de gala. Il s'avança pour offrir gracieusement à Vénus la romance dédicacée.

Mais avec quelle surprise et amertume l'artiste constata-t-il que les applaudissements n'arrivaient de nulle part. En effet, tous les locataires de l'Olympe se regardaient perplexes. La Déesse, la première étonnée, puis contrariée et gravement offensée, voyant que Fuchs considérait sa mission comme définitivement accomplie – elle qui n'avait jamais essuyé, même de la part des dieux, pareil affront – se leva brusquement et, rouge comme la fleur de coquelicot, dépitée secoua sa tête avec grâce mais aussi avec force et fit choir Fuchs à ses pieds[407].

Din nou corurile de amoraşi nevăzuţi şi de muze intonară în depărtare cântece de slavă iubirii şi din nou Aezii Olympului inspiraţi înstrunindu-şi lyrele preamăriră în versuri momentul nemuritor...

Dar după aproape o oră de şedere, în care timp îşi verificase frunza de viţă şi schiţase o romanţă pentru piano, Fuchs apăru în sfârşit pe lobul urechii, îmbrăcat în frac şi cravată albă, satisfăcut şi radios, mulţumind şi complimentând în dreapta şi în stânga mulţimea care îl aşteptase înfrigurată, întocmai cum ştia să facă pe pământ când da câte un Concert de gală. El înaintă şi oferi graţios Venerei romanţa dedicată.

[406] Ma tutto ciò «può essere inteso – come scrive Emmanuel Lévinas a proposito di Ionesco – solo da un orecchio incollato alla porta del linguaggio, porta che, in virtù dei significati di cui è costituita, si richiude sulle proprie aperture» (E. Lévinas, *La Traccia dell'Altro*, trad. it. di F. Ciaramelli, Libreria Tullio Pironti, Napoli 1979, p. 60).

[407] Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., p. 315.

Dar cu surprindere şi cu amărăciune constată artistul că nici un aplauz nu sosea de nicăieri. Într-adevăr, toţi locatarii Olympului se priveau nedumeriţi. Zeiţa, întâi mirată, apoi contrariată şi grav ofensată, văzând că Fuchs îşi considera misiunea sa ca definitiv terminată, ea – care nu primise vreodată nici de la Zei un asemenea afront – se sculă brusc în picioare şi, roşie ca floarea macului, înciudată, scutură o dată capul cu graţie, dar cu putere, făcând pe Fuchs să cadă la pământ[408].

Di nuovo cori di amorini invisibili e di muse intonarono in lontananza canti inneggianti l'amore e di nuovo gli Aedi ispirati dell'Olimpo accordarono le loro lire per celebrare in versi il momento immortale...

Ma dopo quasi un'ora che era rimasto lì, periodo che gli aveva permesso di verificare la consistenza della foglia di vite e di abbozzare una romanza, Fuchs riapparve finalmente dal lobo dell'orecchio, vestito in frac e cravatta bianca, soddisfatto e radioso, per ringraziare e salutare a destra e a manca la folla che febbrilmente lo aveva atteso impaziente, proprio come sapeva fare sulla terra quando dava di tanto in tanto un concerto di gala. Egli si fece avanti e offrì graziosamente a Venere la dedica della romanza.

Ma con sorpresa e amarezza l'artista constatò che non giungevano applausi da nessuna parte. In verità, tutti gli inquilini dell'Olimpo si guardavano stupiti. La Dea, dapprima meravigliata, poi contrariata e, infine, gravemente offesa, vedendo che Fuchs considerava la sua missione come definitivamente compiuta – ella, che mai aveva ricevuto neppure dagli Dèi un simile affronto – balzò bruscamente in piedi e, rossa come il fiore del papavero, indispettita, scosse una volta la testa con grazia, ma anche con forza, facendo cadere Fuchs a terra[409].

Nessuna sublimazione è possibile attraverso l'arte: Venere non accetta la «dedica della romanza». Il testo si commenta quasi da solo. Vediamo che Urmuz ripercorre agevolmente i luoghi della poesia elegiaca dell'età classica dove affiorano qua e là camuffati nella narrazione i versi di Catullo, dai mille baci di Lesbia (*Carme* V) ai toni descrittivi dei canoni di bellezza femminile (*Carme* LXIV, 63-67), ove il ritratto della Venere urmuziana ripropone parodisticamente e di contrasto la figura dell'Arianna abbandonata. Ma vi sono anche ricordi vivissimi delle *Heroides* ovidiane, soprattutto i luoghi mitologici delle *Metamorfosi*. Non basta. La frequentazione di Urmuz dei testi della classicità comporta soprattutto la lettura dei dialoghi platonici, soprattutto quelli che trattano dell'anelito filosofico, della schiavitù del desiderio sensibile che conduce all'eros conoscitivo.

[408] ID., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., p. 106.
[409] Cfr. *infra*, pp. 275-276.

Man mano che ci si inoltra nella profondità abissale della scrittura urmuziana, ci si rende ben presto conto che la nozione stessa di fonte appare in tutta la sua impraticabilità, in quanto entra in una fitta trama di rapporti intertestuali o di riscrittura vera e propria. È difficile inventariare il materiale composito e frammentario, costituito dalle esperienze di lettura dello scrittore, soprattutto quando il suo testo si offre come un palinsesto in cui tutti i generi letterari e artistici vengono disposti in maniera dislocante e ambigua, in preda alla deriva testuale, dove si stabilisce uno scarto, un divario, una frattura, cui Freud dà il nome di pulsione, cioè quella dimensione che indica il nucleo stesso della soggettività moderna.

Molto significativo in questo senso è il componimento del giovane Luca intitolato *La Donna Domenica D'Anguistti*, pubblicato ai tempi di «Alge», che risente molto della tecnica pitto-poetica di Urmuz, che concepisce il linguaggio artistico come un modo di produzione della soggettività che nasconde il processo testuale che genera il significato:

FEMEIA DOMENICA D'AGUISTTI

În tâmple îmi cântă la pian o femeie albă, fără sânge
şi cu braţele lungi care intră prin pian şi ies prin podea, prin pod
prin toate grădinile lumii.
Femeia n-are niciun pic de sânge
dar pe faţă e prea multă albeaţă,
şi de aia m-am aruncat din cuşca cu lei
şi am muşcat-o adânc.
Că să curgă sângele, să-i văd odată sângele!

Am pus mâna pe pielea mea
şi înăuntru era închisă o femeie.
Hoaţa, ţinea perdelele trase şi zăvorul la fel.
Atunci am răsculat toată mahalaua
ca să cuprind părul de pe tine
am deschis apoi porţile pompierilor din mine ca să stingă cu focul
am scurs toată sudoarea din trupul meu
am tras malafia
şi focul s-a mutat pe creier
şi de aia mă strâmb acum în oglindă.

În pupile au intrat femeile albe să se scalde
aici e întuneric şi apa e apă care ustură
aici izvorul are bice care muşcă şi lupii sunt acei care ştiu să ciugulească,
de aia au intrat femeile să se scalde!
Femeile cu părul pe piept

femeile cu pumnii închişi în mâini,
femeile au dinţi în gură,
femeile au dinţi în unghii,
femeile cari fug după mine au toţi ogarii în picioare,
femeile cari se învârtesc în mine au numai ceasornici în sânge,
femeile cari-mi sparg capul cu ciocane,
sunt femeile cari-mi beau creierii şi-mi culeg bucăţele de
ţeastă ca bucăţele de pâine.

Prin mine umblă lupii şi vrăjitorii,
maimuţele şi piticii;
vrăjitorii aruncă cu sângele meu prin toţi porii
maimuţele sar prin toate odăile din mine
Şi inima, nebuna, sare prin tot trupul
Lupi! Nu mai urlaţi că mi se cutremură ţeasta, lupi!
dar mâinile mele în zadar răscolesc părul şi fierea
pentru că în ochi tot mai dansează şarpele alb şi muierea.

Am în gură osul femeii moarte şi-l muşc, şi-l sug
pentru că are puţină carne.
E dulce osul femei şi doare.
Dar câinii mahalalei – ucigaşii – vor să-mi smulgă prada
şi de aia-mi trag hainele, îmi sfâşie trupul.
Dar eu nu sunt nimic
pentru că numai în gura mea e osul femeii care a murit
şi care trăieşte numai în gura mea.
Câini! Câini!
puteţi să bateţi până mâine până la anul
în vecii-vecilor
colţii voştri pot să pătrundă până în creieri
şi pişatul vostru poate să intre până în sânge
Osul femeii moarte este pâinea mea de toate zilele.
Câini!

Creierul îmi stă în cap ca o frânghie în jurul gâtului
şi caut cuiul de care m-am spânzurat
şi cuiul e în inimă
şi cuiul e ascuns prin sânge, prin cearceafuri,
picioarele se bălăbănesc pe podea
şi moartea îmbrăcată în femei groase de mahala
îmi taie frânghia
şi-mi spune «Dumnezeu să mă ierte»[410].

[410] GHERASIM LUCA, *Femeia Domenica D'Anguistti*, in «Alge», n. 6, 5 iul. 1931.

LA DONNA DOMENICA D'AGUISTTI // Nelle mie tempie suona un pianoforte una donna bianca, senza sangue / e con lunghe braccia entra nel pianoforte ed esce dal pavimento, dal soffitto / e da tutti i giardini del mondo. / La donna non ha neppure un po' di sangue / ma ha una grande bianchezza sul volto, / per questo mi sono gettato dalla gabbia dei leoni / e l'ho morsa profondamente. / Per farle scorrere il sangue, perché infine io veda il sangue! // Ho messo la mano sulla mia pelle / e dentro era racchiusa una donna. / La furba, aveva sprangato e chiuso le tende. / Allora ho buttato all'aria tutti i bassifondi / per acciuffare i tuoi capelli / ho aperto poi le porte ai miei pompieri per spegnere il fuoco / ho fatto colare tutto il sudore dal mio corpo / ho eiaculato / e il fuoco si è spostato nel cervello / e per questo ora faccio le smorfie allo specchio. // Nelle pupille sono entrate le donne bianche per bagnarsi / Qui è buio e l'acqua è acqua che brucia / Qui la sorgente ha fruste che mordono e i lupi sono quelli che sanno beccare, / perciò le donne sono entrate per bagnarsi! / Le donne con i capelli sul petto / le donne con i pugni chiusi nelle mani, / le donne hanno denti nella bocca, / le donne hanno denti nelle unghie, / le donne che mi inseguono hanno tutti levrieri nelle gambe, / le donne che vorticano in me hanno solo orologi nel sangue, / le donne che mi spaccano la testa con dei martelli, / le donne che bevono le mie cervella e raccolgono i brandelli di cranio come pezzetti di pane. // In me transitano lupi e stregoni, / scimmie e nani; / gli stregoni gettano il mio sangue da tutti i pori / le scimmie saltano attraverso tutte le mie stanze / E il cuore, pazzo, salta in tutto il corpo / Lupi! Non urlate più che mi squassate il cranio, lupi! / Ma le mie mani invano rovistano i capelli e la bile / Perché in fondo ai miei occhi danzano ancora il serpente bianco e la femmina. // Ho in bocca l'osso della donna morta / e lo mordo, lo succhio / perché gli è rimasto poca carne. / È dolce l'osso della donna e fa male. / Ma i cani dei bassifondi – omicidi – mi strapperanno la preda / Perciò mi tirano dai vestiti, mi lacerano il corpo. / Ma io non sono niente / Perché è solamente nella mia bocca l'osso della donna che è morta / e che vive solamente nella mia bocca. / Cani! cani! / Potete battere fino a domani / fino all'anno prossimo / nei secoli dei secoli / i vostri spigoli possono penetrare in fondo al mio cervello / e il vostro piscio può entrare in fondo al mio sangue / L'osso della donna morta è il mio pane quotidiano. / Cani! // Il cervello sta alla mia testa come la corda attorno al collo / E cerco il chiodo con cui mi sono impiccato / E il chiodo è nel cuore, / e il chiodo è nascosto nel sangue, tra le lenzuola, / i piedi dondolano sul pavimento / e la morte vestita in grossa donna dei bassifondi / mi taglia la corda / e mi dice «Dio mi perdoni».

A partire dalla fantasia traumatica della «donna», questo poema di Luca, apparso su «Alge» nel 1931, è un omaggio alla poesia romena di Tristan Tzara, scritto seguendo la tecnica «figurale» di Urmuz nelle sue «pagine bizzarre». Benché queste figure femminili sembrino, per antitesi, preannunciare la «donna non nata» de *L'Inventore dell'Amore*, nel loro rilievo figurativo, inquietante e spettrale, esse fanno allusivamente cenno – a partire

da Urmuz e dall'impostazione teorica e avanguardistica della «pitto-poesia» di Brauner e Voronca[411] – all'aspetto dialettico e anamorfico dell'immagine pittorica delle «donne bianche» dei dipinti di Botticelli. Se nella *Fuchsiade* e in *Pâlnia e Stamate*, come si è visto, il sogno urmuziano di Botticelli – ambientato tra «le vestali dell'amore» nei bassifondi di Bucarest e basato sull'equivocità tragicomica del nome della dea Venere – stava a fondamento del processo compositivo del «poema eroico-erotico e musicale, in prosa» di Urmuz, nel poema *La Donna Domenica D'Aguissti*, facendosi erede di tale "bel sogno", Gherasim Luca punta invece l'attenzione visiva del lettore sul "brutto sogno" di Botticelli, vale a dire sulla nudità crudele del fantasma della donna dai capelli rossi «fuoco», parzialmente avvolta da un drappo come da un «serpente bianco», che traspare nella «caccia infernale» dei tre pannelli botticelliani intitolati *Storia di Nastagio degli Onesti*.

La storia di Nastagio degli Onesti è stata raccontata da Boccaccio nel *Decameron* (V, 8). La novella, narrata da Filomena, racconta la vicenda di Nastagio degli Onesti, un giovane di Ravenna che, dopo la morte del padre e di uno zio, eredita una grande fortuna. Nastagio è innamorato di una nobile fanciulla, appartenente alla famiglia dei Traversari, che, però non lo ricambia, nonostante lui faccia di tutto per conquistarla e spenda molte delle sue ricchezze nell'organizzare banchetti e feste; la ragazza continua a mantenere un atteggiamento molto distaccato e, anzi, a volte, sembra quasi prenderlo in giro per la sua passione. Nastagio si fa ogni giorno più triste e, consigliato da amici e parenti, si reca qualche giorno fuori città per ristorare lo spirito. Proprio nella campagna intorno a Classe, cittadina vicina a Ravenna, Nastagio assiste ad una scena incredibile: vede una donna nuda correre inseguita da due cani e da un cavaliere con la spada.

[411] Il dettato programmatico della «pitto-poesia» di Victor Brauner e di Ilarie Voronca recitava così: «LA PITTOPOESIA NON È PITTURA / LA PITTOPOESIA NON È POESIA / LA PITTOPOESIA È PITTOPOESIA», in «75 HP», ott. 1924. Voronca tradurrà in francese *La partenza per l'estero* (*Le Départ pour l'étranger*) di Urmuz e leggerà questo testo alla Sorbona in occasione di una conferenza (N. BALOTĂ, *Urmuz*, cit., p. 161). Anche in questo breve racconto, a sfondo parodisticamente morale e religioso, Urmuz impiegherà l'espediente dell'èkphrasis. Si tratta della dinamizzazione narrativa di una stele egizia che raffigura sull'imbarcazione divina il dio Theuth in compagnia dell'Ibis (mito che è anche presente nel *Fedro* di Platone, dove Theuth, inventore della matematica, della geometria, dell'alfabeto e della scrittura, elogia la scrittura davanti al faraone Thamus). Il testo paleocristiano *Fisiologo* sembra essere una delle fonti della *Partenza per l'estero*. L'autore aveva forse sotto mano l'edizione critica del Gaster. Gran parte dei protagonisti di Urmuz, anche quelli anonimi, come in questo caso, sembrano rispondere nella loro valenza simbolica e negativa all'archetipo dell'Ibis, decaduto nel corso della tradizione nel novero degli «animali impuri».

Cercando di difendere la poveretta, Nastagio parla col cavaliere il quale, oltre a rivelargli di essere Guido degli Anastagi, un suo antenato, gli racconta anche il motivo di quel feroce inseguimento. La donna, anche lei morta, lo aveva ripetutamente respinto in vita, facendolo soffrire tanto da costringerlo al suicidio. Adesso, i due sono entrambi condannati a ripetere quella scena ogni venerdì: la donna scappa, i cani la inseguono e la mordono, poi il suo corpo smembrato – come in una «cubomania» *ante litteram* di Gherasim Luca – viene ricomposto e la scena ricomincia. Il cavaliere dice a Nastagio:

[…] e quante volte io la giungo, tante con questo stocco, col quale io uccisi me, uccido lei e aprola per ischiena, e quel cuor duro e freddo, nel qual mai né amor

né pietà poterono entrare, con l'altre interiora insieme, sì come tu vedrai incontanente, le caccia di corpo e dolle mangiare a questi cani (71-74)[412].

Nastagio pensa di sfruttare la situazione a suo favore e, il venerdì successivo, organizza un banchetto, proprio in quel luogo, a cui invita parenti, amici e la fanciulla da lui amata.

Come previsto la scena si ripete e quando il cavaliere spiega la sua storia ai presenti, la fanciulla di cui è innamorato cambia atteggiamento e, per paura di subire la stessa sorte della poveretta, accetta di diventare sua moglie.

Come in Urmuz, il gioco dell'*èkphrasis* di Luca si svolge nella valorizzazione dei dettagli del capolavoro botticelliano e nello scarto desiderante e anamorfico, determinato dal fantasma soggettivo, che si stabilisce nel divario tra l'immagine e la scrittura.

In queste immagini pittoriche di Botticelli si scorge, raffigurata a più riprese, una donna nuda che fugge inseguita sia da due «cani» da caccia – in particolare da due «levrieri» (nella *Donna Domenica D'Aguissti*: «le donne che mi inseguono hanno tutti levrieri nelle gambe») che la «mordono» –, sia da un cavaliere a cavallo che brandisce un'arma. Nel primo piano del riquadro centrale la «donna morta» è stesa sul ventre. Il cavaliere le apre le carni con un «coltello lungo e piatto» (quest'immagine si ripresenterà nell'*Inventore dell'Amore*[413]) e introduce le mani dentro la schiena (nella *Donna Domenica D'Aguissti*: «Ma le mie mani invano rovistano i capelli e la bile»). Sulla destra dell'immagine i «cani» stanno divorando «le interiora» (come nel *Racconto* di Fredy Goldstein[414]), la «bile» e il «cuore» della «donna morta», mentre a sinistra si vede un giovane sgomento, terroriz-

[412] Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. BRANCA, Einaudi, Torino 1987, p. 676.

[413] «Tutto deve essere reinventato. Il fatto che il corpo della mia amata sia tutto ricoperto di cicatrici, solo un pensiero edipico può inquadrarlo in un limite sado-masochista, solo questo pensiero già pensato si può accontentare di un'etichetta, di una statistica. Mi piacciono certi coltelli larghi e piatti su cui l'emblema del fabbricante appare come un'umoristica sopravvivenza di antiche iscrizioni medievali. Mi piace far passeggiare questo coltello sul corpo della mia amata in certi pomeriggi troppo caldi quando sembro tranquillo, più inoffensivo, più tenero. Il suo corpo freme leggermente, esattamente quando mi riceve tra le sue labbra come in una lacrima. Sono così sensibile al suo breve tormento, così intenerito dal suo dolore nascosto che ritengo atroce, così buono! Come se avessi trascinato le mie mani nell'acqua durante una gita in barca, la sua pelle si apre da una parte e dall'altra del coltello, lasciando passare tra le sue carni questa passeggiata onirica di sangue, questa soave barca di sangue che bacio con tutta la bocca» (GHERASIM LUCA, *L'inventore dell'Amore*, cit., p. 83 e 85).

[414] F. GOLDSTEIN, *Poveste*, in «Alge», n. 6-7, iul. 1931. Fredy Goldstein, «il bambino che parlava con gli angeli» e che pubblica su «Alge» i suoi *Racconti*, è nipote di Gherasim Luca. Cfr. O.S. CROHMĂLNICEANU, *Evrei în mişcarea de avangardă românească*, text îngrijit,

zato da questo crudele spettacolo (nel *Racconto* di Fredy Goldstein è invece «la gente che si è spaventata per strada» quando ha visto una «vecchia morta» con le «viscere tagliate», «riversa su una siepe» e, accanto a lei, il «vecchio» marito appena suicidato).

