

***SCRITTURE DALL'ESILIO, LA QUESTIONE DEL NOME. TRA  
URMUZ E IONESCO: TRANSFERT, TRADUZIONE, SCENE DA UN  
ROMANZO FAMILIARE.***

*Giovanni Rotiroti*

Universitatea Florenza, Italia

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<sup>1</sup>.

Così scriveva Eugen Ionescu in Francia indicando in Urmuz il “padre” virtuale delle avanguardie europee. Egli affermò anche, più tardi, che

senza l'esempio letterario di Urmuz, non sarebbe mai diventato lo scrittore che conosciamo. Il critico Gelu Ionescu, nella sua monografia, riporta un'altra dichiarazione del drammaturgo riguardo all'impegno di traduzione delle *Pagine bizzarre*:

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 "antilettario"; e che una traduzione brutta, non stilizzata, ma strettamente esatta, rischi di meno nel 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<sup>2</sup>.

Mettendo da parte le argomentazioni tecnico-critiche più o meno pertinenti sull'influenza urmuziana nell'opera del grande drammaturgo, cerchiamo di comprendere cosa Ionescu abbia colto dalla lezione poetica di Urmuz, cosa abbia scorto durante la sua opera di traduzione di alcune delle *Pagine bizzarre*, e cosa lo abbia spinto, nei propri scritti, ad intraprendere la strada letteraria aperta da questo anonimo cancelliere di Corte di Cassazione. In altre parole, che cosa ci racconta Urmuz in queste poche pagine, raccolte in gran parte postume, se non le scene taciute di un «romanzo familiare»<sup>3</sup>, per molti versi simili a quelle vissute dal giovane Ionescu<sup>4</sup>? Forse le *Pagine bizzarre* celano le tracce esistenziali di un esilio dall'infanzia inscritto dentro il linguaggio e consegnato gelosamente nella scrittura di una lingua straniera che lo avvicinerrebbe letterariamente in questo contesto<sup>5</sup> alle esperienze soggettive di Jarry e di Kafka.

Le *Pagine bizzarre* si rivolgevano, ricordiamolo, innanzitutto ai bambini, più precisamente ai fratellini e sorelline di Urmuz. Esse hanno la struttura aperta della fiaba e ciò permette di arricchirle continuamente nel tempo poiché, pur conservando una labile consequenzialità e ciclicità,

rispondono al canone strutturale della *mancanza* e della *rimozione della mancanza*. Urmuz scrive all'interno di un sistema di convenzioni preesistenti, più o meno flessibili, e dà per scontata l'esistenza di determinate regole comuni, a partire dalle quali egli elabora una sua poetica personale. È libero di trasgredire alcune regole condivise ma tale trasgressione si misura comunque in rapporto al sistema preesistente di convenzioni. Solo in un secondo tempo queste pagine, che possono essere considerate fiabe per adulti, sconvolgono l'ordine tradizionale del genere e dello stile narrativo e spiazzano le aspettative consolidate dei lettori. Questa operazione mira ad acuire il senso critico dei fruitori e ne sposta il punto di vista. Guidato da principi alternativi rispetto a quelli tradizionalmente associati alla fiaba scritta esso diventa strumento distruttivo dell'ideologia dominante (xenofobia, militarismo, rispetto dell'autorità e della disciplina, nazionalismo, sessismo) costruito attorno al paradigma del soggetto borghese di fine Ottocento. Questo slittamento induce un cambiamento sostanziale sul piano dell'esistenza (non solo dell'espressione) e determina anche la scelta del piano semantico sul quale agisce la riscrittura accentuando l'alto grado di apertura e di ambiguità nei confronti dell'interpretazione del lettore che fa uso della sua immaginazione senza avere peraltro una conferma interpretativa dal testo<sup>6</sup>.

