

PUBBLICAZIONI DEGLI ANNALI – SEZIONE ROMANZA
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

TESTI - VOLUME XVII

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
ANNALI SEZIONE ROMANZA
TESTI
XVII

“PER SEGUIR VIRTUTE E CANOSCENZA”

Studi in onore di Anna Cerbo

a cura di
LAURA CANNAVACCIUOLO E ROBERTA MOROSINI



UniorPress
Napoli 2023



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Il volume è stato sottoposto alla revisione scientifica tra pari (peer review)

Le riproduzioni presenti nel volume sono pubblicate su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli

Volume stampato con un finanziamento del Dipartimento di studi Letterari, Linguistici e Comparati

Revisione redazionale a cura di Marco Borrelli

Prodotto nel mese di dicembre 2023

*da **Il Torcoliere** • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo* :

UniorPress - Università di Napoli L'Orientale,
Via Nuova Marina, 59 – 80133 Napoli

ISBN 978-88-6719-288-5

Indice

<i>Premessa</i> , di Laura Cannavacciuolo e Roberta Morosini	7
Michele Bernardini (Università di Napoli L'Orientale), Il Bajazette in gabbia ovvero Tamerlano in Trionfo. <i>La farsa</i> "arciprotatragichissima" di Domenico Antonio Di Fiore (1744)...	13
Guia M. Boni, Rosa riso d'amor: <i>Augusto de Campos traduce Giovan</i> <i>Battista Marino</i>	27
Marco Borrelli (Università di Napoli L'Orientale), <i>La mitopoiesi della</i> <i>nazione italiana. Una decodifica della ritualità risorgimentale ...</i>	39
Laura Cannavacciuolo (Università di Napoli L'Orientale), <i>Mario</i> <i>Pomilio tra laicità e confessionalità. Un'analisi delle prove</i> <i>d'esordio</i>	55
Paolo Cherchi (University of Chicago), <i>Alla ricerca della virtù eroica</i>	67
Rossella Ciocca (Università di Napoli L'Orientale), <i>Tra transumanesimo</i> <i>e postumano. L'ontologia relazionale in Klara and the Sun di</i> <i>Kazuo Ishiguro</i>	81
Chiara Coppin (Università di Napoli L'Orientale), <i>Note sulla poesia di</i> <i>Maria Giuseppa Guacci Nobile</i>	97
Federico Corradi (Università di Napoli L'Orientale), <i>Variazioni</i> <i>sull'extraordinaire: scene di primo incontro nella novella</i> <i>storico-galante del secondo Seicento</i>	111
Margherita De Blasi (Università di Napoli L'Orientale), <i>Achille Mauri</i> <i>e il romanzo illustrato</i>	125
Giovanni De Vita (Università di Napoli L'Orientale), "Fare di utilità al mondo corrotto". <i>Il volgarizzamento della Quarta deca di</i> <i>Tito Livio di Boccaccio alle soglie dell'umanesimo</i>	143