In questo componimento di Luca si può già notare, come sopra accennato, ciò che in seguito caratterizzerà anche il suo particolare gesto pittorico, la «cubomania»:

> La cubomania è il corrispondente oculare istantaneo del nostro comportamento di fronte al mondo esteriore, comportamento che consiste nel rifiuto di guardare come una realtà oggettiva l'assiomatica condizione umana, anche nei suoi aspetti apparentemente immutabili[415].

Le cubomanie di Luca sono il frutto di un movimento trasgressivo violento. Si tagliano riproduzioni famose di opere pittoriche o fotografie dell'epoca per vedere poi emergere un nuovo corpo figurativo. Al gesto distruttivo si accompagna una volontà di ricomposizione, che ha come compito quello di far dire ancora qualcosa all'opera sfigurata, tagliata, sfregiata. È una pratica che solo in apparenza riprende tecnicamente la provocazione dadaista. L'obiettivo però è differente. Si tratta di cogliere la portata eversiva del desiderio a partire da un'esperienza traumatica. Dunque in questo gioco di scomposizione e ricomposizione dell'immagine pittorica nella poesia, Gherasim Luca, in linea con il magistero onirico-botticelliano di Urmuz, spettacolarizza la dimensione traumatica dell'immagine della donna squartata a partire dai pannelli della *Storia di Nastagio degli Onesti* di Botticelli; ma, al di là dell'angoscia e dell'orrore che provengono da questo sfondo di violenza, la posta in gioco di Luca nella *Donna Domenica D'Aguissti* è in realtà la competizione e la lotta per «l'osso della donna morta». E il richiamo qui è nuovamente a Urmuz.

In *Algazy e Grummer*, come si è visto in precedenza, si leggeva che i protagonisti: «Affamati e non in grado di trovare nel buio delle tenebre il nutrimento ideale di cui entrambi avevano bisogno, ripresero allora la lotta con forze raddoppiate e […] cominciarono a mordersi con furia sempre crescente, finché, consumandosi l'un l'altro, arrivarono tutti e due all'ultimo osso»[416]. Nella *Donna Domenica D'Aguissti* è «l'osso della donna morta» a costituire invece l'elemento dinamico e pulsionale che realizza simbolicamente il fantasma soggettivo: «Ma io non sono niente / Perché

adnotat şi prefaţat de G. Şerban, Ed. Hasefer, Bucureşti 2001, p. 150 e I. Toma, *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion d'être*, Honoré Champion, Paris 2012, p. 33.

[415] Cfr. *Poesia romena d'avanguardia*, cit., p. 401.

[416] Cfr. *infra*, p. 269.

è solamente nella mia bocca l'osso della donna che è morta / e che vive solamente nella mia bocca. / Cani! cani! / Potete battere fino a domani / fino all'anno prossimo / nei secoli dei secoli / i vostri spigoli possono penetrare in fondo al mio cervello / e il vostro piscio può entrare in fondo al mio sangue / L'osso della donna morta è il mio pane quotidiano».

Sia per Urmuz che per Gherasim Luca, «lo Spirito» è dunque «un osso», vale a dire l'assunto fondamentale che costituisce il cuore pulsante della sezione V della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel. «L'osso della donna morta» nella *Donna Domenica D'Aguissti*, come l'«ultimo osso» in *Algazy e Grummer*, non sono segni che esprimono l'interiorità del soggetto, non rappresentano nulla in sé, ma hegelianamente sono la presenza immediata dello Spirito. In altre parole, l'«osso» è un oggetto rigido, inerte, che indica l'impossibilità della rappresentazione del soggetto se non nel fantasma, designa cioè il suo limite e, allo stesso tempo, il suo movimento negativo. Ma proprio questo limite, questo resto, questo movimento negativo è ciò che coincide con la condizione di esistenza del soggetto, cioè il segno di un certo fallimento nell'appropriazione dell'oggetto, la traccia di una certa mancanza, di un certo vuoto, di un certo scarto che sfugge al circolo della soggettivazione.

30. Il compito del traduttore, come quello dello lettore avvertito, oltre a essere quello del paziente archeologo che cerca di riesumare i reperti e portarli a viva luce, è quello del silenzio, silenzio sui lati più oscuri della biografia dell'autore, sulle pagine non scritte abitate dai fantasmi di *Eros* imbricati con quelli di *Thanatos*; un tacere che a sua volta è anche un parlare, un parlare dell'avventura del nome di Fuchs che si dà come una verità attraverso le possibilità infinite del linguaggio; una verità che si offre interamente alla vista e che, ad un tempo, si vela interamente.

A questo punto non ci resta che scorrere con gli occhi e gustare, fino alla fine, la *Fuchsiade* di Urmuz, tradotta magistralmente da Ţepeneag:

Comme à un signal invisible, l'Olympe tout entier se mit debout. Une pluie de cris et de menaces tombait de toutes parts. Par ordre d'Apollon et de Mars, une main vigoureuse arracha la feuille de vigne à Fuchs pour la remplacer par ce à quoi il avait droit. Désormais, une loi sévère réserva la feuille aux seules statues. Une main gracieuse, la propre main de rose de la Déesse, saisit doucement l'artiste par l'oreille, d'un geste noble mais énergique, le jeta dans le Chaos.

IV

Une pluie de cris et de menaces. Une pluie de dissonances, d'accords renversés et irrésolus, de cadences évitées de faux rapports, de trilles et de pauses accablait l'artiste chassé. Une grêle de dièses et de bécarres aigus le frappait sans cesse dans le dos, une pause plus longue cassa ses besicles. D'autres dieux encore plus méchants lui lancèrent des tibias et des péronés, des tympans et des harpes éoliennes, des lyres et des cymbales et, comble de la vengeance, « Actéon » et « Polyeucte », la « III^{e} » d'Enesco et toute cette musique exquise qui venait vraiment directement de l'Olympe.

Enfin le sort de Fuchs fut décidé. Il allait errer d'abord dans le Chaos à une vitesse inouïe, en cycles de cinq minutes autour de la planète Vénus, après quoi, pour expier pleinement l'affront fait à la Déesse, il devait être exilé tout seul sur la planète inhabitée, avec l'obligation d'engendrer là-bas de lui-même sa progéniture, cette lignée supérieure d'artistes qui aurait dû résulter en Olympe de son amour avec Aphrodite.

Fuchs avait à peine commencé à purger sa peine quand Pallas-Athéna s'apitoya et intervint subitement en sa faveur.

Il fut autorisé à tomber sur terre, mais à une condition : il existait là-bas tant de progéniture inutile, artistique ou non, qu'il n'y avait nullement besoin d'en créer encore… En outre, il lui incombait de détruire le snobisme et la lâcheté de la pensée artistique dans les régions terriennes.

Dans ce terrible dilemme, après une longue et mûre réflexion, l'artiste trouva que cette dernière obligation eût été beaucoup plus difficile à respecter que même celle de laisser des descendants sur la planète Vénus. Dans sa course errante à travers le Chaos, notre héros prit alors une décision héroïque. Il accepta la faveur d'Athéna et la condition posée, mais, lorsqu'il se sentit approcher de la terre, en se retournant sur son côté droit, il fit exprès de tomber dans le même quartier un peu suspect d'où il était parti, car celui-ci l'attirait particulièrement.

Se croyant maintenant mieux préparé, il aurait aimé apprendre et mettre là en pratique ce qu'il n'avait pas su faire jusqu'alors. Une fois pleinement initié, il envisageait de demander audience à Aphrodite et d'essayer de tout faire pour se réhabiliter et effacer la mauvaise impression qu'il avait laissée. De cette manière, se disait-il, deviendra possible la création de la nouvelle lignée de surhommes et lui, il serait dispensé d'accomplir l'insupportable corvée qu'on lui avait imposée.

Mais les servantes du plaisir qui l'avait accueilli en riant, lorsqu'elles apprirent ses intentions, l'encerclèrent, arrêtèrent sa marche et, contrariées et fâchées, agitèrent leurs bras en signe de protestation et l'excommunièrent du quartier avec maintes exclamations :

« Malheur à toi, Fuchs ! Nous t'avons perdu et nous ne te reconnaissons plus, car tu étais jadis le seul qui depuis l'époque de Platon sût encore aimer proprement… Avec quelles intentions arrives-tu maintenant parmi nous ! Malheur à nous désormais sans l'esthétique de tes sonates, malheur à toi aussi sans l'inspiration de notre amour pur ! Et honte à celle qui n'a pas su te comprendre et – bien

que notre maîtresse, ainsi que de l'Olympe – a refusé ton amour et ton art et t'a fait tomber de si haut. Sauve-toi, Fuchs, car maintenant tu es indigne de nous !

Sauve-toi, Fuchs, sale satyre ! Oublier le respect dû à l'organe le plus noble, à l'oreille ?! Sauve-toi, Fuchs, tu compromets le quartier !

Sauve-toi, Fuchs, et que les dieux te protègent ! »

Excommunié et craignant une éventuelle décharge de leur colère liquide, Fuchs se mit vite au piano et, à coup énergique de pédales, arriva enfin à son calme foyer, déprimé et déconcerté, écœuré par les hommes et par les dieux, par l'amour et par les muses…

Il se précipita pour récupérer son parapluie réparé, rapporta aussi son piano et disparut pour toujours au sein de la nature grandiose et infinie.

De là, sa musique irradie avec force dans toutes les directions et ainsi s'accomplit partiellement le vœu du destin reconnaissant qui l'avait chargé de répandre ses gammes, ses concerts et ses études de « staccato » et, grâce à eux et par la force de l'éducation, à faire avec le temps apparaître sur cette planète une race humaine meilleure et supérieure, pour sa gloire, pour celle du piano et de l'éternel…[417]

Deodată, ca la un semn nevăzut, tot Olympul fu în picioare... O ploaie de strigăte şi ameninţări din toate părţile. Toţi turbau de ofensa adusă Olympului de către un muritor nedibaci... O mână viguroasă din ordinul lui Apollon şi Marte îi smulse lui Fuchs frunza de viţă, anexându-i în loc obiectele la care avea dreptul. Ordin sever fu dat ca pe viitor frunza să nu fie acordată decât numai la statui... Iar o mână graţioasă, însăşi mâna de trandafiri a Zeiţei, îl luă pe artist uşor de o ureche şi, cu un gest nobil, dar energic, îl azvârli în Haos.

IV

O ploaie de strigăte şi de ameninţări. O ploaie de disonanţe de acorduri răsturnate şi nerezolvate, de cadenţe evitate, de false relaţiuni, de triluri şi mai ales de pauze cădea din toate părţile asupra artistului izgonit. O grindină de dieji şi de becari ascuţiţi îl lovea necontenit în spinare, o pauză mai lungă îi sfârâmă ochelarii. Alţi Zei mai răutăcioşi aruncară asupra lui cu tibii, cu harpe eoliene, cu lyre şi cu cimbale, şi culmea răzbunării cu „Acteon", cu „Polyeucte" şi cu „Simfonia III-a" a lui Enescu, a căror muzică inspirată venea, de astă dată în adevăr, chiar din Olymp. În sfârşit, soarta lui Fuchs era hotărâtă. El avea să rătăcească mai întâi prin Haos cu o iuţeală nemaipomenită, în circuituri de câte cinci minute în jurul planetei Venus, după aceea, pentru a expia pe deplin afrontul adus Zeiţei, avea să fie exilat de unul singur pe planeta nelocuită, cu obligaţiunea de a lăsa numai din el şi prin el însuşi, acolo, progenitura, acea superioară seminţie de artişti, care ar fi trebuit să iasă din Olymp din amorul lui cu Venus.

Fuchs începuse tocmai săvârşirea osândei, când Pallas-Athena, îndurătoare, interveni (pe neaşteptate) pentru dânsul...

[417] URMUZ, *La Fuchsiade*, cit., pp. 315-318.

I se admise să cadă tot pe pământ, însă cu o singură condiţiune… Este în adevăr acolo atâta *progenitură inutilă*, artistică şi neartistică, încât nu mai era deloc nevoie de a se mai crea alta... I se impuse însă lui Fuchs obligaţia de a distruge snobismul şi laşitatea cugetării în artă de pe meleagurile pământene.

Pus, astfel, în o teribilă dilemă, după o lungă şi matură chibzuinţă, găsi artistul că această din urmă condiţiune ar fi cu mult mai greu de îndeplinit decât chiar aceea de a face progenitură pe planeta Venus...

O deciziune eroică luă atunci eroul în rătăcirea lui prin Haos. Declară că primeşte favoarea Athenei cu condiţiunea ce i se impuse; însă, când simţi că este aproape de pământ, făcu ce făcu şi, urnindu-se puţin spre dreapta, căzu tot în acel cartier, puţin cam suspect, de unde plecase, şi care îl atrăgea îndeosebi.

Ştiindu-se acuma bine pregătit, ar fi vrut să înveţe şi să pună în practică aci ceea ce nu ştiuse până atunci, pentru ca apoi, pe deplin iniţiat, să ceară audienţă Venerei şi să încerce să se reabiliteze cum va şti pentru tot ceea ce lăsase de dorit. În chipul acesta, îşi zicea el, se va putea face cu putinţă creaţiunea noii seminţii de supraoameni, şi astfel va fi dispensat de a mai îndeplini pe pământ imposibila corvoadă ce i se impune.

Dar slujitoarele plăcerii, care îl primiră râzând, aflând de intenţiile cu care acum venise, îl înconjurară toate din toate părţile, îl opriră brusc de a mai înainta şi contrariate, mâhnite, agitând în aer braţele în semn de protestare, îl excomunicară din cartier, exclamând cu toate în cor:

– Vai ţie, Fuchs, te-am pierdut şi nu te mai recunoaştem, căci tu erai altădată singurul care de la epoca lui Platon mai ştiai să iubeşti curat... Cu ce gând vii şi păşeşti acum printre noi! Vai nouă de acum fără estetica sonatelor tale, vai ţie fără inspiraţia din amorul nostru înalt! Ruşine şi maledicţiune aceleia care, deşi stăpâna noastră, a Olympului şi a lumei, nu a ştiut să te înţeleagă şi, refuzându-ţi iubirea şi arta, te-a făcut să cazi atât de sus!... Fugi, Fuchs, căci nedemn eşti acum de noi!

Fugi, Fuchs, satir murdar! Să nu respecţi tu cel mai nobil organ, urechea?! Fugi, Fuchs, căci compromiţi cartierul!!...

Fugi, Fuchs, şi zeii să te proteagă!

Excomunicat şi sub temerea vreunei eventuale descărcări a supărării lor lichide, Fuchs se aşează în grabă la piano şi, pedalând energic şi neîntrerupt, ajunse în sfârşit la căminul său liniştit, cu moralul deprimat, deconcertat, scârbit de oameni ca şi de Zei, de amor ca şi de Muze...

Alergă de îşi scoase umbrela de la reparat şi, luând pianul cu sine, dispărură pentru totdauna în mijlocul naturei măreţe şi nemărginite...

De acolo muzica sa radiază cu egală putere în toate direcţiunile, făcând astfel să se împlinească în parte cuvântul Destinului recunoscător, care îi hărăzi ca prin gamele, concertele şi etudele sale de staccato, să ducă departe acel cuvânt, şi graţie lor, prin forţa educaţiei, să facă să apară cu timpul pe această planetă o rasă mai bună şi superioară de oameni, spre gloria sa, a pianului şi a eternităţii...[418]

[418] Id., *Schiţe şi nuvele aproape… futuriste*, cit., pp. 107–111.

Improvvisamente, come ad un segnale invisibile, tutto l'Olimpo fu in piedi… Da ogni dove una pioggia di grida e di minacce. Tutti erano in collera per l'offesa arrecata all'Olimpo da un mortale incompetente… Una mano vigorosa su comando di Apollo e di Marte strappò a Fuchs la foglia di vite, allegandovi gli oggetti cui aveva diritto. Fu emesso l'ordine severo secondo cui la foglia in avvenire venisse accordata soltanto alle statue… Mentre una mano leggiadra, proprio quella mano di rose della Dea, prese dolcemente l'artista per l'orecchio e con nobile, ma energico gesto lo scaraventò nel Caos.

IV

Una pioggia di grida e minacce. Una pioggia di dissonanze, di accordi rivoltati e sospesi, di cadenze evitate, di falsi rapporti, di trilli e soprattutto di pause cadeva da ogni dove sull'artista scacciato. Una grandine di diesis e di bequadri appuntiti gli martellava senza tregua la schiena e una pausa più lunga gli frantumò gli occhiali. Altri Dèi più maligni gli diedero addosso con tibie, arpe eoliche, lire e cembali, e, al culmine della vendetta, gli lanciarono "l'Atteone", "il Poliuto" e "la III Sinfonia" di Enescu, la cui musica ispirata, questa volta veramente, proveniva dall'Olimpo.

Insomma, la sorte di Fuchs era decisa. In un primo tempo egli avrebbe vagato a velocità vertiginosa nel Caos con orbite di cinque minuti attorno al pianeta Venere; in seguito, per espiare appieno l'affronto arrecato alla Dea, sarebbe stato esiliato in solitudine sul pianeta disabitato, con l'obbligo di lasciarvi e generare soltanto da sé la progenie, cioè quel seme superiore di artisti che sarebbe dovuto nascere sull'Olimpo dal suo amore con Venere.

Fuchs stava per l'appunto cominciando a scontare la pena, quando Pallade-Atena, mossa a compassione, intervenne (inaspettatamente) in suo favore…

Gli fu concesso di ricadere sulla terra, ma ad una sola condizione… In verità, c'è lì sulla terra così tanta *progenie inutile*, artistica e non artistica, che non vi era alcun bisogno di crearne un'altra… A Fuchs fu imposto comunque l'obbligo di distruggere dalle contrade terrestri lo snobismo e la viltà del pensiero nell'arte.

Posto, così, di fronte ad un terribile dilemma, dopo una lunga e matura riflessione, l'artista trovò che quest'ultima condizione sarebbe stata di gran lunga più difficile da realizzare di quella che stabiliva di lasciare da solo una progenie sul pianeta Venere…

Il nostro eroe mentre vagava smarrito nel Caos prese allora una decisione eroica. Dichiarò di accogliere il favore di Atena secondo la condizione che gli era stata imposta; tuttavia, quando si accorse di essere vicino alla terra, tanto fece che virò un po' sulla destra, cadendo proprio in quel quartiere, piuttosto sospetto, donde era partito, e dal quale si sentiva particolarmente attratto.

Sentendosi ormai pronto, avrebbe voluto apprendere e mettere in pratica qui quello che fino ad allora non aveva saputo adempiere, per poi richiedere, una volta completamente iniziato, udienza a Venere e tentare di riabilitarsi al meglio in merito alle faccende per le quali aveva molto lasciato a desiderare. In tal modo, si diceva, si renderà possibile la creazione di una nuova stirpe di

superuomini e sarebbe stato così anche dispensato di fare sulla terra quell'impossibile corvée che gli si imponeva.

Ma le vestali del piacere, che lo accolsero in un primo momento ridendo, venute a conoscenza dei propositi da cui era mosso, si misero ad attorniarlo da tutte le parti, gli impedirono bruscamente di farsi avanti e contrariate, intristite, e agitando in aria le braccia in segno di protesta, lo scomunicarono dal quartiere, esclamando tutte in coro:

– Guai a te, Fuchs! Ti abbiamo perduto e non ti riconosciamo più, perché tu eri il solo che dal tempo di Platone sapesse amare di amore puro… Con quale pensiero vieni e ti muovi ora in mezzo a noi! Povere noi, prive d'ora in poi dell'estetica delle tue sonate! Povero te, senza l'ispirazione del nostro amore così elevato! E vergogna a colei che non ha saputo comprenderti e – benché sia nostra padrona e signora dell'Olimpo e del mondo – ha rifiutato il tuo amore e la tua arte, e ti ha fatto cadere da così in alto!… Vattene, Fuchs, perché ora non sei più degno di noi!

Vattene, Fuchs, sporco satiro! Proprio tu non rispetti l'organo più nobile, l'orecchio?! Vattene, Fuchs, perché comprometti il quartiere!!...

Vattene, Fuchs, e che gli dèi ti proteggano!