Ma al di là di queste brevi considerazioni sul genere, le caratteristiche della struttura e le motivazioni ideologiche della prosa di Urmuz, che senza dubbio hanno influenzato il versante riconosciuto dalla critica come il più ioneschiano<sup>7</sup> del drammaturgo franco-romeno, premeva sottolineare, come si diceva, la natura del «romanzo familiare» che si gioca nelle antiprosi di Urmuz. Ciò aprirà una riflessione sul transfert e la traduzione nel contesto dell'espropriazione dal nome proprio nella scrittura e darà 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. Prima di sciogliere direttamente il nodo di un enigma che ci siamo proposti di interrogare, è opportuno, anche in questo caso, far riferimento a una testimone privilegiata che da piccola era utente delle favole di Urmuz, e da grande afferma di essere stata sua «amica e

confidente», Eliza Vorvoreanu<sup>8</sup>. Lei ci dice qualcosa intorno al *nome* di Urmuz, dei suoi personaggi d'inchiostro e ci riporta 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-Buzau, avendo in simpatia *il modo di nominare* dei contadini romeni *diede al figlio maggiore il proprio nome*, scambiando il nome di famiglia, il cognome, da *Ionescu* a *Dumitrescu*, secondo il nome di battesimo del genitore, mentre i figli che vennero dopo conservarono il cognome Ionescu-Buzau. Urmuz in seguito farà cambiare il proprio nome nel più solenne *Demetru*, ma in famiglia, Urmuz-Demetru verrà chiamato con il diminutivo e colloquiale *Mitica*. Infatti la sorella ricorda ancora le famose *Miticiane*, cioè le buffe storielle che il fratello adolescente raccontava per allietare i fratellini e le sorelline, cioè le future *Pagine bizzarre* 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»<sup>9</sup>, e, al riguardo, la signora Vorvoreanu 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» comprendiamo forse meglio il motivo di tanto divertimento. Coi 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»<sup>10</sup> riattualizzava nella comune lettura la sua “colpa”. Tutto ciò era molto divertente per il piccolo Mitica che capisce la bizzarra situazione di cui è 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 si era

iscritta al conservatorio e aveva studiato con uno dei più noti pianisti dell'epoca, Flechtenmacher, sedeva al pianoforte e cominciava a 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»<sup>11</sup>. Mitica era il più fedele ascoltatore di questi concerti serali. Ascoltava la mamma «concentrato come in una preghiera»<sup>12</sup>, e dopo che la madre abbandonava il piano, Mitica 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»<sup>13</sup>. La musica era il sogno di Urmuz, e la madre non lo incoraggiò, né lo aiutò a seguire la sua naturale predisposizione. Infatti, come viene riportato nella *Fuchsiade* dall'autore, il piccolo Fuchs «preferì» nascere, «uscire da un orecchio della nonna, poiché sua madre non aveva affatto orecchio musicale»<sup>14</sup> per cogliere gli indicibili desideri del figlio. In questo senso è soprattutto emblematica la figura paterna. Timorato di Dio e della scienza, grande latinista e 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. Quando vedeva Mitica 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 imbratta muri. 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, fece infatti la carriera voluta dal padre e divenne giudice di provincia, ma poi passò copista

alla Corte di Cassazione di Bucarest per essere in contatto con la vita culturale della capitale. Il padre però era già morto.

Ma torniamo all'infanzia attraverso i ricordi della sorella. La fantasia di Mitica era abitata da sogni aerei, diafani, puri. La sua immaginazione visiva e uditiva lo faceva un bambino capace di captare le onde sonore che animavano il suo universo. L'amore per la musica gli permetteva di abitare, come Fuchs, il protagonista della *Fuchsiade*, 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», animosi e di una crudeltà infantile, che sono costretti a rimanere piantati sulla terra). Sin da piccolo si mostrò un accanito lettore di romanzi d'avventura e di viaggi fantastici, il suo idolo era Jules Verne<sup>15</sup>. Probabilmente il mondo di *Ventimila leghe sotto i mari*, e più in generale, l'opera dello scrittore francese, nella mente del piccolo Mitica, «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»<sup>16</sup> e in questo senso si comprende la passione infantile del futuro scrittore, tutto intento a completare l'assoggettamento generale della natura, per ricavarci 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, le letture furono rivolte ai poeti, tra i quali prediligeva Eminescu<sup>17</sup> e i simbolisti francesi. Più tardi iniziò a seguire i corsi di estetica di Titu Maiorescu, «innamorandosi di Hegel, Kant, Schopenhauer, Nietzsche»<sup>18</sup>. 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, anche se già circolavano oralmente nei salotti letterari della capitale<sup>19</sup>. Urmuz, comunque, continuò a scrivere e a riscrivere le sue *Pagine bizzarre* fino al giorno del suicidio e questo sembra confermato dalla testimonianza di Sasa Pana 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<sup>20</sup>. «Era felice» afferma la sorella, ma la fotografia del 1915 che lo ritrae evidenzia i sintomi di una depressione profonda. I due fratelli<sup>21</sup> sono morti, giovanissimi, di tisi.