Andrea F. De Carlo (Università di Napoli L'Orientale), <i>Tra ragione e sentimento. Motivi del V canto dell'Inferno nell'opera giovanile di Józef Ignacy Kraszewski</i>	155
Valeria Giannantonio (Università degli Studi "G. d'Annunzio"), <i>Il cattolicesimo dantesco di Gregorio Di Siena</i>	171
Donatella Izzo (Università di Napoli L'Orientale), <i>Il racconto dell' homo sacer: per un rilettura di Christ in Concrete, di Pietro Di Donato</i> ..	183
Roberta Morosini (Università di Napoli L'Orientale), <i>Secondo Lancellotti: una scheda sulla fortuna di Lucrezio nel Seicento. O meglio, un Lucrezio "hoggidiano" ante litteram</i>	197
Judit Papp (Università di Napoli L'Orientale), <i>La resa delle istanze di logonimia nelle traduzioni ungheresi dell'Inferno della Divina Commedia</i>	207
Hervé Pasqua (Université Côte d'Azur - CRHI-CUM), <i>Maître Eckhart. Dieu sans l'être</i>	225
Anna Maria Pedullà (Università di Napoli L'Orientale), <i>Da Boccaccio a Ferrante Pallavicino, da Tirso a Molière, la pudicizia schernita</i>	243
Rosa Piro (Università di Napoli L'Orientale), <i>La "misticanza" di Jolanda Insana: il discorso mistico di una non mistica</i>	259
Josiane Rieu (Université Côte d'Azur - CTELA), <i>L'humanisme en question</i>	273
Amneris Roselli (Università di Napoli L'Orientale), <i>I ruoli dei fiumi nel disegno della geografia dantesca ultraterrena e terrena. I fiumi di Romagna</i>	289
Giovanni Rotiroti (Università di Napoli L'Orientale), <i>L'estetica dei nomi nell'opera di Urmuz</i>	303
Paolo Sommaio (Università di Napoli L'Orientale), <i>La cupa di Mimmo Borrelli. Amara favola teatrale sulle aberrazioni umane del nostro tempo.</i>	317
Carlo Vecce (Università di Napoli L'Orientale), <i>"C'est le Décaméron qui m'a choisi": Pasolini e Boccaccio</i>	331

GIOVANNI ROTIROTI

L'ESTETICA DEI NOMI NELL'OPERA DI URMUZ

La prima volta che si è sentito parlare di Urmuz in Italia è stato sicuramente nel 1980, quando in una pregevole e insuperata antologia sulla poesia romena d'avanguardia, Marin Mincu, avvalendosi dell'autorevolezza di uno scrittore di fama mondiale come Eugène Ionesco, aveva affermato quanto segue:

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 [...]. 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 termini¹.

¹ M. Mincu, *Avanguardia romena e avanguardia europea*, in *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion*, a cura di M. Cugno e M. Mincu, Feltrinelli, Milano 1980, p. 36.

L'opera di Urmuz ha esercitato, come si vede, una notevole influenza su intere generazioni scrittori che vanno dal padre del dadaismo, Tristan Tzara, alle avanguardie romene, da Eugène Ionesco, indiscusso esponente del teatro dell'assurdo europeo, ai poeti postmoderni e testualisti degli anni '80 in Romania (come Mircea Cărtărescu e Matei Vișniec). In realtà Urmuz, se si guarda al contesto storico-sociale durante il quale ha composto le sue prime prove di scrittura, rappresenta un corpo estraneo nel panorama letterario del suo tempo, impegnato allora nella ricerca di una propria identità dopo il grande vuoto lasciato dalla tragica scomparsa del poeta nazionale Mihai Eminescu. Il suo stesso nome, Urmuz, è un'invenzione, uno pseudonimo creato dal poeta Tudor Arghezi sotto la pressione dell'autore che voleva nascondere le tracce della propria identità, nel timore di essere riconosciuto (e screditato sul piano personale) come l'artefice di una buffoneria letteraria. Urmuz è, di fatto, il nome che cela il dato anagrafico di Dimitrie Dumitrescu Buzău, nato il 17 marzo 1883 a Curtea de Argeș, 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. Geo Bogza, uno dei massimi esponenti rivoluzionari della poesia d'avanguardia tra le due guerre, nel 1930 tentò di ricostruire le tappe salienti della biografia dell'autore².

Cresciuto in un ambiente culturale dominato dalle estetiche simboliste, da pubblicazioni di orientamento marxista e da tendenze letterarie di ispirazione rurale-autoctona, compì gli studi secondari nel 1904; dopo il servizio militare, il futuro scrittore si iscrisse alla Facoltà di Diritto su consiglio paterno, nonostante i suoi desideri fossero rivolti allo studio della musica. A Bucarest ebbe in compenso l'opportunità di seguire i corsi di estetica tenuti da Titu Maiorescu, di apprezzare il pensiero di Kant, 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 nel 1907, esercitando la professione di giudice in città di provincia, anche se cercava ad ogni costo di ottenere un avvicinamento a Bucarest. Infatti, è proprio qui, tra il 1908 e il 1909, che il giudice diede pubblica lettura dei suoi testi in un ambiente intimo e fa-