Scomunicato e oramai sotto la minaccia di qualche eventuale scarica della loro liquida rabbia, Fuchs si sedette di tutta fretta al pianoforte e, pedalando energicamente e ininterrottamente, giunse finalmente al suo quieto focolare, col morale a terra, sconcertato, schifato sia dagli uomini che dagli Dèi, sia dall'amore che dalle Muse…

Andò di corsa a ritirare l'ombrello in riparazione e, prendendo anche il pianoforte con sé, scomparve per sempre in mezzo alla natura grandiosa e sconfinata…

Da lì, la musica si irradia in tutte le direzioni con eguale forza, facendo sì che si compia in parte la parola del Destino riconoscente che gli concesse di diffondere quel verbo, con le sue scale, i suoi concerti, i suoi studi di staccato, e di far apparire nel tempo su questo pianeta, grazie al potere dell'educazione, una razza migliore e superiore di uomini, per la gloria sua, del pianoforte e dell'eternità…[419]

La *Fuchsiade* di Urmuz mantiene ancora oggi tutta la sua forza. Per apprezzare meglio l'allusione di Urmuz alla stirpe di superuomini è necessario indubbiamente far riferimento a Nietzsche. Il termine «superuomo» che compare a più riprese nell'opera di Nietzsche traduce il tedesco *Übermensch*, in cui la preposizione *über* (al di sopra, oltre) indica nell'uomo (*Mensch*) il punto oltre il quale si deve procedere. *Über* corrisponde alla lettera alla preposizione latina *super*, ma il senso complessivo che il termine «superuomo» ha finito con l'assumere è quello di un individuo dotato di poteri straordinari, che non si riconosce nelle norme

[419] Cfr. *infra*, pp. 276-278.

della morale comune. Il senso profondo del superuomo si raccoglie in realtà nei concetti di passaggio e di tramonto. Nietzsche scrive così nella prefazione a *Così parlo Zarathustra*:

> L'uomo è un cavo teso tra la bestia e il superuomo, – un cavo al di sopra di un abisso. […]
>
> La grandezza dell'uomo è di essere un ponte e non uno scopo: nell'uomo si può amare che egli sia una *transizione* e un *tramonto*.
>
> Io amo coloro che non sanno vivere se non tramontando, poiché essi sono una transizione[420].

Contro ogni forma di conformismo intellettuale, contro ogni convenzionalità interpretativa e contro ogni posizione che oggi definiremmo "politicamente corretta", appare chiaro ormai che Urmuz non è stato uno scrittore mancato, ma uno dei grandi scrittori romeni del Novecento che non ha mai rinunciato al desiderio di scrivere letteratura né ha mai smesso di interrogarsi sul reale senso della letteratura stessa. Facendosi carico tra i primi nel suo paese non solo del magistero scrittorio e di pensiero di Freud, ma anche dell'eredità filosofica di Hegel e di Nietzsche, Urmuz ha rappresentato un transito, un passaggio quasi obbligato per molti scrittori d'avanguardia che hanno testimoniato dopo di lui. In tal senso, scrittori romeni o di origine romena come Tzara, Costin, Voronca, Ionesco, Isou, Celan, Luca, Ţepeneag non sono stati semplicemente degli epigoni di Urmuz, ma eredi legittimi del «lascito nascosto» di Urmuz. Conoscevano profondamente la sua opera, non hanno dovuto semplicemente imitarla. E questo attraverso un'operazione straordinaria di stile, ovvero di scrittura.

[420] F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di M. MONTINARI, Adelphi, Milano 1968, p. 8.

Appendice

Urmuz

Schizzi e racconti quasi... futuristi

DOPO IL FORTUNALE

La pioggia era cessata e gli ultimi sprazzi di nuvole si erano ormai completamente dissolti… Coi vestiti fradici e i capelli in disordine, vagava nella notte buia in cerca di riparo…

Senza avvedersene, arrivò nei pressi della vecchia cripta del monastero ormai corrosa dal tempo; avvicinandosi con più attenzione si mise a fiutarla e la leccò 5-6 volte di fila, senza ottenere alcun risultato.

Allora, contrariato, sguainò la spada e fece irruzione nel cortile del monastero… Fu tuttavia subito impietosito dal tenero sguardo di una gallina uscitagli incontro che, con un timido gesto, ma pienamente segnato di carità cristiana, lo pregò di attendere qualche istante in cancelleria…

A poco a poco calmatosi, poi commosso sino alle lacrime e trafitto dai brividi del pentimento, egli rinunciò per sempre a tutti i piani di vendetta e una volta che ebbe baciato la gallina sulla fronte e averla messa da parte in un luogo più sicuro, prese a spazzare tutte le celle e a strofinarne con i calcinacci gli intavolati.

Dopodiché contò i suoi denari e salì su un albero per aspettare l'avvento del mattino. «Splendido! Magnifico!» in estasi levò un grido di fronte alla natura, tossicchiando talvolta in maniera ostentativa e saltando di ramo in ramo, mentre s'ingegnava, di nascosto, a liberare via via nell'etere delle mosche alle quali aveva inserito sotto la coda lunghe strisce di carta velina…

La felicità tuttavia non fu per lui di lunga durata… Tre viandanti, che all'inizio gli si erano presentati come amici ma che alla fine giustificarono il loro arrivo in quel posto come inviati dal Fisco, cominciarono a fargli ogni sorta di angherie, contestandogli in primo luogo perfino il diritto di starsene arrampicato sull'albero…

Tuttavia, per manifestare la loro rettitudine e per non ricorrere direttamente ai rigori messi a loro disposizione dalla legge, tentarono

allora di usare qualsiasi mezzo diversivo per costringerlo a lasciare l'albero… innanzi tutto promettendo di fargli regolarmente delle lavande gastriche e, infine, offrendogli sacchi in affitto, aforismi e trucioli di legno.

Egli, però, restò impassibile e freddo di fronte a tutti questi allettamenti, accontentandosi semplicemente di tirar fuori il suo certificato di indigenza che quel giorno il caso volle avesse su di sé e che, tra le altre esenzioni e prerogative, gli riconosceva anche il diritto di starsene accovacciato sui rami di un albero, assolutamente gratis e per tutto il tempo che avesse voluto…

Tuttavia, per mostrar loro che non serbava rancore e per dare anche una raffinata lezione di tatto e di urbanità, scese giù, sguainò la spada ed entrò di buon grado nel lago melmoso e infetto delle vicinanze, dove nuotò come un coniglio per circa un'ora; dopodiché, la Commissione fiscale, umiliata e colma di vergogna, se la diede a gambe levate, diffondendo in ogni dove, nei villaggi e nelle città, sui monti e nelle pianure, un puzzo pestilenziale di fisco.

Egli stesso, addolorato e deluso per le tante terribili prove che aveva dovuto affrontare, ricontò i denari e si arrampicò nuovamente sull'albero, da dove, questa volta, si mise a scacazzare su tutto il terreno, ghignando perversamente…

Poi, sinceramente rammaricatosi per quello che aveva fatto, ma moralmente più arricchito, ridiscese, si rimpiccìolì di un centimetro e, intonando l'inno della libertà, s'infilò la gallina sotto la redingotta per scomparire con lei nelle tenebre…

Alcuni credono che abbia preso la via per la sua città natale dove, pago di tanto celibato, avrebbe con lei deciso di crearsi un focolare e di rendersi utile ai propri simili, iniziandoli all'arte della maieutica.

ISMAÏL E TURNAVITU

Ismaïl è composto di occhi, favoriti e una veste, e solo con molta difficoltà oggi lo si può rintracciare.

Tempo fa cresceva anche nell'Orto Botanico e più tardi, grazie al progresso della scienza moderna, si è riusciti a fabbricarne uno per via chimica, mediante sintesi.

Ismaïl non si muove mai da solo. È possibile comunque reperirlo verso le 5 e 1/2 del mattino nel suo errabondo zigzagare sulla via Arionoaia, accompagnato da un tasso, a cui è strettamente legato da un canapo di bastimento. Quando arriva la notte, Ismaïl, una volta che gli ha strappato le orecchie, se lo mangia interamente crudo e ancora vivo, spremendovi sopra un po' di limone... Altri tassi Ismaïl li alleva in una pepiniera situata nel fondo di una grotta della Dobrugia. In questo luogo egli provvede al loro sostentamento fino al compimento del sedicesimo anno, età in cui le loro forme si sono fatte più piene; soltanto a partire da allora, ormai al riparo da ogni responsabilità di ordine penale, li svergina uno a uno, senza manifestare un benché minimo rimorso.

Dove abiti Ismaïl la più parte dell'anno non è dato saperlo. Si suppone che venga tenuto in conserva dentro un barattolo riposto in soffitta nella dimora dell'amorevole padre, un simpatico vecchietto, il cui naso, tirato alla pressa, era ricinto da una piccola palizzata fatta di assicelle di legno. Si dice che questi, spinto da un eccessivo amore paterno, lo tenga così sequestrato per meglio proteggerlo dalle punture delle api e dalla corruzione dei nostri costumi elettorali. Tuttavia, durante l'inverno, Ismaïl riesce a fuggire da questo luogo per tre mesi l'anno, allorché il suo più grande piacere consiste nell'indossare prima una veste di gala, ricavata dal drappeggio d'una trapunta a grossi fiorami rosso mattone, e poi arrampicarsi sulle impalcature di diversi cantieri, quando si festeggia il giorno dell'intonacatura, al solo scopo di vedersi offerto dal proprietario come ricompensa ed essere diviso tra i

lavoratori… In questo modo egli spera di contribuire in rilevante misura alla soluzione della questione operaia... Ismaïl si concede anche alle udienze, ma solo sulla cima della collina che domina la pepiniera dei tassi. Centinaia di postulanti che richiedono, chi un posto, chi aiuti in denaro e legna da ardere, vengono prima introdotti sotto un enorme abat-jour, dove sono costretti a covare quattro uova ciascuno. Poi sono fatti salire su un vagoncino della spazzatura municipale, con cui vengono spinti su, a velocità vertiginosa, fino in cima, al cospetto di Ismaïl, per opera di un suo amico, di nome Turnavitu, che gli funge anche da salame. Questo strano personaggio, durante l'ascesa, ha la cattiva abitudine di pretendere dai postulanti la promessa di una corrispondenza amorosa, altrimenti minaccia di ribaltarli giù.

Per lungo tempo, Turnavitu non era stato che un semplice ventilatore in diversi luridi caffè greci nella via Covaci e Gabroveni. Non potendo più sopportare i cattivi odori che era costretto ad aspirare in questi luoghi, si era dedicato per molto tempo alla politica e riuscì in questo modo a farsi dare la nomina di ventilatore di stato presso la cucina della stazione dei pompieri "Radu Voda".

Durante una serata danzante fece la conoscenza di Ismaïl. Dopo avergli esposto la misera condizione nella quale egli versava dopo tanto girare, Ismaïl, che aveva un cuore caritatevole, lo prese sotto la sua protezione. Questi gli promise una rimunerazione immediata di 50 soldi al giorno, più il vitto, alla sola condizione che accettasse l'obbligo di ricoprire la carica di ciambellano, presso la grotta dei tassi. Turnavitu aveva il compito, inoltre, di andargli incontro ogni mattina in via Arionaia e, fingendo di non accorgersi di lui, doveva pestare la coda al tasso in modo da potergli chiedere per la sua distrazione mille volte scusa; in quel modo Turnavitu avrebbe soddisfatto la vanità di Ismaïl facendo scorrere sulla sua veste un pennello intinto nell'olio di colza, augurandogli tutta la prosperità e felicità di questo mondo...

Sempre per far piacere al suo buon amico e protettore, Turnavitu una volta l'anno prende la forma di un bidone, e, se lo riempi di petrolio fino all'orlo, intraprende un lungo viaggio, di solito alle

isole Maiorca e Minorca: il più delle volte questi viaggi consistono nell'andare, nell'impiccare una lucertola alla maniglia della porta della Capitaneria del porto, poi nel tornare in patria...

In uno di questi viaggi, Turnavitu contrasse un insopportabile raffreddore e, al suo ritorno, contagiò a tal punto tutti i tassi che questi si misero a starnutire senza tregua. Ismaïl, non potendoli più avere a suo piacere, rimosse immediatamente Turnavitu dalla sua funzione.

Natura estremamente sensibile, non potendo sopportare una così grande umiliazione, Turnavitu, in preda alla disperazione, mise in atto allora il suo funesto piano di suicidio, non senza aver preso, innanzitutto, la precauzione di strapparsi dalla bocca i quatto denti canini…

Prima di morire, si vendicò atrocemente di Ismaïl: lo fece derubare di tutte le sue vesti che poi bruciò col suo petrolio interiore su un terreno abbandonato. Ridotto così alla sua miserabile condizione di esser composto solo di occhi e favoriti, Ismaïl ebbe appena la forza di trascinarsi fino alla soglia della pepiniera dei tassi; lì cadde in uno stato di decrepitezza e in questa condizione vi giace ancora al giorno d'oggi...

EMIL GAYK

Gayk è il solo civile che porti sulla spalla destra un sostegno per arma. Ha sempre il gozzo fiacco e il morale parecchio alto. Non può essere ostile per molto tempo a qualcuno, tuttavia, a causa del suo sguardo bieco, per la direzione che talvolta prende il suo naso aguzzo, come anche per la circostanza di essere quasi in permanenza pizzicato dal vaiolo e di avere le unghie non tagliate, ti dà l'impressione che sia a ogni momento pronto a saltarti addosso e beccarti.

Ben affilato alle due estremità e curvo come un arco, Gayk sta sempre un po' piegato in avanti, così può dominare facilmente i paraggi. Ci tiene ad essere ben preparato per ogni eventualità, e per questa ragione dorme solo in frac e guanti bianchi, conservando nascosti sotto il cuscino una nota diplomatica, una quantità rispettabile di pangrattato e… una mitragliatrice.

Durante il giorno, Gayk non può sopportare altro indumento se non una tendina con ricami, una davanti e una dietro, che chiunque può, col suo permesso, sollevare con estrema facilità.

Impiega il suo tempo nuotando senza posa per 23 ore, ma solo in direzione nord-sud, per timore di uscire dalla neutralità. Nell'ora libera che gli resta si ispira alle muse con gli scarponi.

Di recente è riuscito a darci un nuovo orientamento per la nostra politica estera, è stato il primo ad esprimere con molta autorità il parere che bisogna prendere i transilvani senza la Transilvania; tuttavia, sostiene che dobbiamo ottenere ad ogni costo, mediante l'intervento del Vaticano, la città di Năsăud più tre chilometri, chilometri che non sono situati nei dintorni, ma allineati uno dopo l'altro, in lunghezza, a fianco della città e in direzione del ducato del Lussemburgo, come segno di monito per il fatto di aver permesso che la sua neutralità fosse violata dalle truppe tedesche.

Emil Gayk non ha figli. Però aveva adottato, fin da quando era studente al ginnasio, una sua nipote, nel momento in cui stava lavorando di ricamo al tamburello. Egli non si sottrasse ad alcun

sacrificio per procurarle un'eccellente educazione – aveva cura di mandarle ogni giorno un cameriere, presso l'istituto ove lei era internata, che la pregasse a suo nome di accettare di lavarsi ogni sabato la testa e di farsi indiscutibilmente una cultura generale.

Questa nipote, molto diligente e coscienziosa, aveva raggiunto in breve tempo la maturità e constatando un giorno che era riuscita a farsi una cultura generale, aveva chiesto all'amato zio di liberarla dalla pensione e di farla uscire… nei campi. Incoraggiata dal fatto di essere stata così facilmente soddisfatta, non esitò più tardi a richiedere che le fosse garantito l'accesso al mare. Allora Gayk, per tutta risposta, le salì bruscamente sopra e la beccò innumerevoli volte; a quel punto lei, constatando che ciò era stato attuato a dispetto di tutte le convenzioni internazionali, e senza alcun preavviso, si considerò in stato di guerra; una guerra che li tenne impegnati per più di tre anni, su un fronte di quasi settecento chilometri. I due lottarono molto eroicamente avendo anche il vitto assicurato in denaro. Ma successivamente Gayk, che era stato promosso maresciallo sul campo di battaglia, non trovando nessun gallonaio militare che gli cucisse i galloni del suo nuovo grado, rinunciò a battersi ancora e chiese la pace. La pace convenne a meraviglia anche a sua nipote, alla quale era spuntato un foruncolo, che le aveva sbarrato la ritirata, per cui non poteva più ricevere dai neutrali né fagioli né benzina.

Fecero il primo scambio di prigionieri alla cassa valute del Teatro delle operazioni, ottenendo per questa ragione dei prezzi alti. In seguito si accordarono a concludere una pace vergognosa. Gayk si prese l'impegno di rinunciare per sempre a beccare ancora qualcuno, limitandosi ormai a qualche libbra di granaglie che sua nipote si obbligava a portargli ogni giorno, con la garanzia e sotto il controllo delle Grandi Potenze; mentre la nipote ottenne finalmente una striscia di accesso al mare larga due centimetri, ma tale diritto non la dispensò dall'indossare le mutande da bagno. Alla fine, comunque, entrambi rimasero pienamente soddisfatti, perché una clausola segreta del trattato dava il diritto a ciascuno per il futuro di tenere il morale il più alto possibile.

COTADI E DRAGOMIR

Cotadi è corto e panciuto, ha la muscolatura prominente, le gambe arcuate due volte in fuori e una in dentro ed è perennemente non rasato. La chioma, nera come la penna del corvo, è piena di forfora e carica di brillanti e costosi pettini di tartaruga.

Cotadi non tiene quasi mai la posizione verticale, a causa di un indumento composto di fuscelli di giunco che gli funge da corazza, e che porta, sebbene gli sia terribilmente d'impaccio, con assoluta abnegazione direttamente sulla pelle, sotto la camicia contadina a nappe, dalla quale non si separa mai. Una particolarità di Cotadi è di diventare, senza volerlo, due volte più largo e interamente trasparente, ma ciò accade soltanto due volte all'anno, ovvero quando il sole arriva al solstizio.

Il più grande piacere di Cotadi – oltre a quello di appiccicarsi con la gomma arabica ogni sorta di bottoni e di insetti morti sulla pellicina soffice e vellutata del gozzo – è anche quello, da dietro il banco ove siede, di cercare di attirare con astuzia qualche suo cliente in discussioni, possibilmente piacevoli all'inizio, ma poi sempre più animate, fino al punto che riesce, alzando il tono, a farsi contraddire almeno una volta – per poi rispondere all'interlocutore con parecchi potenti colpi battuti sul pavimento di legno con lo spigolo di un coperchio da pianoforte che tiene avvitato sulla schiena, sopra le natiche, e che in simili occasioni mette sempre in movimento, provocando lo stupore dei suoi clienti e spaventando a morte i più timorosi.

Questo coperchio serve anche a Cotadi da parete su cui orinare specialmente d'inverno, quando fuori fa freddo e non può uscire dalla bottega; ma ciò gli deve risultare piuttosto sgradevole, visto che il coperchio è attaccato alle spalle, e non davanti a lui. Parimenti, esso funge all'occorrenza da orinatoio anche per gli altri clienti del negozio, quelli più vecchi, e per gli intimi della casa, anche se Cotadi, all'inizio, quando fu il momento dell'installazione

di questo marchingegno, non era disposto a fare alcuna concessione, lo prova il fatto che aveva ordinato a un pittore d'insegne di far scrivere sopra a quel coperchio: «Divieto di scarico».

Sappiamo inoltre che Cotadi si nutre solo di uova di formica, che introduce mediante un imbuto, cacciando fuori per contro acqua gassata, si sa anche che egli rimane tappato per sei mesi l'anno con un turacciolo proveniente da una bottiglia di Champagne, e che, ogni volta che lo tira fuori, cerca di ripartirlo in lotti inalienabili e di distribuirlo alla popolazione rurale, nella speranza di poter risolvere in questo modo, totalmente empirico e primitivo, la delicata e complessa questione agraria…

Delle origini e del lignaggio di Cotadi non si sa quasi niente di preciso. Lo si crede discendere da una nobile famiglia, di cui, come ultimo discendente, pare sia rimasta una sua vecchia zia che abita in periferia e che ogni giorno gli spedisce lettere piene di arguti epigrammi spirituali composti in dialetto macedone accompagnati anche da pacchettini di segatura; lei spera così di rimbecillirlo e di fargli rinunciare volontariamente alla parte di eredità che gli spetterebbe dopo la sua morte. Tutte queste cose gliele manda per mezzo di un ragazzo molto in gamba, che ha le orecchie nichelate e i pantaloni a righe, il suo nome è Tudose.