Un altro aspetto che testimonia la vastità degli interessi artistici di Urmuz è la consueta visita alle esposizioni di arti figurative, che si tenevano con grande frequenza a Bucarest. I suoi favoriti erano gli esponenti della scuola impressionista, e in particolare, Grigorescu, Andreiescu e Aman. Tuttavia non disdegnava l'arte classica. La *Venere di Milo* lo incantava, e spesso andava ad ammirare la sua riproduzione al Museo Nazionale della capitale<sup>22</sup>. 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 dilettere gli altri... Queste creazioni non gli hanno popolato la testa ed egli «non ha tirato il grilletto sulla tempia per dar loro la vita»<sup>23</sup>.

La sorella accusa l'insensibilità paterna per non aver saputo accogliere e riconoscere il talento artistico 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<sup>24</sup>. Delle relazioni sentimentali, delle letture, dei rapporti sociali, Urmuz ci 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<sup>25</sup>.

Dalle testimonianze di questo «romanzo familiare», le cui tracce sono state disseminate anche nei brevi enunciati nelle *Pagine bizzarre*, 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, Sasa Pana, secondo cui in una cassa erano custoditi numerosi manoscritti molto tormentati, pieni di cancellature e di varianti, si può presupporre una continua trascrizione, una ininterrotta elaborazione di un lutto familiare, come atto di riparazione impossibile al dolore, tentativo azzardato di autoterapia nella scrittura e nella composizione musicale. Scrittura 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: pensare la scrittura di Urmuz come questione *impossibile* o *dell'impossibile*? L'esigenza scritturale è l'esigenza del *fuori*, dell'immediato, dell'ignoto irriducibile al noto, dell'altro nella sua assolutezza, della differenza nel suo infinito



differire, del «disastro», direbbe Blanchot<sup>26</sup>. Tutti questi termini qualificano lo spazio letterario della scrittura e non si lasciano concettualizzare o dire da una parola che non tenga conto di questo evento. È una dimensione che è impensabile e indicibile e che risiede solo in una certa pratica di scrittura. Sono termini che richiedono e designano una dimensione di rinvio e di differenza assoluti che nessun termine o 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*. La scrittura dell'impossibile sarebbe scrittura dell'altro, del morire stesso.

Leggiamo, a questo proposito, la testimonianza di Freud nella lettera di risposta alle condoglianze dell'amico Fliess:

La morte di mio padre mi ha colpito profondamente per una delle vie oscure che sono al di là della coscienza ufficiale. L'ho considerato molto e l'ho capito a fondo: con il suo strano miscuglio di profonda saggezza e di fantastica levità egli ha significato molto nella mia vita. Quando è morto aveva fatto il suo tempo, ma la sua morte ha risvegliato in me tutti i miei antichi sentimenti. Ora mi sento completamente sradicato<sup>27</sup>.

Oppure nella prefazione alla seconda edizione de *L'interpretazione dei sogni*:

Il fatto è che dopo averlo portato a termine mi sono reso chiaramente conto che il libro aveva per me un altro significato soggettivo: esso mi era apparso come un brano della mia autobiografia, come reazione alla morte di mio padre, all'avvenimento cioè più importante, alla perdita più dolorosa nella vita di un uomo, e dopo essermi reso conto di questo fatto non sono stato più capace di cancellarne le tracce,

anche se non avrà eccessiva importanza per il lettore su quale tipo di materiale egli imparerà a valutare ed interpretare i sogni<sup>28</sup>.

La morte nella scrittura è la morte del soggetto. È il venir meno del soggetto come individualità, come interiorità, presenza a sé o identità, si tratta dell'esperienza radicale dell'esilio, dello sradicamento. Scrivere significa, forse, far affiorare qualcosa come un senso assente, accogliere la spinta dall'esilio che non è ancora il pensiero. Non si tratta dunque semplicemente di colpevolizzare il padre, il suo nome, quella figura autoritaria che non era stata in grado di ascoltare la vera vocazione del figlio<sup>29</sup>, bensì di seguire le indicazioni freudiane, cioè di capire e rinvenire «le tracce non cancellate di un brano dell'autobiografia» di Urmuz.