² Cfr. G. Bogza, *Biografie*, in "unu", III, 31, novembre 1930. Ora in Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ediție îngrijită, Studiu introductiv și note de I. Pop, cu un Cuvânt de încheiere de D. Jacono, Ilustrații de J. Perahim, Tracus Arte, București 2012, pp. 132-134.

miliare, allo stesso modo con cui raccontava ai suoi fratelli e sorelle più piccoli le favole bizzarre da lui composte. Questo è il motivo per il quale, dal punto di vista cronologico, Urmuz è considerato unanimemente il precursore assoluto di tutte le avanguardie europee, insieme ad Alfred Jarry in Francia. Nel 1913 l'autore partecipa alle guerre balcaniche nella campagna di Bulgaria, viene impiegato poi come cancelliere a Bucarest, dopodiché parte di nuovo per la Grande Guerra in qualità di sottufficiale, tormentato da una febbre ricorrente. Ritornato dal conflitto mondiale annoiato e distrutto, continua 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 avviene il debutto editoriale sulla rivista di Arghezi "Cugetul românesc": un anno dopo il suicidio. Alcuni suoi testi vennero ritrovati e pubblicati sulle riviste di avanguardia. Questa operazione culturale farà di Urmuz un mito destinato a essere periodicamente riscoperto e un genio tutelare necessario per le esperienze artistiche che proveranno a intraprendere la strada segnata dal suo magistero poetico.

Nella ludica parodia dei temi e dei motivi letterari della tradizione e nel costante impulso all'allegoresi, la scrittura di Urmuz sembra volgersi a quelle forme giocose, desiderative, disgiuntive, che si richiamano a una ideologia della frattura e che si orientano verso le strategie ironiche del non senso e dell'assurdo. Questa presunta volontà di disfacimento, sia sul piano testuale che su quello dell'esistenza, farà di Urmuz un antecedente autoctono e indipendente dei movimenti di avanguardia romena. 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 oggettivo. 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. L'accento creativo e inventivo di Urmuz viene posto dunque sull'elemento materiale del discorso, ossia sul versante sonoro o sull'aspetto musicale della

parola, sui significati materiali della parola a partire dalle sfumature e dalle varianti, sugli aspetti intonativi, emozionali e volitivi e, soprattutto, sulla polivalenza semantica del suono significante. A conferma di ciò, si legga un frammento di scrittura tratto dalla *Fuchsiade*, che presenta nella sua concretezza l'originale dispositivo allegorico messo in scena dall'autore:

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...³

Dopo la descrizione della nascita mitica dell'eroe da un orecchio musicale della nonna – allo stesso modo del suo antenato rabelaisiano, Gargantua –, Fuchs prende la forma pura di un “accordo perfetto” e rimane per tre anni nascosto nel fondo di un pianoforte. Questo periodo di latenza, che il testo passa sotto silenzio, presupporrebbe un'esperienza iniziatica, una catabasi. In apparenza tutto è pronto per l'ascesi spirituale che dovrebbe portare l'eroe all'esecuzione di una sinfonia celeste per gli dèi dell'Olimpo. Purtroppo, il processo di incorporazione, invece di dirigersi verso l'alto, precipita verso il basso e l'ipostasi trascendente è negata. Fuchs subisce una metamorfosi che provoca la trasformazione degli elementi scritturali che lo compongono. L'accordo perfetto, che costituisce la realtà fisica di Fuchs, si antropomorfizza degenerando da segno grafico-musicale della carta pentagrammata a segno di scrittura nella pagina del racconto. Come d'incanto, la chiave di do si trasforma in un paio di baffi con gli occhiali, le chiavi di fa diventano le orecchie, e l'altro elemento musicale diventa un ombrello, cioè la chiave di sol, la chiave di violino. Il sol diesis completa l'intera orchestrazione di scrittura per rinnovare, nella narrazione parodistica, l'avventura del nome proprio di Fuchs, le vicissitudini del suono che, dalla sua originaria appartenenza alle armonie celesti, alla musica di sfere, è costretto a mimare il labirintico percorso