Cotadi, che è pur sempre un uomo di giudizio, sa sopportare con pazienza tutte queste stravaganze della vecchia e si consola delle miserie della vita con la sincera amicizia che gli dimostra Dragomir, vecchio compagno di scuola e suo migliore amico.

Dragomir è molto lungo, ha il naso all'insù, gli occhi rotondi e mobilissimi, il collo sottile di color caffellatte e pare modellato al tornio, porta anche due fini ciuffi di capelli lucidi e neri, come la penna del corvo, che gli spiovono sulla nuca arrotondata, come un righello di dieci centimetri, e lasciano sgorgare, anche dalle punte, due limpide gocce di olio francese.

Ha un cuore generoso Dragomir. Quando vede che il suo amato Cotadi, malgrado i colpi battuti sul pavimento con lo spigolo del pianoforte, non è ancora stato in grado di mettere in imbarazzo l'ingenuo interlocutore che ha avuto l'imprudenza di contrad-

dirlo, Dragomir proprio allora, immaginandosi quanto deliziosa e raffinata dovrà pur essere la sensazione artistica che persegue il suo amico, salta fuori in suo soccorso, per mettere in scacco il cliente così ardimentoso, allungandosi il collo con un supplemento di cartapesta di un metro e 20 cm, su cui si inerpicano graziosamente l'edera e altre piante rampicanti, avendo anche in dotazione, nella parte superiore, un'apparecchiatura che indica i «quattro punti cardinali».

Per tutti questi importanti servigi, oltre a tenere la contabilità in bottega, dare tutti i giorni granaglie agli uccelli, rappresentare Cotadi per procura in tutti i processi che ha, Dragomir viene rimunerato in maniera più che onorevole, e può, quando vuole, cenare da Cotadi a base di tentacoli di polpo e pane; non solo, ma a ciò va aggiunto, durante tutte le domeniche e i giorni di festa della Chiesa, anche un grande bacile pieno di sorbe, in cui molte volte si nasconde un rocchetto di filo che serve a rammendare le calze, la qual cosa procura a Dragomir una piacevolissima sorpresa. In più, Dragomir ha anche il diritto, ogni volta che il tempo minaccia pioggia, di poter trascorrere la notte, insieme a tutta la sua famiglia, nella metà sinistra di una nicchia, situata nel muro, a fianco della porta della dimora di Cotadi; l'altra metà invece è riservata al guardiano diurno.

Ormai da tempo non si sente più parlare di questi due grandi eroi. Dalle ultime notizie che si hanno di loro risulta che Cotadi, uomo pratico, e ben consapevole di aver messo le mani su un amico prezioso ed eccezionale, al fine di potersi accaparrare per sempre la fonte eterna di ricchezze dalla testa di Dragomir, dispose nel suo testamento di essere sotterrato nella stessa fossa di quest'ultimo, nella speranza che dalle due gocce d'olio francese, della più fine essenza, che colano ogni secondo dai ciuffi di capelli di costui, possano col tempo prosperare in superficie estese piantagioni di ulivi, oliveti che, insieme al terreno, sarebbero diventati poi di diritto proprietà della sua famiglia, la quale avrebbe a disposizione, gratuitamente, sufficiente olio per mantenere il lume acceso secondo la consuetudine cristiana.

PÂLNIA E STAMATE

Romanzo in quattro parti

I

Un appartamento ben aerato, composto di tre vani principali, più una terrazza a vetri munita di campanello.

Davanti, il salone sontuoso, la cui parete di fondo è occupata da una biblioteca in quercia massiccia, sempre strettamente avvolta in lenzuola fradicie… In mezzo, basato su calcoli e probabilità, un tavolo senza gambe sorregge un vaso che contiene l'essenza eterna della "cosa in sé", uno spicchio d'aglio, una statuetta raffigurante un pope (di Transilvania) che tiene in mano una sintassi e… 20 soldi di mancia… Il resto non presenta alcuna importanza. Bisogna tuttavia tenere presente che questa camera, eternamente penetrata dalle tenebre, non ha né porte né finestre e comunica con il mondo esterno solo per mezzo di un tubo, che lascia talvolta uscire del fumo, attraverso cui si possono vedere, nel cuore della notte, i sette emisferi di Tolomeo, e, durante il giorno, due uomini discendere dalla scimmia e una successione finita di semi secchi, accanto all'Auto-Cosmo infinito e inutile…

Il secondo vano, che forma un interno alla turca, è decorato con molto fasto e contiene tutto ciò che il lusso orientale ha di più raro e di più fantastico... Innumerevoli tappeti pregiati e centinaia di armi antiche, ancora macchiate di sangue eroico, addobbano i colonnati della sala; e le sue immense pareti, in conformità all'usanza orientale, ogni mattina vengono imbellettate e, allo stesso tempo misurate, talvolta col compasso, evitando così il rischio di possibili rimpicciolimenti.

Di qui, per via di un trabocchetto ricavato nel pavimento, si giunge a sinistra in un sotterraneo che forma la sala di ricevimento, mentre sulla destra, grazie a un carrozzino azionato da una manovella, si penetra in un fresco canale di cui una delle estremità non si sa dove finisce, mentre l'altra, dalla parte opposta, porta

giù, in un vano basso fatto di terra battuta, in mezzo al quale si trova piantato un palo, al quale sta legata tutta la famiglia Stamate...

II

Questo degno individuo, untuoso e di forma quasi ellittica, spinto dall'eccessivo nervosismo dovuto alle attività che un tempo svolgeva nell'ambito del consiglio comunale, è costretto, quasi tutto il tempo, a masticare celluloide grezza che poi, ben sminuzzata e insalivata, vomita sul suo unico figlio, grasso, di quattro anni, annoiato di tutto, il cui nome è Bufty... Tuttavia il ragazzino, spinto da un'eccessiva pietà per il padre, fa finta di nulla, trascina a terra una piccola barella, e non ha neanche gli occhi per piangere, mentre sua madre, la sposa tosata e legittima di Stamate, prende parte alla felicità comune componendo madrigali, che firma con l'impronta digitale.

A dire il vero, queste occupazioni piuttosto estenuanti li fanno divertire molto e allora tutti e tre, spinti talvolta dall'ardire che fa loro toccare le soglie dell'incoscienza, arrivano, attraverso una spaccatura del canale, a vedere col binocolo il Nirvana (che è situato proprio nella stessa loro circoscrizione, a partire dalla drogheria all'angolo), che viene bombardato con pallottoline di mollica di pane o torsoli di granoturco. Altre volte, invece, penetrano nella sala di ricevimento e aprono certi rubinetti appositamente costruiti, fino a quando l'acqua, riversandosi, giunge all'altezza dei loro occhi, e allora tutti insieme, colmi di felicità, sparano colpi di pistola in aria.

Per quanto riguarda la situazione personale di Stamate, un'attività che lo impegna al massimo grado è quella di scattare la sera, nelle chiese, delle istantanee dei santi più attempati, per poi rivenderle a prezzo ridotto alla credula moglie e soprattutto al piccolo Bufty, che sembra possedere un patrimonio personale. Per nulla al mondo Stamate avrebbe esercitato questo illecito commercio se non fosse stato quasi completamente privo di mezzi; anzi, fu costretto persino ad ottemperare gli obblighi della leva fin dalla tenera età di appena un anno, solamente per poter sovvenire, al più

presto, ai bisogni dei suoi due poveri fratellini, che, per la semplice ragione di avere i fianchi un po' troppo sporgenti, erano stati sbattuti fuori dal lavoro.

III

Un giorno, a Stamate, mentre era dedito alle sue consuete ricerche filosofiche, parve, per un istante, di aver messo la mano sull'altra metà della "cosa in sé", quando all'improvviso venne distratto da una voce femminea, una voce di sirena che puntava dritto al cuore e si sentiva in lontananza, prima di perdersi come un'eco.

Precipitandosi con urgenza al tubo di comunicazione, Stamate vide, con sua grande meraviglia, nell'aria calda e imbalsamata della sera, una sirena dalla voce e dai gesti seducenti distendere il suo corpo lascivo sulla sabbia rovente del mare... Ingaggiando allora una lotta furibonda con se stesso per non cadere facile preda della tentazione, Stamate noleggiò in tutta fretta un battello e, nel prendere il largo, si tappò le orecchie di cera insieme a quelle di tutti i marinai...

Ma la sirena divenne sempre più provocante... Si mise a inseguirlo sulla distesa delle acque, con canti e gesti perversi, tant'è che una dozzina di Driadi, Nereidi e Tritoni ebbero tutto il tempo di venirsene dal largo e risalire insieme dagli abissi marini per portare, su una superba conchiglia di madreperla un innocente e decente imbuto arrugginito.

Il piano di seduzione del casto e serio filosofo poteva dunque considerarsi riuscito. Ebbe giusto il tempo di infilarsi furtivamente nel tubo di comunicazione per accorgersi che le fate del mare gli avevano già deposto con grazia l'imbuto vicino alla sua dimora, e poi di vederle tutte insieme, leggiadre, vivaci, sparire tra strilli e folli scoppi di risa nell'immensità delle acque.

Confuso, impazzito, ridotto a pezzi, Stamate ebbe appena la forza di riapparire col carrozzino sul canale... E senza perdere il sangue freddo, si mise a gettare qualche manciata di terra

sull'imbuto e una volta rinvigorito con un po' di decotto di erba pazienza, si prosternò diplomaticamente con la faccia a terra, rimanendo così in uno stato totale di incoscienza, tempo otto giorni festivi, termine necessario, come egli credeva, per entrare in possesso dell'oggetto, secondo la procedura civile.

Dopo che fu decorso questo lasso di tempo, Stamate riprese le sue attività quotidiane e la posizione verticale, sentendosi come completamente rinato. Mai prima di allora aveva conosciuto i divini brividi dell'amore. Si sentiva ora migliore, più tollerante, e il turbamento che provava alla vista di quest'imbuto lo faceva gioire, e allo stesso tempo piangere e soffrire come un bambino...

Lo lucidò con un cencio e, dopo aver unto i suoi fori principali con tintura di iodio, lo prese con sé e lo fissò con ghirlande di fiori e merletti, vicino e parallelamente al tubo di comunicazione; e fu allora che, per la prima volta, affranto dall'emozione, lo traversò una volta come un fulmine, e gli carpì un bacio.

Per Stamate, l'imbuto divenne da allora in poi un simbolo. Era il solo essere di sesso femminile che gli avrebbe consentito di soddisfare insieme le richieste dell'amore e gli interessi superiori della scienza. Ormai completamente dimentico dei sacri doveri di padre e di marito, Stamate iniziò ogni notte a recidere, con le forbici, i vincoli che lo tenevano attaccato al palo e, per poter dare libero sfogo al suo amore illimitato, incominciò a passare sempre più spesso all'interno dell'imbuto, prendendo lo slancio da un trampolino lì appositamente costruito; poi si mandava giù, a velocità vertiginosa, con le mani, su una scala di legno mobile, ai piedi della quale riassumeva il risultato delle sue osservazioni.

IV

Le grandi felicità sono sempre di breve durata... Una notte, Stamate, venuto per compiere il suo consueto dovere sentimentale, constatò con stupore e delusione che, per ragioni ancora impenetrabili, l'orifizio d'uscita dell'imbuto si era ristretto a tal punto che

ogni sua comunicazione era diventata impossibile. Perplesso, e non di meno sospettoso, si mise in agguato, e la notte seguente, non credendo ai suoi occhi, con orrore vide come Bufty, ansimante, issatosi su, aveva ricevuto il permesso di entrare e di passarvi. Impietrito, Stamate ebbe appena la forza di andare da solo a legarsi al palo; ma, il giorno dopo, prese una suprema decisione.

La prima cosa che fece, fu di abbracciare la moglie devota e, dopo averle dato in fretta e furia una mano di vernice, la cucì all'interno di un sacco impermeabile per serbare più intatta nel tempo la tradizione culturale della famiglia. Poi, nel cuore della notte fredda e tenebrosa, prese l'imbuto e Bufty e, gettandoli in un tram che proprio lì, per caso, in quell'istante stava passando, li scaraventò con disprezzo nel Nirvana. Purtroppo, più tardi, il sentimento paterno prevalse, e Stamate, grazie ai suoi calcoli e alle sue combinazioni chimiche, riuscì ad ottenere che nel tempo, grazie ai prodigi della scienza, Bufty occupasse laggiù un posto di vicecapo ufficio.

Quanto al nostro eroe, Stamate, interrogando con lo sguardo per l'ultima volta il tubo di comunicazione, guardò di nuovo il Cosmo con ironia e indulgenza.

Poi, salendo per sempre sul carrozzino a manovella, si diresse verso l'estremità misteriosa del canale e, girando la manovella con crescente ostinazione – ancora oggi lo si vede correre follemente –, riduce senza posa il suo volume, nella speranza di poter finalmente penetrare e scomparire nell'infinitamente piccolo.

PARTENZA PER L'ESTERO

Quasi tutti i preparativi del viaggio erano in gran parte ultimati. Finalmente, riuscì anche a pagare l'affitto, grazie all'aiuto delle sue vecchie anatre, che neanche questa volta lo lasciarono ricorrere alla pietà degli estranei. L'unica cosa che gli chiesero in cambio fu di essere anch'esse ricevute, per almeno un'ora al giorno, nella sua stanza di lavoro, che esalava una così dolce e inebriante fragranza di telai.

Salì sulla nave. Tuttavia il potente e invincibile sentimento paterno lo rigettò sulla riva, dove, con un movimento distratto e nervoso, in mezzo al suo amato popolo, si cucì due tamponi di carta assorbente sulla fodera ammuffita dello smoking, e subito dopo, senza perdere tempo, sgattaiolò, lontano dagli occhi di tutti, nella stanza bassa in fondo al cortile, convertendosi alla religione mosaica.

Non aveva più un momento da perdere. Era entrato nel settantesimo anno della sua esistenza, lasciando dietro di sé un passato glorioso, e ora i suoi giorni erano contati. Il solo desiderio che ancora gli rimaneva era quello di festeggiare le sue nozze d'argento. A questo scopo chiamò tutti i domestici e, dopo averli prima invitati a becchettare qualche seme di canapa, li scaraventò in una fonte battesimale di calce. Poi fu la volta di tre impiegati titolari di terza classe e di un prelato! Egli stesso, per poter placare la folla che aveva cominciato a mormorare, si troncò tre dita della mano sinistra e salì in seguito su un treppiedi da calzolaio, da dove, con l'approvazione di tutti, il suo becco setaceo poteva finalmente ricadere, aleggiando liberamente e non scomodato da nessuno, sull'acqua fresca e pura del ruscelletto cristallino.

Poi salì di nuovo sulla nave. La sua vecchia moglie invece non volle seguirlo, ròsa com'era dal verme della gelosia a causa dei legami sentimentali che sospettava avesse avuto con una foca. Nonostante tutto, consapevole dei suoi doveri di moglie e per non farsi vedere maleducata, gli offrì alla partenza due focacce, un quaderno da

disegno di Borgovanu e un aquilone «a quattro» bacchette, che egli rifiutò, con indignazione, scuotendo delle noccioline in un sacco.

Ambiziosa come lo sono tutte le donne e non potendo sopportare l'affronto di un simile rifiuto, la miserabile sposa lo legò allora per gli zigomi con una corda e, dopo averlo trascinato barbaramente fino al bordo della nave, lo prese e lo depose sulla terraferma senza alcuna formalità.

Carico di gloria e di anni, ma disgustato della vita, il vecchio si tolse il cappello e proprio allora diede le ultime disposizioni che indicavano anche le sue ultima volontà. Rinunciò a tutti i suoi titoli e averi, si spogliò fino alla pelle restando tutto nudo, cinto solamente di una fune di tiglio e, dopo che in questo stato ebbe sospinto lo sguardo un'ultima volta verso l'immensità del mare, salì sulla prima carrozza a molle che incontrò per la via e, arrivando al galoppo nella città più popolosa delle vicinanze, andò a iscriversi al fòro…

CONCLUSIONE E MORALE

Se tutti volete, durante la notte, un sonno tranquillo gustare,
Col sindaco di Cârligaţi cartoline illustrate non dovete scambiare.

ALGAZY & GRUMMER

Algazy è un vegliardo simpatico, sdentato, sorridente, ha anche una barba curata e setacea, bellamente disposta su una graticola avvitata sotto il mento e ricinta di filo spinato...

Algazy non parla alcuna lingua europea… Se però lo aspetti alle luci dell'alba, di primo mattino, e gli dici «Buon dì, Algazy!», insistendo soprattutto sul suono z, Algazy sorride e, per manifestare la sua gratitudine, infila la mano in tasca e tira un cordino che fa sussultare di felicità la barba per un quarto d'ora... La graticola, una volta svitata, gli serviva per risolvere ogni più difficile problema, attinente la pulizia e la quiete della casa...

Algazy non accetta compensi illeciti… Solo in un'occasione si prestò ad una simile azione, quand'era copista alla Casa della Chiesa; ma allora non aveva preso denaro, bensì soltanto alcuni cocci di ciotole, spinto dal desiderio di far la dote a certe sue sorelle povere, che avrebbero dovuto tutte sposarsi il giorno dopo…

Il più grande piacere di Algazy – oltre alle consuete occupazioni di bottega – è quello di attaccarsi di sua propria volontà a una carriola e, seguito a poco meno di due metri dal suo socio Grummer, di correre, di gran carriera, nella polvere e sotto l'arsura del sole, attraversando i comuni rurali, all'unico scopo di raccogliere stracci vecchi, latte d'olio vegetale forate e in modo speciale aliossi, che in seguito, dopo la mezzanotte, mangiano insieme nel silenzio più sinistro...

Grummer ha anche un becco di legno aromatico...

Di indole chiusa e di temperamento bilioso, sta tutto il giorno sotto il banco, allungato, con il becco ficcato in un buco sotto il pavimento di legno...

Come entri da loro nel negozio, un odore delizioso ti solletica le narici... Sei accolto sulla scala da un ragazzo a modo, che, sulla testa, al posto dei capelli, ha dei fili da ricamo verdi; poi vieni

salutato molto amabilmente da Algazy e pregato di accomodarti su uno sgabello.

Grummer è là, sta in agguato... Perfido, dallo sguardo bieco, tira fuori prima solo il becco, che con ostentazione fa gocciolare su e giù sopra una specie di scanalatura costruita sul bordo del bancone, e poi appare, finalmente, in tutta la sua interezza... Si adopera in ogni sorta di manovre per costringere Algazy a lasciare il locale, poi, insinuante, ti attira impercettibilmente nelle più svariate discussioni – in genere riguardano soprattutto lo sport e la letteratura – finché, quando gli sei venuto a tiro, ti colpisce due volte sul ventre col becco, così duramente, da farti scappare fuori sulla strada, urlando di dolore.

A causa di questo procedimento illegale di Grummer, Algazy, che ha quasi sempre dispiaceri e discussioni con i clienti, ti corre dietro pregandoti di rientrare per prenderti la meritata soddisfazione, e ti dà il diritto – se hai comprato un oggetto più caro di 15 soldi – di... annusare per un po' il becco di Grummer e, se ne hai la voglia, di stringergli il più forte possibile una vescica grigia di caucciù, che porta avvitata sulla schiena, poco sopra le natiche, il che lo induce a saltare per il negozio senza muovere le ginocchia ed emettere grida e suoni inarticolati...

Un giorno Grummer, senza avvertire Algazy, prese la carriola e partì alla solitaria ricerca di stracci e aliossi, tuttavia al ritorno, avendo trovato casualmente anche taluni resti di poemi, si finse malato e, sotto la coperta, si mise furtivamente a mangiarli da solo… Algazy, presentendo qualcosa, entrò lì dopo di lui col sincero proposito di fargli soltanto una blanda morale, ma orripilato notò nello stomaco di Grummer che tutto ciò che era rimasto di buono in letteratura era stato consumato e digerito.

Privato così per l'avvenire di ogni suo eletto nutrimento, Algazy, come giusta compensazione, divorò tutta la vescica di Grummer, mentre questi dormiva…

Disperato, il giorno seguente, Grummer – rimasto senza vescica, solo al mondo – afferrò il vecchio con il becco e, dopo il tramonto

del sole, lo issò furiosamente sulla vetta di un'alta montagna… Lassù, si accese tra loro una titanica lotta che durò per tutta la notte fin quando le luci dell'alba non videro Grummer sconfitto. Solo allora egli si offrì di restituire tutta la letteratura ingurgitata.