È opportuno a questo punto introdurre uno dei nodi concettuali, estrapolato dalla letteratura psicoanalitica postlacaniana, che ci permette di dar luce all'evento su cui ci si sta interrogando. Si tratta della nozione di «cripta», studiato da Abraham e da Torok, che è alla base degli stati patologici del lutto. Nelle parole di Mario Ajazzi Mancini la «cripta» si lascia tradurre in questi termini:

La cripta – ricordiamolo – 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<sup>30</sup>.

Secondo Ajazzi Mancini 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»<sup>31</sup>. Le *Pagine bizzarre* 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 autobiografico, il luogo cioè che sarà in grado di dar voce all'esperienza "insensata" dello scrivere. In altre parole, si cercherà 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, irricognoscibile dallo strenuo lavoro di scrittura di Urmuz operata dal tempo. L'impossibile testo di partenza è quello fornito dalla testimonianza della sorella di Urmuz. Lo intolleremo *Il Nome del Padre*. Come già ricordato, il padre, il dottore Dimitrie Ionescu-Buzau, avendo in simpatia *il modo di nominare* dei contadini romeni *diede al figlio il proprio nome*, scambiando 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-Buzau, incorporando attraverso il patronimico il nome del padre. Ajazzi Mancini scrive: „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 [...]"<sup>32</sup>. 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 dalla figura paterna. Infatti alla morte del padre, il lavoro del lutto cerca di ricomporre la ferita, ma l'unica possibilità che gli viene offerta 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, incryptato nell'«Io», risuonerebbe come un enigma, facendo affiorare quel senso nascosto, segreto, che Freud chiama *Unheimliches*. „Il nome proprio di tale fenomeno sarebbe allora indicibile, in quanto consiste nell'abbattimento degli stessi limiti linguistici che ritagliano la configurazione del significato. Eppure, *Unheimliches* l'esprime, lasciando affiorare quel fantasma di *improprietà* per cui l'estraneo è familiare, il latente è manifesto, il conscio l'inconscio...”<sup>33</sup>. Il nome proprio del padre imposto al figlio rappresenta dunque la legge, l'autorità, il dovere, il debito, la responsabilità e dà accesso al soggetto “all'ordine simbolico del linguaggio” nella prospettiva lacaniana. 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 del *fòro* interiore del soggetto, assicurandosi 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 vivo”. 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»<sup>34</sup>. Seguendo questa prospettiva ci troviamo tra l'impossibilità di due testi: il testo tradotto e il testo traduce, oppure come scrive Agamben: «Il territorio dell'inconscio, nei suoi meccanismi come nelle sue strutture, coincide integralmente con quello del simbolico e dell'improprio»<sup>35</sup>. Ma con quali modalità deve avvenire la traduzione? Urmuz ci 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: il desiderio stesso della struttura che renda conto della sua stessa configurazione di natura retorica inscenata nelle *Pagine bizzarre*. Leggiamo la nota di Urmuz al titolo di *Algazy & Grummer* che l'autore aveva

inviato al suo editore Arghezi, allo scopo di evitare una cattiva ricezione da parte del pubblico di lettori, per avere “un'impossibile conferma”.

[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...<sup>36</sup>

La tesi di Urmuz è la stessa di Cratilo<sup>37</sup>: ciascuna cosa ha un suo *nome*, giusto per natura, e tale giustezza vale per tutti, anche se, come si è letto nella *Nota*, 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 rende conto che i nomi in realtà non rivelano l'essenza delle cose, allora ricorre al metodo delle *xenonimie*: tutti i personaggi delle *Pagine bizzarre* hanno un nome straniero<sup>38</sup>. La realtà viene dunque a trasformarsi nel *reale* secondo le nuove condizioni create dall'*immaginario*. Ma di quale «realtà» sono depositari i nomi propri? Quali e quanti significati vengono veicolati dal significante della xenonimia? E Algazy & Grummer a quale verità misteriosa fanno cenno?