³ Urmuz, *Schizzi e i racconti quasi... futuristi*, in G. Rotiroti, *Urmuz. Poetica della traduzione*, Criterion, Milano 2022, p. 271.

erotico e magico della parola scritta, intesa nella forma precisa, allegorica, definitiva dei segni grafici, gli emblemi araldici dell'alfabeto personale dell'autore. Il metodo dell'allegoria utilizzato da Urmuz dimostra la consapevole gravità dell'assunzione teorica e pratica dell'atto creativo della scrittura. Il senso di queste prose non si lascia mai completamente catturare, si mostra solo per nascondersi, è enigma che non vuole essere sciolto, diventando così oggetto di interrogazione continua destinata inesorabilmente a fallire. Ciò è dovuto in parte al processo di sovrapposizione figurativa (*èkphrasis*) innescato dalle allegorie, che sono in grado di scatenare in maniera quasi ineludibile una deriva interpretativa *ad infinitum*. La voce narrativa a cui l'autore delega le modalità implicite della narrazione rivela la sua presenza in maniera quasi impercettibile: nelle ellissi, nelle locuzioni modalizzanti, nella disposizione ambigua della punteggiatura, nell'alternanza dei tempi narrativi e talvolta anche nell'ambiguità dei nomi e dei pronomi personali soggetto. Questo dispositivo narratologico fa in modo che la collocazione delle coppie dei personaggi venga coinvolta in una fitta trama testuale ove la scrittura sembra giocare un ruolo oppositivo rispetto alla coerenza "naturale" del discorso. La trasparenza degli enunciati e la logica del racconto si offrono solo come enigmatici simulacri, e le aspettative del lettore vengono programmaticamente disattese. Urmuz si dimostra ben consapevole dell'ambiguità retorica che la sua costruzione scrittoria mette in scena e per venire incontro al suo lettore appone una *Nota* al racconto *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 servizio, 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...⁴

Questa *Nota* rappresenta una vera e propria dichiarazione di poetica perché riprende i termini del problema lasciato aperto dal *Cratilo*⁵. Nell'ambito delle teorie linguistiche messe in discussione nel dialogo platonico, il protagonista Socrate gioca il ruolo di mediatore tra due avversari. Uno è Ermogene, il portavoce della tesi convenzionalista, secondo cui i nomi risultano semplicemente da una convenzione, da un accordo stipulato tra gli uomini; l'altro è lo stesso Cratilo, che sostiene la tesi "naturalista", secondo cui ogni oggetto ha ricevuto una "denominazione giusta" che proviene da un'esigenza naturale, imposta da un'istanza trascendente. Socrate sembra prima sostenere la seconda tesi contro la prima e poi la prima contro la seconda. La sua posizione oscillante si mostra in tutta la sua ambiguità. Da un lato, fa pensare che le due tesi siano molto complesse e, dall'altro, che possano risultare, in un certo qual senso, supplementari all'argomentazione platonica. Il documento di poetica lasciato in nota da Urmuz lascia presagire una posizione non dissimile da quella di Cratilo: ciascuna cosa ha un suo nome, giusto per natura, e tale giustizia vale per tutti; tuttavia Urmuz fa 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". Seguendo le modalità offerte da Cratilo, l'autore dà l'impressione di voler adottare il metodo "giusto" – che risulterà pseudoetimologico, quasi babelico – dei nomi propri per dar vita ai suoi personaggi di inchiostro. Vendicandosi dell'arbitrarietà della natura, Urmuz sembra volersi sostituire al legislatore cratilico, all'onomaturgo, fabbricando dei nomi, strumenti di raccordo tra le parole e le cose che meglio rispondano alle proprietà dell'oggetto e dell'evento narrato. L'autore imprimerà una forma ideale alla materia linguistica (suoni, lettere, sillabe) che sia in grado di rendere il carattere del personaggio più pertinente alla relazione tra il nome e l'oggetto che lo designa. In questo modo farà giustizia ai suoi personaggi,

⁴ *Ibid.*, p. 270.