Egli la vomitò sulle mani di Algazy… Ma il vecchio, nel cui ventre i fermenti della vescica ingoiata avevano iniziato a destare i brividi della letteratura del futuro, trovò che tutto ciò che gli veniva offerto era troppo poco e alquanto invecchiato…

Affamati e non in grado di trovare nel buio delle tenebre il nutrimento ideale di cui entrambi avevano bisogno, ripresero allora la lotta con forze raddoppiate e, col pretesto di assaggiarsi solo per completarsi e conoscersi meglio, cominciarono a mordersi con furia sempre crescente, finché, consumandosi l'un l'altro, arrivarono tutti e due all'ultimo osso… Algazy fu il primo a finire…

EPILOGO

Il giorno seguente, alle falde della montagna, i passanti ebbero modo di vedere in una cunetta, sospinti dalla pioggia, una graticola con filo spinato e un odoroso becco di legno... Le Autorità furono avvertite ma, prima che giungessero sul luogo, una delle mogli di Algazy, che aveva forma di scopa, comparve inaspettatamente e... con due o tre colpi a destra e a sinistra, spazzando tutto quel che trovò, li depose nella spazzatura...

IN NOTA AL TITOLO DI *ALGAZY & GRUMMER*

È l'antica insegna di un rinomato negozio di valigie, portamonete, ecc. della capitale, che oggi porta un solo nome. In ogni caso, ci permettiamo di credere che i nomi Algazy o Grummer, per le immagini che destano con la loro specifica musicalità – risultato dell'impressione sonora che si produce nell'orecchio – non sembrano corrispondere all'aspetto, alla dinamica e al contenuto di questi due simpatici e distinti cittadini così come noi li conosciamo dalla realtà…

Ci permettiamo di mostrare più oltre ai lettori, come avrebbero dovuto o come avrebbero potuto essere un Algazy e un Grummer "in abstracto", se essi non fossero stati creati da un caso, un evento, una sorte che non si preoccupa affatto di sapere se gli oggetti delle sue creazioni corrispondano, nella loro forma e nel loro movimento, al nome che è loro destinato.

Chiediamo scusa a lor signori Algazy & Grummer per le osservazioni che ci siamo permessi precedentemente; lo facciamo tuttavia anche per desiderio di rendere loro un servigio, richiamandoli per tempo sulle misure correttive più adatte che si potrebbero prendere a questo riguardo.

Pare che il rimedio non possa essere che uno solo: o che ognuno di loro si trovi un altro nome, veramente adeguato alla propria realtà personale, o, finché sono ancora in tempo, che si modifichino da soli per forma e per ruolo, secondo la sola estetica dei nomi che portano, sempre che li vogliano ancora mantenere…

LA FUCHSIADE

Poema eroico-erotico e musicale, in prosa

I

Fuchs non fu concepito propriamente da sua madre… Al principio, quando prese esistenza, non fu visto né sentito, ma soltanto udito, perché Fuchs, nascendo, preferì uscire da un orecchio di sua nonna, poiché la madre non aveva affatto orecchio musicale…

In seguito Fuchs si recò direttamente al Conservatorio… Qui prese la forma di un accordo perfetto e, dopo essere rimasto, per modestia di artista, tre anni nascosto in fondo a un pianoforte, senza che nessuno lo venisse a sapere, uscì in superficie e in pochi minuti concluse gli studi di armonia e contrappunto, portando a compimento il corso di pianoforte... Poi, tuttavia, scese giù, e contrariamente a tutte le sue aspettative, constatò con rammarico che due dei suoni che lo componevano, alterandosi col passare del tempo, erano degenerati: uno, in un paio di baffi con gli occhiali sulle orecchie e l'altro, in un ombrello – essi diedero a Fuchs, insieme al sol diesis che gli era rimasto, una forma precisa, allegorica e definitiva…

Più tardi, alla pubertà, cominciarono a spuntare a Fuchs – almeno così si dice – anche delle sorte di organi genitali che altro non erano se non una tenera ed esuberante foglia di vite; del resto, foglia o fiore, la sua natura straordinariamente pudica più di tanto non gli avrebbe consentito…

Questa foglia gli funge anche da nutrimento quotidiano – almeno così si crede. L'artista la sorbisce ogni sera prima di andare a dormire, poi entra tranquillamente in fondo al suo ombrello e, dopo essersi per bene serrato con due chiavi musicali, si addormenta sui pentagrammi, cullato sulle ali di angeliche armonie, catturato dai sogni uditivi fino al giorno seguente, allorché – vergognoso

com'è – non esce dall'ombrello fin quando non gli è rispuntata sul posto un'altra foglia…

II

Un giorno, Fuchs, avendo portato il suo ombrello a riparare, fu costretto a passare la notte sotto le libere stelle del cielo. Il fascino misterioso della notte, le sue strane armonie, quei sussurri che insieme paiono venire da un altro mondo concedendo il sogno e la melanconia, fecero impressione a tal punto su Fuchs che – in estasi – dopo aver pedalato per tre ore al pianoforte, senza tuttavia suonare per timore di turbare la quiete della notte, giunse, grazie a questo bizzarro mezzo di locomozione, fino a un quartiere buio, verso il quale una forza misteriosa lo attraeva incurante della sua volontà – le malelingue dicono che si tratta proprio di quella celebre via che il buon imperatore *Traiano*, seguendo il consiglio di suo padre *Nerva*, aveva indicato all'ingenuo pastore Bucur perché la tracciasse per prima, al momento della fondazione della città che porta oggi il suo nome…

Come d'incanto, all'improvviso tantissime ancelle terrestri di Venere, umili sacerdotesse all'altare dell'amore, velate d'un bianco lucente, dalle labbra carminiate e dagli occhi ombreggianti, si fecero intorno a Fuchs da ogni dove. Era una superba notte d'estate. In giro, canti e allegria, dolci sussurri e armonia… Le vestali del piacere accolsero l'artista con fiori, teli virtuosamente ricamati, brocche particolari e antichi bacili di bronzo colmi d'acqua aromatizzata. Tutte gridavano, superandosi l'un l'altra con la voce: «Adorato Fuchs, dammi il tuo amore immateriale!», «Oh, Fuchs, tu sei il solo che sappia amarci d'un amore puro!»; e come menate da un solo e medesimo pensiero finirono in coro: «Caro Fuchs, intona una sonata!»…

Fuchs, per modestia, si cacciò dentro il pianoforte. Vani furono tutti gli sforzi per farlo riapparire. L'artista acconsentì appena di lasciarsi tirar fuori le mani e si mise ad eseguire magistralmente una

dozzina di concerti, fantasie, studi e sonate, esibendosi, poi, per tre ore di fila, in scale ed in altri esercizi di "legato", di "staccato" e di "Schule der Geläufigkeit"…

Ma siccome proprio la dea Venere, la stessa Afrodite nata dalla bianca spuma del mare, ne fu affascinata – forse soprattutto dagli studi di "legato", le cui eteree sonorità erano giunte sino a lei sull'Olimpo, sconvolta nella sua serenità di Dea, lei, che non era più stata di nessuno dal tempo di Vulcano e di Adone – si trovò adesso a peccare col pensiero e, ormai vinta dalla passione, non potendo più resistere alla tentazione di ascoltare Fuchs, decise di averlo presso di sé una notte…

A questo scopo inviò per primo Cupido a saettargli il cuore; sulla punta della freccia vi era apposto un bigliettino con cui lo si invitava sull'Olimpo.

III

All'ora stabilita, "Le tre Grazie" fecero la loro comparsa...

Prelevarono Fuchs e lo portarono dolcemente sulle loro braccia morbide e voluttuose, fino ai piedi di una scala di seta, fatta di pentagrammi, una scala che era stata attaccata al balcone dell'Olimpo, ove Venere lo aspettava...

Il caso volle, tuttavia, che Vulcano-Efesto apprendesse la notizia e, spinto dalla gelosia, tanto fece che, con la mediazione di Zeus, scatenò per vendetta una pioggia impetuosa...

Ma Fuchs, nonostante avesse l'ombrello in riparazione, non si diede per vinto, e poiché sapeva destreggiarsi abilmente sui pentagrammi, aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione di compositore, s'innalzò sempre più in alto, sfidando la furia naturale degli elementi.

Alla fine, arrivò fradicio sull'Olimpo. Afrodite lo accolse come un eroe. Ella lo abbracciò appassionatamente e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne sistematico.

A notte Fuchs fu introdotto nell'alcova. Tutt'intorno, solo canti e fiori. Le Grazie e le altre ancelle olimpiche di Venere, danzando davanti a lui, lo coprirono di fiori e lo aspersero di profumi inebrianti, mentre in lontananza innumerevoli amorini invisibili, sotto la magistrale bacchetta di Orfeo, intonavano canti inneggianti all'amore…

Poco dopo, "le nove muse" apparvero. E dalla voce melodiosa di Euterpe si rivolsero a Fuchs con queste vive parole:

– Sii il benvenuto, oh eletto mortale, tu, che con la tua divina arte avvicini gli uomini agli Dèi! Venere ti attende! Conceda Giove che la tua arte e il tuo amore siano degni della Dea – nostra signora – e faccia sì che un nuovo e superiore seme prenda vita dall'amore che vi unisce, un seme destinato a germogliare d'ora in poi non soltanto sulla terra, che è in condizione di aspirare unicamente all'Olimpo, ma sull'Olimpo stesso sottoposto, ahimé! – come la terra – a decadenza!!!…

Così dissero, e i cori di amorini invisibili inneggiarono di nuovo all'amore, mentre gli aedi dell'Olimpo, accordate le lire, glorificarono in versi il momento immortale.

Ma non passò molto, e tutto rientrò nel silenzio… intorno non vi era più nessuno…

Si fece nell'alcova una semioscurità azzurrina. Venere era tutta nuda. Bianca, le mani ormai poggiate dietro la nuca, sparse le chiome d'oro con delizioso accenno d'abbandono e di suprema voluttà, lasciò scivolare il superbo corpo latteo su morbidi guanciali e fiori appena colti. Nell'aria tepore e aromi aizzanti. Fuchs, per vergogna e per timidezza, avrebbe voluto sprofondare in qualche crepa. Ma poiché qualcosa di simile non esiste sull'Olimpo, si vide costretto a farsi coraggio da solo.

Forse in un primo momento avrebbe preferito correre un po' per la camera, ma Afrodite, con la sua mano delicata, con le dita profumate di rosa, lo tolse dall'imbarazzo... Ella lo colse dolcemente da laggiù, lo innalzò due, tre volte fino al soffitto come un bambino e, fissandolo a lungo con lo sguardo, di mille baci lo coprì e se lo pose dolcemente tra i seni.

Fuchs cominciò a fremere di felicità, e preso dal timore avrebbe voluto saltar giù come una pulce. Ma siccome quei seni caldi e profumati l'avevano stordito e confuso si mise a correre zigzagando veloce e nervoso, come un girino impazzito da tutte le parti, sul corpo della Dea, passando come un folle sulle punte rosate dei seni, sui morbidi fianchi di seta e insinuandosi tra le sue cosce tondeggianti e ardenti...

Fuchs era ormai irriconoscibile. I suoi occhiali emettevano ora bagliori perversi, i suoi baffi erano diventati lubrichi e libidinosi. In questa condizione l'artista trascorse un bel po' di tempo senza sapere, in definitiva, che cosa gli restasse da fare, e neanche la Dea d'altronde avrebbe più potuto aspettare ancora molto.

Una volta egli aveva sentito dire da qualche parte che: «In amore, a differenza della musica, tutto finisce in un'ouverture». Insomma, Fuchs non la trovava, non... la udiva in nessun luogo...

Ad un tratto gli venne un'idea. L'Ouverture – si disse – essendo musica, può solo riferirsi all'orecchio, e considerato che l'orecchio è la più nobile Apertura del corpo (ben inteso, tra quelle che Fuchs conosceva) – l'organo della musica divina, attraverso cui egli, facendo la sua comparsa nel mondo, aveva per la prima volta visto la luce del giorno – allora, pensò, la suprema felicità non può essere ricercata che… nell'orecchio...

Fuchs, ormai ravvivato, si concentrò, si tese, e una volta trovato l'accordo, con frenesia indicibile, dalla punta dei piedi della Dea, si avventò in uno "sforzando" e penetrò nel forellino del lobo dell'orecchio destro della Dea, adibito abitualmente a luogo per appendervi gli orecchini, finendo per scomparire completamente lì dentro.

Di nuovo cori di amorini invisibili e di muse intonarono in lontananza canti inneggianti l'amore e di nuovo gli Aedi ispirati dell'Olimpo accordarono le loro lire per celebrare in versi il momento immortale...

Ma dopo quasi un'ora che era rimasto lì, periodo che gli aveva permesso di verificare la consistenza della foglia di vite e di abbozzare una romanza, Fuchs riapparve finalmente dal lobo dell'orecchio,

vestito in frac e cravatta bianca, soddisfatto e radioso, per ringraziare e salutare a destra e a manca la folla che febbrilmente lo aveva atteso impaziente, proprio come sapeva fare sulla terra quando dava di tanto in tanto un concerto di gala. Egli si fece avanti e offrì graziosamente a Venere la dedica della romanza.

Ma con sorpresa e amarezza l'artista constatò che non giungevano applausi da nessuna parte. In verità, tutti gli inquilini dell'Olimpo si guardavano stupiti. La Dea, dapprima meravigliata, poi contrariata e, infine, gravemente offesa, vedendo che Fuchs considerava la sua missione come definitivamente compiuta – ella, che mai aveva ricevuto neppure dagli Dèi un simile affronto – balzò bruscamente in piedi e, rossa come il fiore del papavero, indispettita, scosse una volta la testa con grazia, ma anche con forza, facendo cadere Fuchs a terra.

Improvvisamente, come ad un segnale invisibile, tutto l'Olimpo fu in piedi… Da ogni dove una pioggia di grida e di minacce. Tutti erano in collera per l'offesa arrecata all'Olimpo da un mortale incompetente… Una mano vigorosa su comando di Apollo e di Marte strappò a Fuchs la foglia di vite, allegandovi gli oggetti cui aveva diritto. Fu emesso l'ordine severo secondo cui la foglia in avvenire venisse accordata soltanto alle statue… Mentre una mano leggiadra, proprio quella mano di rose della Dea, prese dolcemente l'artista per l'orecchio e con nobile, ma energico gesto lo scaraventò nel Caos.

IV

Una pioggia di grida e minacce. Una pioggia di dissonanze, di accordi rivoltati e sospesi, di cadenze evitate, di falsi rapporti, di trilli e soprattutto di pause cadeva da ogni dove sull'artista scacciato. Una grandine di diesis e di bequadri appuntiti gli martellava senza tregua la schiena e una pausa più lunga gli frantumò gli occhiali. Altri Dèi più maligni gli diedero addosso con tibie, arpe eoliche, lire e cembali, e, al culmine della vendetta, gli lanciarono

"l'Atteone", "il Poliuto" e "la III Sinfonia" di Enescu, la cui musica ispirata, questa volta veramente, proveniva dall'Olimpo.

Insomma, la sorte di Fuchs era decisa. In un primo tempo egli avrebbe vagato a velocità vertiginosa nel Caos con orbite di cinque minuti attorno al pianeta Venere; in seguito, per espiare appieno l'affronto arrecato alla Dea, sarebbe stato esiliato in solitudine sul pianeta disabitato, con l'obbligo di lasciarvi e generare soltanto da sé la progenie, cioè quel seme superiore di artisti che sarebbe dovuto nascere sull'Olimpo dal suo amore con Venere.

Fuchs stava per l'appunto cominciando a scontare la pena, quando Pallade-Atena, mossa a compassione, intervenne (inaspettatamente) in suo favore…

Gli fu concesso di ricadere sulla terra, ma ad una sola condizione… In verità, c'è lì sulla terra così tanta *progenie inutile*, artistica e non artistica, che non vi era alcun bisogno di crearne un'altra… A Fuchs fu imposto comunque l'obbligo di distruggere dalle contrade terrestri lo snobismo e la viltà del pensiero nell'arte.

Posto, così, di fronte ad un terribile dilemma, dopo una lunga e matura riflessione, l'artista trovò che quest'ultima condizione sarebbe stata di gran lunga più difficile da realizzare di quella che stabiliva di lasciare da solo una progenie sul pianeta Venere…

Il nostro eroe mentre vagava smarrito nel Caos prese allora una decisione eroica. Dichiarò di accogliere il favore di Atena secondo la condizione che gli era stata imposta; tuttavia, quando si accorse di essere vicino alla terra, tanto fece che virò un po' sulla destra, cadendo proprio in quel quartiere, piuttosto sospetto, donde era partito, e dal quale si sentiva particolarmente attratto.

Sentendosi ormai pronto, avrebbe voluto apprendere e mettere in pratica qui quello che fino ad allora non aveva saputo adempiere, per poi richiedere, una volta completamente iniziato, udienza a Venere e tentare di riabilitarsi al meglio in merito alle faccende per le quali aveva molto lasciato a desiderare. In tal modo, si diceva, si renderà possibile la creazione di una nuova stirpe di superuomini e sarebbe stato così anche dispensato di fare sulla terra quell'impossibile corvée che gli si imponeva.

Ma le vestali del piacere, che lo accolsero in un primo momento ridendo, venute a conoscenza dei propositi da cui era mosso, si misero ad attorniarlo da tutte le parti, gli impedirono bruscamente di farsi avanti e contrariate, intristite, e agitando in aria le braccia in segno di protesta, lo scomunicarono dal quartiere, esclamando tutte in coro:

– Guai a te, Fuchs! Ti abbiamo perduto e non ti riconosciamo più, perché tu eri il solo che dal tempo di Platone sapesse amare di amore puro… Con quale pensiero vieni e ti muovi ora in mezzo a noi! Povere noi, prive d'ora in poi dell'estetica delle tue sonate! Povero te, senza l'ispirazione del nostro amore così elevato! E vergogna a colei che non ha saputo comprenderti e –benché sia nostra padrona e signora dell'Olimpo e del mondo – ha rifiutato il tuo amore e la tua arte, e ti ha fatto cadere da così in alto!… Vattene, Fuchs, perché ora non sei più degno di noi!

Vattene, Fuchs, sporco satiro! Proprio tu non rispetti l'organo più nobile, l'orecchio?! Vattene, Fuchs, perché comprometti il quartiere!!...

Vattene, Fuchs, e che gli dèi ti proteggano!

Scomunicato e oramai sotto la minaccia di qualche eventuale scarica della loro liquida rabbia, Fuchs si sedette di tutta fretta al pianoforte e, pedalando energicamente e ininterrottamente, giunse finalmente al suo quieto focolare, col morale a terra, sconcertato, schifato sia dagli uomini che dagli Dèi, sia dall'amore che dalle Muse…

Andò di corsa a ritirare l'ombrello in riparazione e, prendendo anche il pianoforte con sé, scomparve per sempre in mezzo alla natura grandiosa e sconfinata…

Da lì, la musica si irradia in tutte le direzioni con eguale forza, facendo sì che si compia in parte la parola del Destino riconoscente che gli concesse di diffondere quel verbo, con le sue scale, i suoi concerti, i suoi studi di staccato, e di far apparire nel tempo su questo pianeta, grazie al potere dell'educazione, una razza migliore e superiore di uomini, per la gloria sua, del pianoforte e dell'eternità…

UN PO' DI METAFISICA E ASTRONOMIA

In principio – dissero tutti insieme i commensali – non è vero che: «Il Verbo era presso Dio e che Dio era il Verbo». In principio – essi affermarono con forza – molto prima di un "verbo" qualsiasi, fu «l'alfabeto sordo-muto», poiché non è probabile che la materia cosmica, gli astri, sin da principio, fossero capaci di proferir alcunché; anzi, è molto più probabile che essi, dall'inizio, non fossero in grado di esprimersi né tanto meno di dire «papà» o «mamma». Pertanto – avevano aggiunto i commensali – è molto probabile che i corpi celesti non siano stati creati né dalla generosità di Dio, né dalla loro propria volontà di ruotare attorno a se stessi; né che, solo per questa ragione, si fossero formati dal nulla in qualcosa, per divenire poi da gassosi a liquidi; ma è più possibile che essi non fossero stati né creati né increati: figlioletti di nessuno, usciti a rate, dopo molte difficoltà, da calcoli giusti o sbagliati, e poi nutriti insufficientemente all'istituto di "Maternità celeste" di latte adulterato con acqua gassata dalle lattaie della Via lattea.