Riportiamo alcuni campioni della scrittura di Urmuz: «Algazy è un vecchio simpatico, sdentato, sorridente con la barba curata e setacea»; se ci soffermiamo sui particolari constatiamo che questa «barba» è «bellamente disposta su una gratella avvitata sotto il mento e recinta di filo spinato». Il senso di questa ultima descrizione fa da contrasto a quella precedente: letteralmente implica un aspetto reificante, oggettuale, straniante. Ma se si intende l'ultima sequenza significativa sul piano allusivo e figurale, essa sembra richiamare metonimicamente alle barbe geometricamente disposte delle figure miniate dei filosofi-teologi mussulmani che appaiono anche negli affreschi dei luoghi di culto islamici. Il testo pare confermare questo orientamento: «Algazy non parla nessuna lingua europea...». Il paradigma testuale di Urmuz fornisce tuttavia al lettore pochi elementi indiziari che consentono una definitiva identificazione del personaggio. Le osservazioni critiche, fin qui esposte, sono in linea di principio genericamente valide, giacché ogni testo si presenta come un sistema complesso in cui interagiscono sottoinsiemi inerenti ai livelli tematici, simbolici, ideologici della cultura. In questo caso, però, 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”. 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 aștepti în zori de zi, în fapțul dimineții, și îi zici: “Bună ziua, Algazy!” insistînd mai mult pe sunetul z, Algazy zîmbește». La qualità fonica impressa sulle parole sembra indicare nel fonema z reiterato una marca allitterativa del testo. 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. Considerando il contesto della narrazione, si è indotti a credere che si tratti del teologo, mistico, filosofo e giurista mussulmano Al Gazzali, che presso gli scolastici latini veniva denominato come Algazel. 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 religiose'). In questo trattato, il mistico islamico professa una sorta di scetticismo filosofico, di cui intende far beneficiare la religione<sup>39</sup>.

Probabilmente Urmuz era molto sensibile a queste 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; ma il riferimento a al Gazzali non dice niente di più di quanto non sia scritto nel testo. Siamo rimasti imbrigliati anche noi nella «gratella» significativa che «gli serve per risolvere» il «più difficile problema»: la condizione di lettura del testo. Tuttavia è bene tener presente che - come scrive Molé - «dopo aver analizzato il fenomeno della luce materiale e della luce spirituale, al Ghazzali constatata che tutte le fonti di luce conosciute attingono, direttamente o indirettamente, al sole, l'unica vera fonte di luce; addirittura non si dovrebbe nemmeno chiamare “luce” quella che non proviene dalla sua fonte ultima. Analogamente accade per quanto concerne la luce spirituale, la cui fonte è Dio»<sup>40</sup>. E infatti 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 consuete 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*, traversando 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...* (corsivi miei)<sup>41</sup>

Dunque durante il giorno, sotto il «sole» battente, i due personaggi urmuziani compiono un viaggio testuale per reperire «stracci vecchi», «latte d'olio forate», e soprattutto «alioffi». Questa attività infaticabile si può esplicitare come una traversata cronologica, il cui mezzo di locomozione - «carricola» - viene e configurarsi come simbolo solare. La carricola è come una parte delle forze cosmiche al servizio dell'uomo che passa attraverso la sua «volontà», e nel caso specifico, attraverso la volontà mistico-filosofica di *Algazy / Al Ghaz(zal)i*. Cerchiamo ora invece di interrogarci sui valori che ricoprono simbolicamente le tracce di un passato, i rifiuti «dei comuni rurali» lasciati alla luce del «sole»: «stracci vecchi», «latte d'olio vegetale forate», «alioffi». 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”)<sup>42</sup>. «In modo speciale», recita il testo, ricercano «alioffi»: gli alioffi 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»: 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, per viaggiare sul carro del tempo di Hermes-Theuth. Infatti nel *Fedro* platonico il carro, come colui che lo conduce, «rappresenta la natura fisica dell'uomo, gli appetiti, il duplice istinto di conservazione e di distruzione, le passioni inferiori e i poteri di ordine materiale su ciò che è *materiale*»<sup>43</sup>; tutti fattori questi, desideri, aneliti, sentimenti, che muovono i due protagonisti urmuziani all'accanita ricerca di queste reliquie testuali. Inoltre, non dimentichiamo, Hermes, oltre a essere la guida dei morti,



l'inventore della scrittura, è anche l'inventore del gioco dei dadi. E, a conferma di ciò, sempre nel *Fedro*, egli viene raffigurato sulla terra dall'uccello *Ibis*, la sua incarnazione nel mondo dei mortali. La densità degli enunciati testuali permette al narratore di inscenare un gioco di allusioni impercorribili ed estremamente complesse, che tendono a sviare qualsiasi possibilità univoca di lettura. Questo è il segreto custodito gelosamente dalla xenonimia dei personaggi. Passiamo ora a un altro campione di scrittura di Urmuz relativo a Grummer, il «socio» di Algazy, interrogandoci sull'enigma che si cela dietro il suo nome.