⁵ Cfr. Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2010, pp. 131-190.

all'adeguatezza della "propria realtà personale [...] per forma e per ruolo, secondo la sola estetica dei nomi che portano".

La scelta dei nomi, operata da Urmuz, a partire dalla particolare estetica della sua mente, ha un valore quindi essenzialmente strumentale, varia a seconda della loro funzionalità nella trama narrativa e della loro specifica sonorità evocatrice del senso o dei vari sensi messi in gioco dalla scrittura. La maggior parte dei nomi impiegati dall'autore hanno un'origine linguistica straniera, sono xenonimie che permettono di far passare contemporaneamente diversi livelli di discorso e differenti storie, nello spazio ridotto degli enunciati che costituiscono l'intelaiatura dei racconti. Se prendiamo il nome di Ismaïl, che "è composto di occhi, favoriti e una veste, e solo con molta difficoltà oggi lo si può rintracciare [...]. È possibile comunque reperirlo verso le 5 e 1/2 del mattino nel suo errabondo zigzagare sulla via Arionoiaia"⁶, comprenderemo che si tratta, con ogni probabilità, del filosofo-teologo sufista di nome Isma'il ibn Abdillāh al-Ro'aynī, che nella realtà teatralizzata della lettera ripropone la topica del nome proprio che si muove esclusivamente sulla via che lo designa. Esso si presenta *letteralmente* nei suoi elementi compositivi dell'alfabeto arabo ("occhi, favoriti e una veste") e nel sinuoso movimento zigzagante dell'espressione grafica orientale, come Urmuz aveva forse visto scritto da qualche parte, sulla pagina di un libro o sull'insegna di qualche edificio. La stessa strategia di inscenamento retorico vale per Turnavitu, l'altro personaggio, che, più semplicemente, *tourne vite* – nel segno della xenonimia francese – cioè gira veloce, perché impiegato come "ventilatore di stato in diversi luridi caffè greci"⁷. Nessun nome preso in prestito da Urmuz per costruire le sue narrazioni bizzarre sfugge alla logica della xenonimia.

Algazy o Al Ghazzali, con una "barba curata e setacea, bellamente disposta su una graticola avvitata sotto il mento e ricinta di filo spinato..."⁸, è un altro nome di filosofo islamico che, come Ismaïl, risponde a una risonanza araba; Stamate e Cotadi hanno invece una possibile origine greca, svolgono diverse attività ricoprendo anche il ruolo di oggetti nel medesimo racconto; Dragomir ha una sonorità slava, è sia toponimo che cognome molto diffuso in Romania: risulta provvisto di "apparecchiatura che indica i quattro punti cardinali" ha un "collo con un supplemento di cartapesta di un metro e 20

⁶ Urmuz, *Schizzi e i racconti quasi... futuristi*, cit., p. 249.

⁷ *Ibid.*, p. 250.

⁸ *Ibid.*, p. 267.

cm., su cui si inerpicano graziosamente l'edera e altre piante rampicanti"⁹, e anch'esso mette in scena il proprio nome nei caratteri della scrittura paleoslava. Fuchs e Grummer hanno una sicura provenienza germanica e i loro nomi vengono utilizzati come *traduzioni letterali* nella lingua romena della disseminazione del significante grafico tedesco. Per fare un esempio, l'incipit di *Emil Gayk* permette di cogliere meglio l'artificioso dispositivo di scrittura che anima le novelle di Urmuz:

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 beccarti¹⁰.

Si tratta della descrizione quasi araldica di un uccello, la personificazione di una creatura che rivelerà, nell'economia della narrazione, propositi erotici e bellicosi. Nella cifra emblemizzata del suo nome, nel suo xenonimo, risuona il germanico *Gauch*, il cuculo, simbolo nella credenza popolare della gelosia e del parassitismo perché depone le sue uova nei nidi di altri uccelli. Sempre secondo un'altra tradizione, il cuculo viene raffigurato come l'emblema dell'anima umana, prima e dopo l'incarnazione. Da questo punto di vista il corpo di Gayk rimarrebbe per sempre impuro, incapace di qualsiasi elevazione spirituale, e ciò lo porta a ricercare un'improbabile incorporazione mediante un rapporto intimo e incestuoso con la nipote. Questo tentativo di ordine iniziatico a sfondo sessuale si dimostra tuttavia fallimentare e scatena una guerra erotico-territoriale (territorio in tedesco si dice *Gau*) che vedrà i protagonisti "impegnati per più di tre anni, su un fronte di quasi settecento chilometri"¹¹.