Ma ammettiamo pure che essi ruotino su se stessi solo per il proprio piacimento, sarebbe difficile poi presupporre che lo facciano in maniera del tutto disinteressata, senza alcuna intenzione quanto meno di guadagno. Perché sarebbe un po' comico girare in eterno, gratuitamente, e solo per il fatto che ti vedano gli altri… – Ma come!? Interessi meschini, egoisti presso i corpi celesti? – protestò la plebe ingenua, ideologica, che aspettava il risultato fuori, nella corte.

Tuttavia essi avevano, chi a torto chi a ragione, motivo di temere così…

In verità, chi mai potrebbe in primo luogo obbligare la materia e la forza cosmica a essere qualcosa, quando proprio queste, a loro volta, abolendosi, rassegnando le proprie dimissioni, avrebbero potuto in qualsiasi momento costringere quel "chi" a non essere che "nulla"?!

E inoltre, chi di noi può lamentarsi che la forza primordiale, la causa delle cause, non possa mai essere toccata, scoperta, quando tutti si affannano ad afferrarla dall'inizio, da dietro, e nessuno, per il momento, abbia tentato di avvolgerla, di prenderla, almeno una volta, di fianco?

E qual è il senso di scoprire ad ogni costo una causa, quella sola, e quella prima, quando tutte le cause, purtroppo, sono anche effetti e producono a loro volta effetti di una diabolica e aggrovigliata molteplicità?

Dunque è inutile pretendere soltanto un'unica causa, una forza iniziale, che desideriamo (deve) essere anche generatrice, quando essa stessa con tanta ostinazione intende produrre soltanto molteplicità; essa ha sete di moltitudini, di complicazione e di contraddizione; ha bisogno di milioni di uomini, di mosche, di funghi, di belve, di astri, e ciò anche a prezzo delle loro sofferenze. Ha bisogno anche dei "pesci-baule" e dei "pesci-sega", essa ha sete del numero, delle distanze e delle grandi velocità, senza senso e necessità…

[*Segue una variante del finale*]

E per noi vale forse la pena scoprire solo un'unica causa e quella prima, quando essa con tanto accanimento intende generare soltanto molteplicità, complicazione e contraddizione?! Essa ha sete di moltitudini e di grandi distanze, senza senso e necessità.

Le basi dell'urmozologia: breve antologia critica su Urmuz

Questo capitolo è una antologia con pagine critiche, una sorta di excursus sulla ricezione romena dell'opera di Urmuz. Naturalmente si tratta di un'antologia parziale, molto limitata e personale pensata a partire dagli incontri che ho avuto con le persone e con i loro libri e che, fungendo da cassa di risonanza, hanno sostanzialmente ispirato la stesura di questo lavoro. Il lettore avrà l'opportunità di leggere in traduzione anche alcune pagine tratte da libri e articoli apparsi solo in Romania. In primo luogo, troverà parte di un prezioso contributo di Ion Pop che fa il punto sul discorso critico dedicato a Urmuz, poi una vibrante testimonianza di Geo Bogza che dimostra l'influenza che Urmuz ha avuto sulle avanguardie rivoluzionarie romene. Seguiranno alcune pagine di Nicolae Balotă, tratte dal suo importante libro *Urmuz* ed alcuni stralci da contributi di Marin Mincu, Giovanni Rotiroti e Mircea Ţuglea, che hanno dato una lettura d'impronta "sperimentalista" all'impegno di scrittura dell'autore. Inoltre, verranno proposte alcune pagine di Corin Braga, che ha privilegiato un approccio psicanalitico alle "pagine bizzarre", e di Carmen D. Blaga, che si è soffermata sulla particolarità dell'aspetto logico-linguistico delle "antiprose" urmuziane. Infine, si riporta la breve conclusione di Ana Olos a uno dei suoi due studi monografici con i quali ha inaugurato di fatto l'«urmuzologia», un campo di studi che, fino a qualche tempo fa, non era neppure pensabile in Romania.

Ion Pop: «In che misura abbia contato URMUZ (D. Demetrescu-Buzău. 1883-1923) come precursore dell'avanguardia, è possibile capirlo meglio seguendo l'immagine che l'ambiente avanguardista ha costruito sull'uomo e sulla sua opera. Giacché, dopo che Tudor Arghezi aveva pubblicato le sue prime prose (*Pâlnia şi Stamate* e *Ismail şi Turnavitu*) sulla rivista "Cugetul românesc" (nei numeri 2 e 3 del 1922) e prima che lo stesso poeta avesse aggiunto alla bibliografia urmuziana *Algazy & Grummer* ("Bilete de papagal", n. 16, 1928), le uniche pubblicazioni che si mostrano davvero interessate alla sorte delle "pagine bizzarre" appar-

tengono a questo clima. Tre numeri consecutivi in "Punct" (9-10-11, 1925) daranno alla luce gli schizzi *Emil Gayk*, *Plecarea în străinătate* e *Cotadi şi Dragomir*, mentre più tardi, su "Contimporanul", n. 84, del 1928, farà la sua appariziome *După furtună*. Alla fine, come un corollario, Saşa Pană pubblicherà presso "unu" *Opera* (1930), includendo anche *Fuchsiada*, fino ad allora inedita, in un momento in cui sempre i militanti dell'avanguardia avevano riportato in auge il nome del cancelliere dell'Alta Corte di Cassazione, che si era tolto la vita nel novembre 1923, a soli 40 anni: nel 1928, Geo Bogza pubblicava a Câmpina la rivista "Urmuz", e un anno più tardi, insieme a Stephan Roll, gli consacrava, nella rivista "unu" (n. 9, gennaio 1929), patetici articoli omaggiali. Soltanto nel 1975, il critico George Muntean segnalava l'esistenza di un "quaderno rosso", smarrito fino ad allora nell'archivio della Biblioteca dell'Accademia Romena, in cui Urmuz aveva trascritto quelle poche prose, con un sommario ordinato, in vista sicuramente di una loro pubblicazione, con il titolo *Schiţe şi nuvele… aproape futuriste*. Per la sua edizione del 1930, Saşa Pană aveva visto questo "quaderno", ma si era orientato anche a partire dalle versioni pubblicate su rivista, antume e postume, dato che le varianti trascritte tra le pagine di questo quaderno non erano, in realtà, definitive. Alcune di queste varianti rimasero conservate nella sua collezione privata, e questo ha consentito solo nel 2012, insieme alle altre ritrovate, la realizzazione di una prima edizione "critica" [dell'opera di Urmuz], indubbiamente incompleta, non avendo avuto a disposizione tutti i manoscritti esistenti […] (pp. 44-47).

Urmuz riuniva in sé tutti gli elementi necessari per essere identificato nella posizione di uno scrittore marginale, non riconosciuto dall'"ufficialità", che si era escluso da solo dalla vita come una sorta di ultima protesta contro i limiti stessi della condizione umana. I suoi seguaci avanguardisti, giovani iconoclasti, trasferirono su di lui le loro stesse aspirazioni, avendo il sentimento di compiere un atto di riparazione nei suoi confronti, e allo stesso tempo, attraverso di lui, provarono sfidare indirettamente l'opinione pubblica conformista: con Urmuz prendeva così corpo la voce stessa della rivolta, l'opposizione di fronte alle norme prestabilite, l'insubordinazione nei confronti della logica ammessa per la creazione culturale […] (p. 48).

La lettura delle pagine urmuziane conferma essenzialmente le osservazioni e le intuizioni dei discendenti avanguardisti, che hanno posto esatti e immediati accenti là dove la critica "ufficiale" aveva esitato oppure si era volontariamente mantenuta, salvo poche eccezioni, alla superficie dei testi. La cosa che davvero colpisce a un primo approccio è la deviazione dalle "norme" della scrittura tradizionale, la contraddizione

violenta della logica ereditata, l'acutissima *consapevolezza della convenzione letteraria*. […] Sotto l'apparente tranquillità della normalità d'espressione (George Călinescu parla di "dignità stilistica, serenità di un grande prosatore classico da cui, per contrasto, scaturisce naturalmente il comico" […]), la negazione s'insinua gradualmente, cosicché, nella misura in cui avanziamo nell'universo descritto, osserviamo che gli oggetti non rispondono più ai nomi conosciuti e che tra il significato e il significante si apre un baratro […] (p. 51).

Andando oltre il livello di una lettura […] che vedeva nel testo solamente contenuti aberranti che annientavano qualsiasi comunicazione, interpretazioni più recenti hanno dimostrato il funzionamento di una "logica" *sui generis*, dettata dalla meccanica associativa, sulla base di contiguità semantiche e contaminazioni sonore, che conduce verso la parodia di uno tra i motivi più caratteristici della scrittura di Urmuz: l'*homo viator*, una prospettiva ludica che coinvolge anche gli elementi intertestuali. […] La derisione, a questo livello, è totale. In maniera giocosa, ci viene trasmesso l'unico "messaggio" possibile, vale a dire che la "letteratura" ha incominciato a funzionare a vuoto, che essa stessa è una forma vuota, dal momento che i contenuti, i messaggi e i suoi insegnamenti – un'intera "pedagogia" della tradizione – hanno perso tutto il loro prestigio […] (pp. 56-57).

Simili diluizioni premeditate del discorso, che si associano alle rotture del livello rappresentativo, testimoniano il movimento dello scrittore in uno spazio che è di esclusiva pertinenza del linguaggio, smontato nei suoi meccanismi anchilosati e ricomposto in strane strutture, alienate rispetto alla logica della realtà (p. 58) […].

Proprio da questa esacerbata coscienza della letteratura emerge [...] più specificatamente la visione urmuziana sul mondo e, direi, della letteratura in quanto mondo. Giacché Urmuz non si limita a biasimare ironicamente e parodisticamente il "museo" letterario, a sregolare assurdamente "l'ordine" tradizionale, ma propone, in realtà, una nuova visione dell'uomo. Questa genesi è alimentata sostanzialmente e in modo decisivo da un'escatologia: entrambe trovano il proprio appoggio sul piano di una riflessione più generalmente filosofica, di cui si è conservato ben poco, ma ad ogni modo sufficiente a fornire argomenti aggiuntivi che consentono di togliere lo scrittore dalla categoria degli autori di semplici aneddoti parodistici, ingegnosi e superficialmente divertenti. Tra la genesi e l'escatologia, c'è piena solidarietà: solo uno scrittore che vive, quasi fino all'inibizione della sua forza creativa, con il sentimento che tutto è stato detto, che ci si muove tra luoghi comuni e formule pietrificate, che

la letteratura è diventata un deposito di linguaggi prefabbricati, può scrivere come Urmuz […] (pp. 60-61).

Collegando i due piani, quello della pratica negativa generata dalla coscienza acuta della convenzione letteraria e quello della riflessione "metafisica", è possibile capire che l'autore delle "pagine bizzarre" era implicitamente consapevole che la letteratura, così come si era fatta (composta!) fino a lui, non era adeguata ad esprimere la "complicazione" e la "contraddizione" che definisce l'essere umano. In quanto tali, l'armonia e l'equilibrio presupposti dai "classici" richiedono una sfida e uno spostamento delle linee, una revisione "critica"; il ricettario tradizionale, dosando le quantità, componendo e aggiungendo ingredienti in vista dell'effetto ideale, ha bisogno di una replica adeguata. E chi sapeva molto bene di cosa fosse composta la letteratura poteva procedere senza difficoltà verso quelle scomposizioni parodiche e ricomposizioni assurde dei testi in tutti i loro livelli e articolazioni, giungendo ai risultati che conosciamo, ridotti quantitativamente proprio sotto l'imperativo di un'inibizione generata da una sovrana coscienza critica, da una radicale messa in questione delle formule e delle convenzioni della letteratura. La lettura comparativa dei manoscritti esistenti dà prova di un impegno massacrante, laborioso, ostinato dello scrittore nella composizione dei suoi testi. Egli ci ritorna spesso, quasi fosse sempre insoddisfatto del risultato, con correzioni, aggiunte, tagli, assicurando in fondo un'evidente concentrazione dei mezzi di espressione, che hanno consentito anche la sua caratterizzazione di "artigiano" e "miniaturista dotato di una consapevolezza […] classica della creazione […]".

Tutti i commenti a Urmuz […] riconoscono il carattere "sovversivo" di questa esperienza, che mette in discussione le "buone maniere" della scrittura tradizionale, proponendo, allo stesso tempo, una nuova immagine del mondo. […] La costruzione [di Urmuz] è sempre accompagnata dallo spettro della catastrofe. Si è già osservato che la grande ossessione urmuziana è quella del vuoto e della decomposizione universale, illustrata, fra l'altro, anche dall'insolita presentazione dei suoi personaggi. L'intenzione iniziale, la parodizzazione della maniera "realista" nel caratterizzare i personaggi, fino all'esaurimento dei loro tratti fisici e morali […], conduce il prosatore a comporre delle "schede" come quelle di un dizionario enciclopedico – derisione, come si è detto, della pedanteria scientista e pedagogica, le desiderate incongruenze dei piani rasentano l'assurdo e suggeriscono, allo stesso tempo, la profonda angoscia di fronte alla reificazione dell'umano […] (pp. 62-63).

La maggior parte dei personaggi di Urmuz sono creature composite, insomma, meccanismi sostanzialmente eterogenei, espressione della

"complicazione e contraddizione" generate da una causalità universale aleatoria e sottoposta all'azzardo, strane marionette in cui si concentrano schematicamente e insolitamente dati fisici e caratteriologici umani, insieme ad elementi della materia inorganica o appartenenti alla sfera zoologica. A queste originarie sregolazioni della struttura della personalità corrisponde una serie di deviazioni significative a livello del comportamento, dei gesti e delle attitudini, e delle relazioni con "l'altro" […] (p. 65).

Scrivendo a proposito della prima edizione della "pagine bizzarre", Perpessicius le presentava, con una certa intuizione, come "frammenti […] di una nuova mitologia". […] La "nuova mitologia", schizzata sia pure frammentariamente da Urmuz non può essere tuttavia pensata al di fuori della sovversione del discorso letterario tradizionale, attraverso cui egli anticipa le esperienze dadaiste e surrealiste – anche se la piena lucidità della sua pratica lo mantiene a una certa distanza dall'azzardo di togliere dal sacchetto le parole o dall'"automatismo psichico puro". In fondo, le creazioni di Urmuz e il loro mondo grottesco e assurdo sono, per la prima volta nella letteratura romena, delle maschere e un universo "viscerale" legato insieme alla sostanza e al movimento del linguaggio che si costituisce come *testo* […]. Ciò che è possibile decifrare come "personaggio", "evento", "descrizione" ecc. dipende in modo decisivo dalla dinamica aleatoria delle parole, dei sintagmi, delle frasi, spinti dal gioco combinatorio, sfruttando l'equivoco, le rotture dei livelli semantici, gli automatismi generatori di ridondanza […] (pp. 69-70).

I giovani avanguardisti di «Contimporanul» e di «unu» avevano perfettamente ragione nel vedere in Urmuz il loro più significativo precursore: giacché la sua (anti)letteratura offriva l'esempio della più radicale "sovversione" della tradizione e l'inizio di quella "nuova mitologia", sia ilare che tragica, in virtù della quale i nuovi poeti maledetti potevano riconoscersi sotto il segno dell'"esasperazione creativa"» (p. 70).

(*Avangarda în literatura română*, ediţia a III-a definitivă, Ed. Cartier Popular, Chişinău 2017)

* * *

Geo Bogza: «Il tormento dell'animo che erompe, la liberazione per raggiungere LUI, gemito del duro scontro con la brutalità.

Questo LUI a lettere maiuscole, di diritto come Gesù. Ambedue amanti del futuro, apostoli di mondi che verranno. L'odio e lo schermo ombra inerente alla loro vita.

Eppure gli occhi fissano allucinati quel punto miracoloso percepibile per gli eletti.

Per arrivarci, la corda: mezzo avventurato.

Noi, quelli rimasti, tremiamo e inorridiamo.

Di rado, nei momenti di rottura dolorosa con l'ambiente, invidiamo il suo coraggio.

A volte lo abbiamo e allora ci sentiamo fratelli.

Tra noi e LUI un ponticello sul quale si muovono danzando i sentimenti, affratellandosi fino a fondersi.

Nasce la grande e assurda sintesi: del Nulla.

Le affinità con il Nirvana abbondano.

Gli angoli si smussano per diventare il grande tutto.

Le gocce del tempo ghiacciate o in caduta vertiginosa: non ha più importanza.

Ma la crosta terrestre costringe a giorni di preoccupazioni_mercantili fino all'abbrutimento. Allora Urmuz pare un sogno assurdo e spesso ci vergogniamo di avere un tempo fraternizzato con un pazzo destinato ad essere inghiottito dal buio dell'istante successivo alla sua scomparsa.

E tuttavia non è così.

Urmuz vive.

La sua presenza tra noi, punta di frusta che sferza le coscienze. Nell'oscurità dell'animo seguiamo curvi fino a terra le orme che i suoi passi hanno lasciato graffiando violentemente la terra involgarita dai luoghi comuni.

Le orecchie verginali sanguinano ancora per lo sverginamento della frase impetuosa e virile.

D'ora in poi la parola diventa spermatozoo fecondo. Urmuz ha contribuito anche lui all'operazione voronoviana fatta alla lingua anchilosata e blesa.

Questa è la forma che grida di gioia per la piena riuscita. Rimane la sostanza, problema profondamente doloroso come una ferita beccata da aquile.

Al bivio del secolo, Urmuz impiccato: semaforo che segnala lo squilibrio a tutti coloro che si piegano ad ascoltare attentamente i rumori che salgono dagli abissi dell'animo.

Lavorando in un angolo oscuro, mentre noi ci scaldiamo ancora alla luce di un sole falso.

LUI ha aperto i rubinetti del freddo che ora ha invaso tutti.

Il sole che abbiamo conosciuto finora spoglio in tutta la sua inutilità.

Il freddo cresce insinuandosi ammonitore della nostra superficialità. Coloro che hanno la pelle dell'animo spessa, insensibili a questo avvenimento, continuano a prosternarsi al vecchio astro.

Ma noi che ci sentiamo penetrare dal freddo pungente dobbiamo reagire. E allora: movimento, molto movimento. La nascita del costruttivismo, del surrealismo e degli altri ismi dinamici era necessaria alla nostra vita minacciata dal ghiaccio.

Coloro ai quali basta il falso sole guardano perplessi questa vertiginosità di linee, parole, suoni, colori ed esclamano: Pazzi.

Alla loro salute.

Alla loro e a quella della vacchetta interiore che li mantiene senza alcun pericolo nel freddo della banalità e del luogo comune.

Noi invece abbiamo bisogno di movimento, quanto più possibile e quanto più vario.

Un'intera acrobazia intellettuale.

Il nostro dovere: intensificarla al massimo.

Abbandonando il falso astro, costretti a questi salti da clown per mantenere l'animo caldo con le loro frizioni, aspiriamo a trovare un giorno il vero sole.