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...

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 con 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 scivolando con ostentazione fa gocciolare su e giù su una specie di trogolo costruito 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 inaspettatamente 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 anche suoni inarticolati...<sup>44</sup>

Grummer è il nucleo della disseminazione significativa dei messaggi speciali, è l'effetto entropico del senso che presiede alla figurazione gerarchica dei significati trascendentali: le rime della xenonimia germanica costituiscono il tessuto materiale della narrazione. «Grummer ha anche un becco di legno aromatico», appartiene alla serie urmuziana dei personaggi composti eterocliticamente di attributi che sono da riferirsi ai volatili sotto l'ombra dell'archetipo dell'Ibis. Presenta le stesse caratteristiche di *Emil Gayk* e del protagonista anonimo di *La partenza per l'estero*. Si tratta di un uccello che tenta di spiccare il volo ma ne è impedito dalla sua condizione terrena, e rientra nella tipologia tratteggiata da Sant'Agostino ne *Le confessioni*: «la zuffa dei galli». Come nella metafora agostiniana, i galli rappresentano la bellicosità, la lotta, il continuo becchettamento che spesso assume dimensioni erotiche e mortali. Ma ciò che hanno di particolare è che spesso allegorizzano il processo della scrittura, allineandosi per questo motivo alla filiazione dell'Ibis, l'uccello prediletto di Hermes (*Fedro*) che nella tradizione culturale è decaduto a simbolo negativo.

Il nome *Grummer*, inoltre, rievoca una memoria germanica, è scritto cioè in una lingua straniera. Infatti, ci si rende conto che, non appena si entra in questo speciale negozio, si è colti da un piacevole profumo: ci viene incontro - verso di noi lettori - un «ragazzo a modo (*ein grüner Junge*), che sul capo, al posto dei capelli, ha dei fili di ricamo verdi». Il gioco di scrittura di Urmut inserisce il lettore direttamente nella trama testuale, utilizzando la metafora convenzionale del testo come luogo etimologico della tessitura: «i fili di ricamo verdi» 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) alle «più svariate discussioni» sullo «sport e la letteratura», in conformità alle sue origini e attribuzioni ermetiche decadute. Facilmente si arrabbia (*grimmen*), batte col becco sul ventre del 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" (Derrida) - ed „emettere suoni inarticolati”, disseminati dalla continua corsa dei significanti, preda della vertigine testuale del nome proprio *Grummer*, delle sue “rime” tedesche incryptate nella lingua romena.

Quello che segue lo si conosce già... a parte l'*Epilogo*.

Il giorno seguente, alle falde della montagna, i passanti (lettori) ebbero modo di vedere in una cunetta, sospinti dalla pioggia (dei significanti scritturali), una gratella con filo spinato (griglia significante del nome di Algazy / Algazel, specchio delle allodole per il lettore) e un odoroso becco di legno (resto metonimico dell'Ibis / Grummer, strumento-fonte della scrittura)... 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...(scompaiono le tracce del passaggio dell'autore Urmuz, le orme dinamizzate della sua azione scritturale)<sup>45</sup>.

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'ontologia del segreto del nome proprio. L'esperienza dell'autore delle *Pagine bizzarre* rivela il tentativo-limite di varcare la soglia della materialità stessa dell'espressione grammatologica nella sua articolazione vuota e differenziale. Urmuz traduce, metaforizza i prodotti 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 che sta alla base di qualsiasi darsi del linguaggio, il nome del padre. Lo scrittore 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. Infatti il reticolo di metafore a «termine primo», 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 ripetono.