⁹ *Ibid.*, p. 257.

¹⁰ *Ibid.*, p. 253.

¹¹ *Ibid.*, p. 254.

La scrittura di Urmuz teatralizza l'evento dell'atto compositivo allestendo una fitta rete di "metafore a termine primo"¹² attraverso cui la referenzialità del messaggio viene meno, si deprime, o è continuamente elusa sul piano superficiale del discorso. Questo espediente permette, inoltre, nel medesimo episodio narrativo, la compresenza di numerosi altri intrecci che, a loro volta, rimandano, mediante la dilatazione metaforica degli enunciati, a differenti ipotesi e sovrapposizioni di lettura. Se prendiamo ad esempio *Pâlnia e Stamate*, che reca come sottotitolo "romanzo in quattro parti"¹³, osserveremo che, a livello di superficie, questo testo di estensione estremamente ridotta viene a configurarsi come la parodia del romanzo realista ottocentesco, il genere letterario socialmente più diffuso al tempo di Urmuz. Il "romanzo" miniaturizzato proposto dallo scrittore esibisce i medesimi ingredienti: si apre con la descrizione degli ambienti, segue la presentazione dei personaggi, l'inserimento della situazione drammatica, l'amore, il tradimento, e il finale negativo.

In queste "antiprose" l'autore fa largo uso di luoghi comuni, espressioni gergali, attingendo anche a linguaggi settoriali provenienti dai campi del diritto, della musica, delle scienze. Tutti i suoi testi comportano la mescolanza di vari socioletti che hanno la funzione di perdita di significato e di consacrazione di un valore ambiguo. Questo procedimento serve da un lato a creare una confusione di livelli nello stile e dall'altro un effetto comico. Qualsiasi riferimento autobiografico, letterario o ad ambiti linguistici puramente settoriali, viene ridotto a effetto di linguaggio, e funziona, pertanto, semioticamente come una lingua araldica. Le presenze geroglifiche urmuziane giocano un ruolo di maschera, di veicolo segnico, che rimanda a una fitta correlazione di testi appartenenti al vasto mondo della cultura. La lezione di scrittura di Urmuz, tuttavia, è solo apparentemente platonica. Egli aspira sì a costruire una memoria artificiale basata sulla "verità", suggerendone una visione ermetica intesa fondamentalmente come una scrittura interiore, *autobiografematica*, dai significati misteriosi, ma sul piano ermeneutico emerge una potente carica nichilistica che impedisce qualsiasi conciliazione con la "realtà" descritta. La *forma è senza fondo* per il lettore, non rinvia ad alcun contenuto trascen-

¹² Cfr. 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.

¹³ Cfr. Urmuz, *Schizzi e i racconti quasi... futuristi*, cit., pp. 259-263.