E allora...» (pp. 392-394)

(*Urmuz*, «Urmuz», an. I, n. 1, gen. 1928. Ora in *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion,* a cura di Marco Cugno e Marin Mincu, Feltrinelli, Milano 1980)

* * *

Nicolae Balotă: «Caratteri. Una delle prime sorprese che vengono offerte dalla lettura delle pagine di questo scrittore non conformista è quella che […] potremmo definire il ritratto-destino. Urmuz avrebbe potuto intitolare le proprie pagine: "Caratteri bizzarri". Infatti, tutti i suoi testi ricordano i "Caratteri" dei moralisti del secolo classico di Luigi XIV. Come nei *Caratteri* di La Bruyère, troviamo in questi testi astrusi ritratti, descrizioni di figure (eccentriche, sicuramente assurde), tipi caratteristici. Naturalmente, La Bruyère, scrivendo *I caratteri*, era consapevole di porgere uno specchio all'umanità […]. Ma ci chiediamo se Urmuz non avesse avuto anch'egli, oscuramente, la consapevolezza di descrivere, in certe sue figure, un mondo umano, a partire dai suoi drammi essenziali (p. 40). […]

Urmuz non propone casi accidentali. Egli descrive caratteri essenziali; le sue narrazioni prendono di mira le permanenze nel destino dei suoi eroi. Egli non è un novellista che si sofferma su qualche evento, qualche episodio interessante della vita di un personaggio, ma presenta ciò che fa di continuo questo personaggio, ciò che egli è. […] Tutti i testi di Urmuz sono, dunque, ritratti in cui si coglie l'essenzialità del "carattere" di una creatura, questa essenza perenne che costituisce il suo destino (p. 42). […]

Non esistono "personalità" nell'universo fittizio urmuziano. Nonostante tutti i testi siano costruiti intorno a una figura o a una coppia di figure umane (o quasi umane), ciò ci suggerisce il fatto che si tratti più di personaggi di un teatro di marionette che di esseri reali. La parola greca *prosopon* o quella latina *persona* avevano il duplice significato di persona e di maschera. I personaggi di Urmuz sono una specie di persona-maschera. La maschera è tutto, sotto la quale non si nasconde nessuna personalità. Questi "caratteri" sono pure finzioni, sono creature *als-ob*, come se fossero degli uomini. Dal punto di vista antropologico, queste creature rappresentano la decomposizione dell'umano» (p. 44).

«L'uomo-uccello e l'ossessione zoologica. […] L'uomo di Urmuz è una creatura composita, appartenente alla categoria mitologica dell'uomo-bestia, dell'uomo che non si è liberato completamente di una forma anteriore, animale, oppure che – sulla base di una qualsivoglia maledizione – stia per divenire una bestia. L'uomo-uccello è un'*imago* che appartiene allo strato più intimo di una fantasmatica angosciante. In Urmuz, non si tratta di una metamorfosi in corso, delle peripezie di una trasformazione mitica (come nelle *Metamorfosi* di Ovidio) o paralogiche (come nella *Metamorfosi* di Kafka), né del semplice impiego di una grande metafora comica (come negli *Uccelli* di Aristofane), o di un'allegoria dell'orrore (come negli *Uccelli* di Hitchcock). In Urmuz la metamorfosi è consumata o, più esattamente, l'uomo-animale non è un ibrido in corso di trasformazione, ma un dato naturale. Naturalmente, un dato della natura grottescamente pervertita. Il mostro composito, ibrido dell'uomo e dell'animale, esiste di fronte a noi (p. 46). […] L'uomo ridotto alla condizione di uccello è una creatura degradata a una funzione elementare, al cibo, al sesso, alla brutale volontà di potenza […]» (p. 49).

«L'uomo meccanomorfo. Ma le creature di Urmuz non sono soltanto il risultato dell'incrocio dell'uomo con l'Animale ma anche ibridi bizzarri dell'uomo con la Macchina. […] Tutti i personaggi di Urmuz hanno nella loro costituzione una parte, almeno, meccanica. Tutti sono uomini-macchina, marionette, che hanno, secondo la celebre formula di Bergson

(ma indipendentemente dal comico che ne dovrebbe provenire): "du mécanique plaqué sur du vivant" (pp. 52-53). […]

Nell'opera di Urmuz, uno strato arcaico dei miti è […] in relazione con una zona molto nuova della tecnica. Tra i due strati esiste, tuttavia, una strana corrispondenza. Si potrebbe parlare delle implicazioni del "mito macchinista" in queste prose, da cui estrapolare eccellenti esempi del processo di reificazione dell'uomo in una società borghese. Gli accessori tecnici nell'anatomia dei personaggi, la loro forma, la meccanica dei gesti, la meccanizzazione stessa del loro "programma" di vita, tutto indica la degradazione dell'umano nel meccanico. La fatalità, il perfetto determinismo che comanda su queste esistenze fittizie, la mancanza totale di libertà in questo universo, del resto privo di leggi, è, allo stesso tempo, un corollario della meccanizzazione» (p. 59).

«*Homo viator*. […] il viaggio è, anzitutto, un'evasione. Proprio chi si trova recluso anela a spazi illimitati. Stamate, legato insieme ai suoi famigliari al palo, nell'ultima stanza del "sotterraneo" (immagine della condizione umana che, in qualche modo, sembra anticipare Beckett), alla prima occasione che gli capita prova a evadere. La tentazione della Sirena non è solo l'attrazione del sesso, ma del mare sconfinato. Abbastanza strano, ma anche spiegabile, l'eroe crede di poter sfuggire alla tentazione navigando proprio nell'elemento della tentazione ("per non cadere facile preda della tentazione, Stamate noleggiò in tutta fretta un battello e, nel prendere il largo, si tappò le orecchie di cera insieme a quelle di tutti i marinai..."). Evasione inutile, *Homo viator* cade preda della tentazione. Solo più tardi cercherà un'altra evasione, nella morte. Ma su questo viaggio finale ci torneremo.

Il viaggio come evasione è tentata anche dagli altri eroi di Urmuz. Ismaïl, sequestrato dal suo vecchio padre, evade tre mesi l'anno, d'inverno. La fuga avviene attraverso un atto pieno di voluttà – il rituale dell'arrampicata sulle impalcature di diversi cantieri. Un viaggio più lungo, ma che ha un senso ugualmente rituale, è intrapreso annualmente (osserviamo la periodicità!) da Turnavitu, l'accolito di Ismaïl: "Sempre per far piacere al suo buon amico e protettore, Turnavitu una volta l'anno prende la forma di un bidone, e, se lo riempi di petrolio fino all'orlo, intraprende un lungo viaggio, di solito alle isole Maiorca e Minorca: il più delle volte questi viaggi consistono nell'andare, nell'impiccare una lucertola alla maniglia della porta della Capitaneria del porto, poi nel tornare in patria...". Il viaggio di Ismaïl è un servizio reso all'amico-padrone, ma anche un rituale assurdo. Non è in realtà un'evasione (p. 70). […]

Di fatto, *La partenza per l'estero* è, interamente, collegata ai tentativi di partenza dell'*homo viator*. Un viaggio fallito, non terminato (in un certo senso come in *Preparativi di nozze in campagna* di Kafka). L'eroe fa due tentativi falliti di evasione. Non potrà mai superare la fase dei preparativi, benché essi fossero in buona parte ultimati […]. Non riuscirà a partire, nonostante venga detto due volte: "Salì sulla nave". Chi gli nega la partenza? La prima volta: "il potente e invincibile sentimento paterno lo rigettò sulla riva". La seconda volta, la moglie gli impedisce di partire: "dopo averlo trascinato barbaramente fino al bordo della nave, lo prese e lo depose sulla terraferma senza alcuna formalità". In queste poche righe è la famiglia che si oppone all'evasione tramite il viaggio. I legami famigliari trattengono […], il sentimento paterno agisce come una corda che lega alla riva. Di fatto, all'infuori dei fattori che impediscono il viaggio, questo personaggio anonimo fallisce, come anche la guerra di Gayk, l'amore di Stamate o di Fuchs, come anche le imprese di Ismaïl, Cotadi, Algazy & comp. Tutti hanno la vocazione al "viaggio", tutti sono deambulanti, ognuno di essi è un caso di homo viator mancato (p. 71). […] *Homo viator* fallisce ogni volta. Il viaggio fallisce sin dall'inizio. Le deambulazioni dei personaggi di Urmuz avvengono in uno spazio ristretto: Stamate con il carrozzino attraverso i canali sotterranei, Turnavitu con il vagoncino della spazzatura fino alla cima di una collina, il personaggio anonimo della *Partenza per l'estero* con la carrozza fino alla città più popolosa delle vicinanze, Emil Gayk nello spazio ristretto della zona neutrale, Algazy e Grummer, attaccati a una carriola attraversando i comuni rurali, l'eroe di *Dopo il fortunale* fino al monastero e poi indietro fino alla sua città natale. Tutti questi percorsi sono solo degli *Ersatz*, dei simulacri del grande viaggio per il quale le creature urmuziane sentono un irresistibile richiamo.

Questo grande viaggio si compie – per alcuni – solo nella morte o nella condizione, che analizzeremo, di *cadavere vivente*. Ad ogni modo non ci soffermeremo sull'evasione misteriosa, finale, degli eroi di Urmuz, l'unica senza ritorno, proprio perché si tratta di una specie di scacco. Stamate – dopo aver consumato il suo dramma – fa una corsa misteriosa, scomparendo nel "carrozzino a manovella" su cui sale "per sempre", prendendo la direzione "verso l'estremità misteriosa del canale e, girando la manovella con crescente caparbietà – ancora oggi lo si vede correre follemente –, riduce senza posa il suo volume, nella speranza di poter finalmente penetrare e scomparire nell'infinitamente piccolo". La condizione dell'uomo come *homo viator* appare in una luce grottescamente terrificante, come un viaggio finale-infinito, meccanico e disperatamente umano, come un suicidio bizzarro attraverso una riduzione continua sotto il comando di una effettiva volontà nullificante. Insomma, la fine di quasi tutti i personaggi

urmuziani – il loro viaggio *in extremis* – è una sparizione che coincide con un viaggio verso il nulla. […]

Questa sparizione finale rappresenta forse il desiderio di tutti questi uomini-viaggiatori che hanno – per dirlo con Freud – un potente istinto di morte. Come il loro creatore che aveva un'annientante consapevolezza dello scacco, del suo fallimento, anche le creature di Urmuz periscono aspirate da una trascendenza vuota, come quel Nirvana che si trova nella stessa "circoscrizione" della famiglia Stamate "a partire dalla drogheria all'angolo"» (p. 71).

«Il cadavere vivente. Il suicidio fu senza dubbio un'ossessione che ha lentamente minato l'economia psichica di Dem. Demetrescu-Buzău. Le "pagine bizzarre" potrebbero essere una dimostrazione che prova la durata di questa ossessione. Quasi tutti gli eroi di Urmuz mettono fine alla loro vita in un modo o nell'altro. Una fine strana, che raramente è terribile. […] La loro morte non è tragica, ma piuttosto uno stato di finitudine. Questi personaggi, la cui vita si svolge da qualche parte ai limiti dell'umano, finiscono per diventare delle sorte di Cadaveri viventi, che oscillano sul confine che separa la vita dalla morte (p. 89).

Ma anche se non scelgono una morte violenta, gli eroi di Urmuz si suicidano. Ricordiamo le parole iniziali del Mito di Sisifo – il saggio di Camus sull'assurdo: "Vi è solamente un problema filosofico veramente serio: il suicidio. Giudicare se la vita valga o non valga la pena di essere vissuta, è rispondere al quesito fondamentale della filosofia". Il suicidio implica l'assenza di qualsiasi ragione di essere, la perdita di qualsiasi illusione. In un mondo assurdo, l'individuo si sente come uno straniero, un esule. Si tratta, in questo caso, anche secondo Camus, di un "divorzio tra l'uomo e la sua vita, tra l'attore e la scena". Secondo l'autore del *Mito di Sisifo*, "il senso dell'assurdo" risiede in questo divorzio. Ma gli eroi di Urmuz non hanno questa sentimento. Per questi ultimi, il loro universo è naturale, "normale", è l'Universo. Dunque, se per Sisifo, l'eroe dell'assurdo, tra il senso dell'assurdo e l'aspirazione al nulla, all'autoannientamento, esiste un rapporto, questo rapporto è inesistente nei personaggi di Urmuz. Allo stesso tempo, questi personaggi sono privi di quell'eroismo nero, portato avanti dal "mito di Sisifo" di Camus. L'assurda rivolta, per lui, è una contraddizione fondamentale tra accettare l'assurdo e tuttavia non arrendersi di fronte a esso. Suicidio significa capitolazione. Le creature di Urmuz non si ribellano all'assurdo ma ne sono vittima. Si danno per vinte.

Stamate si suicida dopo aver compiuto diverse azioni finali ("cuce" la moglie, scaraventa Pâlnia e Bufty nel Nirvana, ecc.): "Poi, salendo per

sempre sul carrozzino a manovella, si dirige verso l'estremità misteriosa del canale e, girando la manovella con crescente caparbietà riduce senza posa il suo volume, nella speranza di poter finalmente penetrare e scomparire nell'infinitamente piccolo". Si tratta di un'autoriduzione *ad absurdum*, *ad infinitum*, *ad vitam aeternam*. Triplice riduzione che equivale a una morte continua. Il "carrozzino a manovella" svolge, tecnicamente, il ruolo della barca di Caronte, l'estremità misteriosa del canale (che si apre nel "sotterraneo") è un Ade bizzarro che non può mai essere raggiunto. Stamate diventa un cadavere vivente sempiterno, poiché non raggiungerà mai l'infinitamente piccolo, il nulla al quale aspira. L'autoannientamento totale, questo è il sogno segreto degli eroi di Urmuz (e, forse, in un certo senso, anche del loro autore). Ma le sue creature non possono veramente vivere come neppure morire. Sono condannate a questa corsa demenziale di Stamate, come capita ad alcuni cadaveri viventi […] (p. 90).

La condizione del cadavere vivente rappresenta una quasi morte. Tale stato viene raggiunto dall'eroe della *Partenza per l'estero* attraverso un finto suicidio. […] Come Stamate o Ismaïl, questo personaggio si sbarazza di tutto ciò che possiede. Questo stato di povertà sta a indicare una morte (per la quale si prepara attraverso le sue ultime disposizioni), una mortificazione attarverso cui (come accade a certi monaci) l'individuo diventa cadavere senza morire realmente. Un piccolo epilogo assurdo mostra che, dopo questa quasi morte, l'eroe parte per una città vicina iscrivendosi alla "sbarra". Questo finale cambia solo apparentemente la situazione del personaggio. Come sappiamo, per Urmuz, iscriversi alla sbarra, entrare nel mondo della Legge […] equivale a una morte nella vita.

Anche Cotadi, sepolto nella stessa tomba con il suo amico e servitore Dragomir, si prepara alla morte. Anch'essi si trovano alla fine della narrazione […] in una condizione di cadavere vivente. […] Perché nel mondo di Urmuz non si muore totalmente. […] Tutti questi personaggi che si suicidano, queste creature in decomposizione finiscono nella condizione di cadavere vivente dopo una delusione, una depressione, una grave noia, causata dalle persone e da tutto l'universo. Lo stesso vale per Fuchs, che soccombe disgustato "sia dagli uomini che dagli Dèi, sia dall'amore che dalle Muse"» (pp. 91-92).

(*Urmuz*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1970)

* * *

Marin Mincu: «Nell'ambito della letteratura romena d'avanguardia il primo scrittore che abbia posseduto coscienza teorica delle trasformazioni necessarie all'interno del discorso letterario è Urmuz, del quale lo stesso Eugen Ionescu sostiene che è "uno dei precursori della rivolta letteraria universale, uno dei profeti della dislocazione delle forme sociali, di pensiero e di linguaggio di questo mondo che, oggi, sotto i nostri occhi si disgrega, assurdo come gli eroi del nostro autore". Per la letteratura romena d'avanguardia Urmuz rappresenta senza dubbio il caso-limite, così come lo era stato per l'avanguardismo francese Lautréamont. Per caso-limite intendiamo quell'esemplarità della pratica significante che diviene simultaneamente una forma di autonegazione della letteratura e un'apertura rivoluzionaria verso un'altra rappresentazione dell'atto della scrittura. Nelle sue "antiprose" Urmuz ha per la prima volta la coscienza acuta del fatto che il sistema di convenzioni della letteratura accettata è entrato in crisi e che ne è necessaria una dinamicizzazione. La letteratura come "nutrimento spirituale" non è più sufficiente nelle dosi tradizionali, essendo imminente la sua distruzione e la sua ricomposizione in altri termini (p. 36).

[…] Nelle sue "pagine bizzarre", Urmuz è riuscito a costituirsi un universo fittizio derivato dalla parodia lucida dei temi, dei motivi, dei personaggi e della immagini convenzionali del processo della letteratura. Il metodo della sua narrazione precorre quello dei surrealisti, usando la scrittura automatica "avant la lettre". Le associazioni di linguaggio, molto naturali nella loro articolazione, dimostrano che l'autore aveva una concezione estetica molto avanzata in rapporto al suo tempo, senza abbandonarsi al semplice azzardo, come avveniva nella scrittura dei surrealisti. Il concetto tradizionale di personaggio è definitivamente superato, e sarà Urmuz ad introdurre delle trasformazioni che diventeranno poi comuni.

Alcuni commentatori hanno considerato questa pratica significante come una semplice parodia, o addirittura una "buffoneria". In realtà, crediamo che l'autore punti sull'assurdo del linguaggio disgregando i sintagmi tradizionali mediante un lavoro arbitrario sulla "sintassi". […]

La lezione di Urmuz costituisce quindi un modello fondamentale per gli artisti romeni d'avanguardia. Essa inserisce nel quadro della letteratura romena una vera rivoluzione del linguaggio, comprendendo la disgregazione delle forme letterarie e divulgando per la prima volta la tendenza della reificazione dell'umano. Nei suoi pochi testi Urmuz non fa soltanto una parodia dei temi e dei procedimenti della letteratura: egli lavora in modo cosciente sul linguaggio, desiderando mutarlo. Per questo scoprirà i meccanismi mediante i quali la pratica significante genera il testo, dissacrando l'atto della scrittura. Urmuz capisce che la forma (il significante) è

l'elemento sul quale deve agire lo scrittore: tuttavia coloro che lo adottano come esempio letterario non hanno ancora chiara questa pratica e si fermano soprattutto sul contenuto (il significato). […]

Come pratica della scrittura, Urmuz anticipa tutti i tentativi sperimentali che l'hanno seguito, dimodoché la sua periodica riscoperta è facilmente spiegabile. Urmuz supera l'avanguardismo storico appropriandosi dello sperimentalismo attuale proprio mediante quella "consapevolezza critica" di cui parlava Angelo Guglielmi. La sua azione sulla lingua "è un intervento di pazienza, volto alla ricerca di nuove strutture espressive, alla scoperta di nuovi impasti stilistici, in cui rifluiscono i materiali più imprevisti, e aperti alle contaminazioni lessicali più ardite. È un intervento da effettuarsi in laboratorio con decisione e insieme cautela"» (pp. 36-38).

(*Avanguardia romena e avanguardia europea*, in *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion,* a cura di MARCO CUGNO e MARIN MINCU, Feltrinelli, Milano 1980)

* * *

GIOVANNI ROTIROTI: «La tecnica di scrittura di Urmuz è tipologicamente assimilabile alle esperienze estetiche del barocco e del manierismo internazionale del XX secolo. L'arte urmuziana si può definire come una sorta di caleidoscopio mentale che produce immagini da immettere con forza nella lingua, trasferendo nella parola scritta il cromatismo dell'apparenza visiva. Si tratta di una parola teatralizzata che fa convergere l'aspetto visivo e quello sonoro del segno letterario, marcato da un forte carico di memoria culturale. Le "pagine bizzarre" nascono da una realtà "composta" di una quantità quasi illimitata di figure, dettagli, segni, che cercano di misurarsi con la pittura e con la musica nel tentativo di produrre sensazioni fantastiche, risonanze memoriali. Lo spazio letterario permette a Urmuz di esercitare la sua abilità combinatoria e di mantenere la tensione del "discorso" sempre al di sopra dei toni usuali. La *poiesis* grava visivamente sugli enunciati delle sue prose che si teatralizzano entrando così in competizione con le arti figurative e con l'aspetto accessorio della musica. Attraverso una grande perizia retorica, regolata dall'*èkphrasis* e dalla xenonimia, le "pagine bizzarre" fanno emergere continue e sorprendenti composizioni di figure simboliche che giocano tra la presenza e l'assenza dell'oggetto designato dalla narrazione. Il messaggio di Urmuz è iperbolico e si offre sovente come una versione allegorica e illusionistica della realtà perché si produce in

una sfera metalinguistica che sta all'origine di una personale ricerca dell'"estetica dei nomi" propri. Le "pagine bizzarre" sono dunque una scommessa sul linguaggio e dentro il linguaggio, che permette di esprimere la libertà creativa dell'opera e del suo creatore, ma sono anche un'avventura nella dimensione tragica della scrittura, perché colui che la attraversa non tanto mette a repentaglio la verità dei propri enunciati quanto il modo stesso del suo esistere» (pp. 24-25).

(*Introduzione*, in Urmuz, *Pagine bizzarre*, a cura di G. Rotiroti, Salerno Editrice, Roma 1999)

* * *

Mircea Ţuglea: «Senza dubbio, il primo autore della letteratura romena che intuisce in modo tragico la reificazione dell'orizzonte in cui si trova incatenato il soggetto è Urmuz – da qui anche il suo strano rapporto con lo statuto di "autore" (e anche di "opera"), con dirette conseguenze sulla condizione di "soggetto" in generale. L'intera "opera" di Urmuz può essere vista come una "cronaca" ("bizzarra", ma convincente) di questo processo reificante […] (p. 26).

Mi sembra che in questo breve testo [*Algazy & Grummer*], forse il più riuscito di Urmuz, venga problematizzata "la crisi totale del concetto di letteratura" […] che si materializza attraverso "il divoramento reciproco tra il significato e il significante", ma in questo caso si tratta soprattutto di una crisi a livello della conoscenza e della collocazione ontologica del soggetto, in una prospettiva reificante che lo "svuota" del senso e lo indebolisce fino ad annullare la capacità di impegnarsi in un dialogo con sé e con il reale – l'unica forma […] in cui si manifesta questo "dialogo" è quello residuale, della digestione e della deiezione che costituiscono "i fermenti della letteratura del futuro". L'orizzonte ermeneutico così approssimato è desolante, persino quando prende la forma di alcune "prose bizzarre", mediante cui, al di là dell'assurdo, è possibile scorgere la consapevolezza lucida del meccanismo reificante […]» (pp. 33-34).

(*Paul Celan şi avangardismul românesc. Reactualizarea sensului*, Ed. Pontica, Constanţa 2007)

* * *

CORIN BRAGA: «Nelle "pagine bizzarre" di Urmuz la decostruzione della realtà segue una logica conseguenziale, la narrazione si sottomette a un *cogito* invisibile, ma rigoroso. La leggerezza della critica è stata quella di cercare il filo di Arianna sul piano della finzione, ciò che ha portato soltanto all'identificazione di un espediente pre-dadaista nella sua scrittura. Ma il *cogito* della prosa urmuziana si nasconde altrove; da qualche parte nei sotterranei della finzione, rimosso in quel che si potrebbe chiamare l'inconscio dell'opera. I critici hanno insistito soprattutto sulla mancanza di logica degli scritti di Urmuz, perdendo di vista il fatto che questa mancanza di logica ha la sua ragione d'essere.

A uno sguardo più attento, il mondo di Urmuz non si manifesta più come un mosaico delirante. Esso si presenta piuttosto come uno specchio deformante che funziona secondo leggi distorte che sono state da lui definite in modo ben preciso. La *Weltanschauung* urmuziana è un'immagine contropelo, anamorfica, costruita attraverso il rovesciamento sistematico del mondo reale. Il suo principio è paralogico […], paranoico e l'apparenza paranoica dei testi è dovuta al regolare ribaltamento dei *topoi* del pensiero comune. Trovare il *cogito* di questo universo immaginario significa ritornare a stabilire l'angolo di rifrazione sotto cui la realtà viene portata avanti dall'opera.

Infatti, se l'universo fittizio evoca una coscienza in disfacimento, il mondo reale gioca il ruolo di un inconscio (dell'opera) perfettamente coerente. Le "bizzarrie" di Urmuz sono molto più del risultato di un gioco; esse rispettano la sintassi delle cose reali, che vengono tradotte in anamorfosi. Il punto da cui passano gli assi della deformazione si trovano *sotto* l'universo immaginario e, allo stesso tempo, *fuori* di esso, poiché resta invisibile al suo interno. Il punto però può essere ricostruito se si va alla ricerca dei risultati, che non sono altro che le deformazioni che egli stesso ha creato. Per questo una lettura fenomenologica o tematica delle "pagine bizzarre" resta inefficace, perché gli oggetti, i personaggi, i comportamenti e le situazioni, riuniti sotto l'emblema degli stessi temi, sono incongruenti dal punto di vista della loro logica estrinseca. Il loro criterio di raggruppamento non è associazionista, non punta sulle somiglianze e sulle affinità sul piano del contenuto manifesto, dei significanti, ma genetico, in quanto agisce sul piano dei contenuti latenti e originari dei significanti. L'affinità delle immagini non è di natura sintagmatica, non può essere spiegata attraverso l'architettura immanente dell'opera, ma è paradigmatica e rinvia al mondo reale che viene da lui modificato. Come polvere di ferro, le "pagine bizzarre" sono attratte sulla superficie del testo da un "magnete" semantico che si trova nel

sottotesto. Lo studioso dell'immaginario urmuziano deve rifare il percorso tracciato da una "storia" reale, dal momento in cui essa nasce nell'"inconscio" del laboratorio di creazione, cioè nel mondo normale, fino alla sua emersione trasfigurata nella "coscienza" dell'opera, sotto forma di un racconto bizzarro.

La scissione tra il livello di realtà e quello della finzione è irriducibile. Nella sua opera Urmuz vieta l'accesso a qualsiasi evento o personaggio che non abbia subito una purificazione radicale. Le "pagine bizzarre" tendono verso un grado zero di mimetismo. Le centinaia di bozze, che Saşa Pană ricordava di aver visto in una cassa […] dopo la morte di Urmuz, sembravano riprendere all'infinito le stesse pagine – quasi 40 –, che presentavano variazioni maniacali sugli stessi testi, indice di un'insistenza malsana. Questa laboriosità eccessiva tradisce un'esigenza compulsiva. La deformazione programmatica dell'immagine in relazione con il suo referente misura la distanza che lo scrittore mantiene tra la finzione e la realtà. Urmuz rimuove ampiamente il mondo reale, separandolo ermeticamente dal mondo fittizio. Per lui la vita quotidiana è l'Inferno, lo spazio sotterraneo, teratologico, angosciante. Negli specchi deformanti delle "pagine bizzarre" si riflettono, in modo allegro e grottesco, le figure delle persone del mondo reale.

Nonostante lo strano e ridicolo riflesso che offrono questi specchi, essi costruiscono sicuramente un universo catottrico, che si trova dall'altra parte del reale. Questo universo parallelo non è un "redento azzurro", come direbbe Ion Barbu, ma piuttosto un panottico terrificante. […] Urmuz costruisce con la scrittura un universo compensatorio, in cui, correggendo le "imperfezioni del demiurgo", rimodella l'umanità ad uso personale, così "come avrebbe dovuto o avrebbe potuto essere".

Dalle poche informazioni biografiche sullo scrittore si viene a sapere che Urmuz è stato soggiogato, come Kafka, dall'*imago* paterna. L'universo quotidiano rappresenta per lui l'universo del padre, così come le imposizioni sociali riflettevano i principi del super-io paterno […]. Per sottrarsi a questa pressione, sembra che Urmuz abbia scelto una via d'evasione attraverso l'arte. Il figlio lascia al padre il mondo reale per potersi rifugiare in quello della finzione. Con la scrittura, egli respinge in blocco il principio della realtà per trovare riparo nel principio del piacere fantasmatico. L'opera assume, al posto suo, il ruolo di una coscienza (letteraria), mentre la realtà viene gettata nei sotterranei dell'inconscio (letterario). Demetru Demetrescu-Buzău migra in Urmuz, cambiando nome e identità sociale, adottando uno pseudonimo e un'identità autoriale. Le logiche angoscianti del quotidiano gli sono avverse e le "pagine bizzarre" rappresentano la conseguenza paralogica e liberatrice. L'ambiente

dell'umile giudice Demetrescu-Buzău, costituito da funzionari del tribunale, è esorcizzato dalle figure di Grummer, Algazy, Ismaïl, Turnavitu, Dragomir. Le persone in carne e ossa – solo in apparenza assenti, ma che non possono non esserci – egoiste e aggressive, ipocrite e immorali, vengono trasformate in buffi fantocci inoffensivi che possono essere disarticolati, puniti, monopolizzati. L'atto della scrittura diviene un'*anabasi* attraverso cui Urmuz rompe la volta dell'Inferno quotidiano per poter uscire finalmente in un'aria respirabile. Grazie allo specchio, lo scrittore entra nel Paese delle Meraviglie. L'universo delle "pagine bizzarre" è, come le fiabe perfide di Lewis Carrol, un paese fiabesco, costruito su un'angoscia liminale.

Trovare il *cogito* di questi testi presuppone quindi scoprire le complicate traiettorie attraverso cui il mondo quotidiano è stato tradotto nell'opera. Considerando la netta distanza tra realtà e finzione, si può dire che Urmuz abbia elaborato una serie di procedimenti di trasfigurazione che somigliano ai meccanismi di censura che la coscienza applica al sogno […] (solo che qui la realtà corrisponde al materiale rimosso, mentre nella finzione i pensieri censurati sono quelli accettati dalla coscienza).

Il procedimento più semplice che mette in evidenza una psicanalisi della poetica urmuziana si situa in qualche modo a livello dell'inconscio linguistico. "Il passaggio attraverso lo specchio" delle immagini della realtà coincide con una deviazione della semiosi di queste immagini, con una deformazione del loro significato. Costruendo le proprie immagini, Urmuz modifica l'algoritmo della produzione del senso. Il suo metodo creativo consiste nella *lettura letterale dei significanti* e nella *lettura personale dei sensi figurati*. Da questo punto di vista, le "pagine bizzarre" sono un fenomeno linguistico primitivo, che disorienta attraverso la sua stessa semplicità. Esse sono state create come se lo scrittore avesse perso la capacità di distinguere il significante dal significato, attraverso un'amnesia semiotica deliberata. Questo primitivismo non è certamente ingenuo, poiché appartiene a una raffinata ricercatezza riconducibile alla perversione o alla nevrosi.

Nell'opera di Urmuz l'arbitrarietà del segno linguistico, che caratterizza la relazione tra il significante e il significato, è minata alla sua base elementare, quella fonetica e grafica. Urmuz focalizza la sua attenzione sulle caratteristiche in sé dei significanti, "dimenticando" che questi ultimi sono solidali con alcuni significati. Selezionando e associando le sonorità o gli aspetti grafici delle parole, egli procede a un complicato lavoro di sinestesie, simile a quello attraverso cui Rimbaud deduceva l'anatomia sensoriale delle *Vocali*. La disposizione spaziale delle righe, la forma grafica delle lettere, l'acutezza o la gravità dei suoni, l'asperità o lo schema melo-

dico delle sillabe sono attentamente osservati dallo scrittore. Egli lascia a questi segni l'energia in grado di irrigare i vasi comunicanti dell'inconscio, di provocare loro delle iridescenze e una luminosità, che poi scopre sulla retina dell'immaginazione. La sua fantasia funziona come una specie di "camera a bolle" in cui vengono segnalate le radiazioni cosmiche secondo le tracce che queste lasciano nella nube di vapore. I ritratti dei personaggi urmuziani non sono altro che delle immagini sviluppate da queste traiettorie sinestetiche imprevedibili. Partendo dalle suggestioni di un nome, lo scrittore materializza e mette insieme le componenti anatomiche di alcune figure più o meno arcimboldesche» (pp. 29-35).

«In ultima istanza si potrebbe affermare che gli scritti di Demetru Demetrescu Buzău non siano altro che allegorie. Ma la differenza tra le "pagine bizzarre" e le fiabe vere e proprie sono i processi di forclusione della realtà e di isolamento del narratore nel mondo bidimensionale della finzione. Urmuz non resta fuori dal suo universo parafisico (o patafisico), ma si tuffa in esso come in un sogno liberatore. Per noi lettori che guardiamo dall'esterno, gli scritti dell'autore sono l'espressione dell'angoscia di un timido funzionario alle prese con una realtà in cui non si ritrova, in cui si sente minacciato sia da essa che dai suoi incubi. Per lo scrittore si tratta piuttosto di sogni compensatori, vivaci e allegri. Il loro scopo non è di accusare o di denunciare le atrocità o le meschinerie del mondo reale, ma piuttosto quello di mascherarle o di trasfigurarle. L'ingenuità del narratore non è una maschera cinica; essa è piuttosto una modalità di regressione, attraverso la scrittura, alla mentalità innocente di un bambino, che vede le abiezioni della vita attraverso il prisma incantato della fiaba. Non è rilevante che il racconto abbia talvolta accenti terrificanti durante la sua azione catartica. Quanto più le immagini evocano il teratologico, tanto più esse acquistano valore soteriologico personale. Urmuz cerca di fissare e di esorcizzare nei suoi personaggi le insoddisfazioni e le angosce più pressanti; Fuchs è l'autoritratto più crudele e più sincero attraverso cui lo scrittore rivela, con una risata sarcastica, la propria vocazione fallita per la musica e la nevrosi nella vita amorosa.

Per illustrare le cause di questo comportamento nevrotico, sublimato nell'arte della scrittura, bisognerebbe sapere molto di più sulla vita interiore di Urmuz. In mancanza di informazioni di ordine biografico, siamo obbligati a fare solo congetture – tramite l'interpretazione dei suoi scritti – in merito all'inadeguatezza sociale, ai fallimenti sessuali o a un complesso paterno. Ma prima di arrivare a queste cause che si intravedono soltanto, si può affermare che l'opera stessa (o il ruolo speciale che Urmuz conferisce alla scrittura) può essere vista come il sintomo di una

scissione spirituale. All'interno di una personalità che si difende attraverso la dissociazione, Urmuz rappresenta rispetto a Dem. Demetrescu-Buzău una personalità alternativa. Incapace di dominare la realtà e di porsi al centro di essa, l'io dello scrittore migra in una coscienza allo *specchio*, in un mondo parallelo e paralogico, dove egli assume, questa volta, tutti i poteri e la piena responsabilità. Purtroppo, la sua fuga in direzione dello sdoppiamento della personalità non sembra aver risolto il problema, dal momento che alla fine si suicida. Di fatto, dal punto di vista simbolico, chi si è suicidato non è stato in realtà Urmuz, ma Demetru Demetrescu-Buzău» (pp. 44-45). [Traduzione di Irma Carannante]

(*Urmuz – Mecanismele onirice ale prozei absurde*, in *Psihobiografii*, Ed. Polirom, Iaşi 2011)

* * *

CARMEN D. BLAGA: «*Sofismi di linguaggio*. L'ambivalenza semantica delle rappresentazioni dell'inconscio è doppiata dalle figure della dizione basate sull'equivoco, speculato da Urmuz, come strumento dell'ironia del narratore nei confronti degli eventi descritti. Nella prosa di Urmuz sono rappresentati cinque dei sei sofismi di linguaggio descritti da Aristotele: omonimia [ambiguità semantica], anfibologia [ambiguità grammaticale], la *fallacia compositionis* [quando vengono inferite proprietà per il tutto a partire da proprietà delle singole parti], la *fallacia divisionis* [quando vengono inferite proprietà per le singole parti a partire da proprietà del tutto] e fallacie causate da un'errata forma dell'espressione linguistica (*fallacia figurae dictionis*).

[…] L'*omonimia* si definisce come l'identità del significante di due o più significati diversi. […] Tra gli esempi di omonimia nella prosa di Urmuz troviamo: […] "dopo aver *pedalato* per tre ore al pianoforte, senza tuttavia suonare per timore di turbare la quiete della notte, giunse, grazie a questo bizzarro *mezzo di locomozione*» […] – caso […] collegato a contesti linguistici in cui i due significati del verbo sono percepiti come distinti: *pedalare al pianoforte* significa abbassare semplicemente i pedali che prolungano o smorzano la vibrazione del suono, mentre in prossimità del sintagma *mezzo di locomozione*, il verbo suggerisce metonimicamente lo spostamento in bicicletta; la temporalità fa in modo che il significato dinamico del verbo si imponga come "battuta di spirito" a causa dell'effetto-sorpresa creato attraverso la brusca sostituzione del campo semantico musicale con quello sportivo; una situazione simile appare nell'asserzione del narratore urmuziano della

Partenza per l'estero, a partire dal quale il personaggio maschile dello schizzo sarebbe stato trattato brutalmente dalla moglie "a causa dei legami sentimentali che sospettava avesse avuto con una foca" […]. Una lettura letterale dell'enunciato conduce a una rappresentazione indubbiamente assurda. Ma, se osserviamo l'omonimia tra il nome dell'animale marino e San Foca, "protettore dei naviganti", il legame tra questo segno e il campo semantico del viaggio in mare diventa immediatamente evidente. A partire da questa associazione ne consegue che si potrà facilmente osservare anche il modo in cui l'immaginazione del personaggio femminile crea un vero e proprio scenario mentale che ne giustifica la gelosia. Il nome Foca, interpretato come sostantivo comune [+ Animato, - Personale] perde il proprio significato grammaticale e il proprio tratto [+ Maschile], e viene interpretato secondo marche puramente grammaticali, inadeguate (la terminazione in -a è specifica del femminile). Il supposto "adulterio" e la "naturale" gelosia si rivelano, così, come parte di uno scenario preesistente nell'immaginario del personaggio sotto la forma proposizionale (lo scenario "del triangolo coniugale") scatenato dall'associazione del sema [+ Femminile] che risulta dalla distorsione del significato grammaticale.

In generale, è difficile trovare in Urmuz l'omonimia semplicemente pura, non accompagnata da altri sofismi (di linguaggio e/o materiali). […] La strategia dello scrittore è quella di creare prima un contesto che favorisca l'attualizzazione del senso metaforico […], e poi forzare l'attualizzazione del senso letterale, fonte dell'assurdo» (pp. 174-177).

(*Urmuz şi criza imaginarului european*, Ed. Hestia, Timişoara 2005)

* * *

Ana Olos/Anagaia: In breve possiamo affermare che Urmuz fu il precursore non solo di Eugen Ionescu, ma anche di Nae Ionescu come logico. Fu un filosofo della cultura come morfologo, ma anche semiotico. Anticipa Cioran "Al culmine della disperazione". Se non fosse morto, sarebbe stato tra le personalità più significative del periodo interbellico. E così è diventato nostro contemporaneo. […] Ci fa sentire grandi nella nostra piccolezza. È moderno e alla moda. È persino postmoderno *post-mortem* e, indubitabilmente, assurdo! (p. 161)

(*În subteranele textului. "Pâlnia şi Stamate". Introducere în urmuzologie II*, Ed. Umbria, Baia Mare 1999)

Volumi pubblicati in questa collana

1. Marta Petreu, *Sulle malattie dei filosofi: Cioran*, traduzione e cura di M.L. Pozzi e G. Rotiroti
2. Irma Carannante, *Eugène Ionesco tra storia e memoria. Le radici storiche e ideologiche del suo teatro*
3. Ion Vartic, *Cioran ingenuo e sentimentale*, traduzione di M. Salzillo, a cura di M.L. Pozzi, Postfazione di G. Rotiroti
4. *Oltre i confini. Il dialogo transnazionale nelle discipline storiche e filologiche*, a cura di D.O. Cepraga, S. Şipoş, F. Donatiello, D.-M. Feurdean
5. Alina Diaconú, *Querido Cioran. Cronaca di un'amicizia*, traduzione e cura di L. Cerullo, Postfazione di G. Rotiroti

Criterion

è una dichiarazione di poetica.
è la scelta dell'impossibile di una comunità o di una comunità impossibile.
è il setaccio, il *krinein*, la crisi, la critica. Mai la norma, forse il criterio.
è la sofistica, senza la retorica.
è l'eterogeneità delle ragioni e la pluralità delle voci.
Non è un'antitetica, ma neppure una dialettica, con la sintesi in fondo o al fondo. Piuttosto un poliprospettivismo che si fa metodo.
è una pretesa, una presunzione, un pretesto.
è un'urgenza, tenace, perseverante, che accetta il dilaniarsi nel tempo e il coagularsi in un punto.
è un nome di donna, una *nuance*, una freccia, un effetto a distanza.
è l'arabesco di una chiave, antica e nuova, fatta di ruggine che risplende al sole, di sole che ha il colore di una ruggine *nuova*.

Il senso di un nome va dichiarato, sin da subito, senza sconti. È una forma di rispetto.

E va ripetuto, ogni volta, nella sua ripetizione e nella sua differenza, nella sua ripetizione differente. È un'altra forma dello stesso rispetto.

In calce a ogni testo di questa impresa che si chiama Criterion queste righe ritorneranno. Uguali, ma sempre diverse. Come le pietre scivolose e aguzze di un torrente da attraversare con piede leggero o i punti di una costellazione che, uniti da un tratto di matita – sottile, magari a volte anche incerto, tremante –, fanno uno stile.

Stampato dal Consorzio Artigiano « L.V.G. » - Azzate (Varese)
nel luglio 2022