dente se non a quello dell'orizzonte tragico della scrittura da cui sembra essere originata. La formazione classica dello scrittore e i suoi studi forensi lo avevano senza dubbio spinto a prestare particolare attenzione alla mnemotecnica. Seguendo la prospettiva combinatoria offerta dalle lettere dell'alfabeto, Urmuz cerca quindi di orientare l'arte della memoria allo scopo di sintetizzare nelle forme tutti gli svariati contenuti del sapere e le sue personali insorgenze di vissuto. L'organizzazione di questo eterogeneo materiale, fatto di ricordi e di letture, si precisa in accordo ai principi generali stabiliti dall'autore nella *Nota* ad *Algazy & Grummer*. Una complessa rete di rapporti irreggimenta le sue creature di inchiostro che nascono da un ripetuto lavoro di riscrittura e trascrizione su quaderni. La struttura formale degli *Schizzi e racconti quasi... futuristi* si è prestata così, nel corso degli anni, a essere riempita di contenuti mentali di straordinaria natura. Urmuz ha fatto ricorso a immagini speciali che dovevano simboleggiare, in maniera adeguata e duratura nel tempo, le cose che voleva ricordare. L'arbitrarietà della loro scelta è stata regolata dalla xenonimia, che per il suo carattere evocativo ne permetteva la collocazione in precisi luoghi delimitati dalla spazialità stessa della narrazione. Questa passione per l'enciclopedismo e per la combinatoria portò l'autore a misurarsi con l'ermetismo e con il neoplatonismo rinascimentale offrendogli la possibilità di adoperare una tecnica parallela e formale rispetto alla magia, all'esperienza erotica e mistica¹⁴.

Pâlnia e Stamate, come già ricordato, reca la dicitura "romanzo in quattro parti". Le quattro parti fanno riferimento, forse, all'arte mnemotecnica che ha nella sua retorica la definizione dei luoghi, delle immagini e dell'ordine, che favoriscono la memoria degli oggetti e delle nozioni. Nella prima parte si assiste alla descrizione dettagliata dello spazio dove sono inventariati gli elementi costitutivi del romanzo che daranno il via allo sviluppo drammatico del racconto. La descrizione iniziale mette in risalto soprattutto l'aspetto visivo del luogo della narrazione. Si apre con il salone sontuoso, composto di forme ellittiche e sinuose, simili alle artificiose prospettive barocche: all'interno del salone, una biblioteca di quercia massiccia si presenta avvolta in lenzuola fradice. Lo spazio interno suggerisce la struttura di una monade senza porte né finestre; la biblioteca si esibisce come la forma assoluta dell'infinito, me-

¹⁴ A questo proposito si vedano gli studi di F.A. Yates, *L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi e A. Serafini, Einaudi, Torino 1972 e di P. Rossi, *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, il Mulino, Bologna 1983.

tafora del mondo in cui sono custoditi gelosamente i saperi dell'umanità ed è forse per evitare eventuali incendi che viene sempre ricoperta da lenzuola bagnate. Il riferimento al "pope (di Transilvania) che tiene in mano una sintassi e... 20 soldi di mancia"¹⁵ 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"¹⁶), Leibniz ("camera-monade senza porte né finestre"¹⁷), Kant e Schopenhauer ("la cosa in sé"¹⁸), Marx (il "tavolo" spettrale "senza gambe"¹⁹ del *Capitale*), Darwin ("due uomini discendere dalla scimmia"²⁰). Inoltre, questo tavolo inverosimile è basato su calcoli e probabilità e sembra rimandare alle considerazioni di Leibniz sulla valutazione delle probabilità e sulla successione finita (di "semi secchi"²¹) in relazione al calcolo infinitesimale di cui fu l'iniziatore. Il tavolo sembra sorreggere un vaso che contiene "l'essenza eterna della cosa in sé". Il vaso, naturalmente, è Stamate, il nome "giusto" adeguato alla cosa. Il suo etimo, nella "verità" della xenonimia, richiama il greco *stàmnos*, un antico orcio piriforme antropomorfo, 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. Questo vaso che contiene "l'essenza eterna della cosa in sé" ha anche una valenza simbolica perché da una parte si dà come forma pura, *phainòmenon*, e dall'altra come *noùmenon*, puro intelletto al di là dell'esperienza sensibile. L'allusione urmuziana alla concezione estetica di Kant – che cerca di mettere in accordo l'immagine e il concetto facendo rientrare la *soggettività del sentire estetico*

¹⁵ Urmuz, *Schizzi e i racconti quasi... futuristi*, cit., p. 259.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

nelle disposizioni psicologiche dell'individuo – si mostra anch'essa come una dichiarazione implicita di poetica. Anche gli altri oggetti, che seguono nell'elencazione di questa straordinaria pagina di mnemotecnica, occupano una funzione e un luogo ben preciso nella memoria enciclopedica di Urmuz e confermano la visione parodistica e insieme tragica, come si è detto, di un *mondo come volontà di rappresentazione* ad opera di uno scrittore-lettore che si muove disinvoltamente ai margini del sapere universale nel tentativo impossibile di formalizzare tutta la cultura occidentale.

Resta ancora da scoprire il ruolo di Pálnia nell'economia della narrazione. Pálnia (cioè "L'imbutto" in romeno) è un "simbolo"²² – si legge a un certo punto nel testo – ossia è un *contrassegno*, un *mettere insieme*, secondo l'accezione tradizionale della sua etimologia. L'imbutto (in romeno, sostantivo di genere femminile), posto come titolo del romanzo accanto a Stamate, è scritto con la lettera maiuscola, quindi riveste equivocamente il ruolo di nome proprio. Tuttavia, si tratta di un nome che non è un nome, di una parola non parola, che nella lingua romena tradisce subito la sua referenzialità rinviando all'oggetto che lo designa. Infatti, la sua forma si adatterebbe perfettamente a Stamate, visto che letteralmente si tratta di un vaso; ma poiché "Essa" – come dichiara il testo – è un "simbolo", ha sempre la possibilità (o la capacità) di supplire a tutti i ruoli che lo scrittore-onomaturgo sembra volerle conferire. Ad esempio, essa fa la sua comparsa per la prima volta nella narrazione "su una superba conchiglia di madreperla"²³. Al suo posto, il lettore di Urmuz si sarebbe aspettato di vedere la *Venere* di Botticelli. Infatti, Stamate si comporta, conformemente al suo ruolo di filosofo neoplatonico, come se in realtà stesse contemplando estasiato, *La nascita di Venere*, "dalla bianca spuma del mare"²⁴ (*La Fuchsiade*). "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 al palo della caverna platonica e darà poi liberamente "sfogo al suo amore illimitato"²⁵. Stamate è dunque il "vero" filosofo del neoplatonismo rinascimentale che si appresta a raccontare *per signa* la fenomenologia del suo innamoramento. La quadripartizione delle ca-

²² *Ibid.*, p. 262.

²³ *Ibid.*, p. 261.

²⁴ *Ibid.*, p. 273.

²⁵ *Ibid.*, p. 262.

mere che compongono l'ambientazione del "romanzo", compreso "il tubo di comunicazione", suggerisce, analogicamente, non solo la struttura a imbuto dell'*Inferno* dantesco raffigurato da Botticelli, ma anche 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". 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 fantasmatico²⁶.

Come la "navicella dell'ingegno" del *Purgatorio* di Dante²⁷ troverà la sua rappresentazione nel "carrozzino a manovella"²⁸ 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 del romanzo": "le grandi felicità sono sempre di breve durata"²⁹, 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 e dantesca. "Il casto e serio filosofo" non potrà più "soddisfare insieme le richieste dell'amore e gli interessi superiori della scienza"³⁰. Non gli resterà altro che disperdersi nelle correnti

²⁶ Meritano particolare interesse su questo argomento gli studi di G. Agamben, raccolti in *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977 e il libro di I. P. Couliano, *Èros et Magie à la Renaissance (1484)*, Flammarion, Paris 1984.

²⁷ "Per correr miglior acqua alza le vele / omai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro a sé mar sì crudele; / canterò di quel secondo regno / dove l'humano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno".

²⁸ Urmuz, *Schizzi e i racconti quasi... futuristi*, cit., p. 263.

²⁹ *Ibid.*, p. 262.

³⁰ *Ibidem*.

pneumatiche col suo “carrozzino a manovella”, “ridursi di volume” – giù “alla destra” del cuore – e sprofondare sempre più “verso l’estremità misteriosa del canale”³¹, cioè nello spazio infinitesimale dell’abisso infernale.

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. *Gli schizzi e i racconti quasi... futuristi* 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, *Gli schizzi e i 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, frutto della fantasia della sua mente, 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 sua personale ricerca sull’estetica dei nomi propri.

³¹ *Ibid.*, p. 263.