Le *Pagine bizzarre* testimoniano l'ontologia di un segreto, la pratica scrittoria di una deterritorializzazione antropologica nella propria lingua, nella lingua sotto il nome del padre. Lo scrittore nella veicolazione delle xenonimie dei suoi personaggi si sostituirà al padre e prenderà il posto del legislatore cratilico, il *nomothétes*, colui che serba incorporato, incryptato il *nome giusto in sé*; in tal modo avrà la possibilità di conferire il *vero nome* alle cose, il suo nome, cosa che non ha saputo fare il padre, dimostrandosi inadeguato a caratterizzare la vera natura del figlio, quella artistica. Urmuz affrancato dall'ipoteca sacrale del nome del padre, continuerà pertanto a serbarlo in vita, dando il *vero nome* alle sue creazioni «secondo la loro specifica musicalità, per forma, dinamica e contenuto». Tuttavia il padre sarà sempre presente come fantasma, fantasia, imponendo il suo possente modello spirituale e formativo all'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 quindi simile al compito del *traduttore*. Laddove è presente il testo del padre, morto-vivo, è necessaria la firma del nome proprio, atta alla creazione di un nuovo testo (le *Pagine bizzarre*) 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*.

È impossibile ricomporre questo mosaico multilinguale (anche se siamo stati tentati di farlo). Urmuz aspetta ancora un lettore che renda conto del suo *nome*, il *vero nome proprio*, che lo pseudonimo Urmuz continua incessantemente a porre in questione. *Urmuz, l'impronta dinamizzata di un simbolo franto*, ha richiesto la sua legittimazione nel tragico atto del suicidio,

pagando il debito che lo legava contrattualmente, come soggetto vivente, al suo *nome*, al nome del padre, al nome delle sue creature di inchiostro.

Dunque, per tornare al quesito sul quale ci siamo interrogati all'inizio di questo saggio, Ionesco di quale traduzione parla a proposito di Urmuz? Quella che ha tentato di fare in francese di alcune *Pagine bizzarre*, (come abbiamo provato noi del resto in italiano) cioè un'applicazione di una lingua a un'altra? Oppure la realizzazione di una traduzione che richiede dei punti di fissazione, che metta in risalto il carattere differenziale di una lingua, di un nome quale oggetto di godimento nell'accezione psicoanalitica? 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, una legge. La traduzione ha a che fare con un qualcosa di miracoloso che sfugge alla grammatica, alla logica o alla sintassi. Prendiamo ad esempio il caso di Ionesco che era partito per imparare attraverso il metodo "Assimil" la lingua inglese e ha finito per scrivere *La Cantatrice calva*. Il passaggio logico da un testo ad un altro scandito dal tempo è il seguente: *Assimil, Englezește fără profesor, La Cantatrice chauve*. Cosa rimane di questo evento della traduzione nella scrittura di un autentico bilingue? Il nome di *Bobby Watson*, forse.

*Signor Smith (sempre col giornale)*. Guarda un po', c'è scritto che Bobby Watson è morto.

*Signora Smith*. Dio mio, poveretto, quando è morto?

Perché ti stupisci? Lo sai benissimo. È morto due anni fa. Siamo andati ai suoi funerali, ricordi? un anno e mezzo fa.

Certo che me ne ricordo. Me ne sono ricordato subito, ma non capisco perché tu ti sia stupito vedendolo sul giornale.

Sul giornale non c'è. Son già tre anni che si è parlato del suo decesso. Me ne sono ricordato per associazione di idee.

Peccato! Era così ben conservato.

Era il più bel cadavere della Gran Bretagna! Non dimostrava la sua età. Povero Bobby, era quattro anni che era morto ed era ancor caldo.

Un vero cadavere vivente. E com'era allegro!

Povera Bobby.

Vuoi dire povero Bobby. [...] <sup>46</sup>

Quale segreto serba Bobby Watson, questo «cadavere vivente» che dà inizio a tutta una serie di variazioni e ripetizioni attorno a questo nome nel prosieguo della lettura della *pièce* <sup>47</sup>? Ionesco traduttore di Urmuz, traduce nella cifra del nome di Bobby Watson le lingue materne, il francese e il romeno, espropriandole nell'inglese, ma conservandole gelosamente come cifra soggettiva nella direzione dell'enigma. Proviamo ad ascoltare questo nome, nella sua natura di scrittura, messo a confronto fra tre sistemi, fra tre lingue, tre campi semantici e semiotici nella loro globalità. In romeno *bob* significa 'seme'; *a vatui, vata*: 'foderare con ovatta', forse proprio quell'«ovatta» che proviene dalla poesia giovanile di Ionescu *Tara de carton si vata*; *son*: 'suono' nella lingua francese e 'figlio' nell'inglese. Bobby Watson - come la xenonimia inglese Bufty di Urmuz, il «figlio» di Stamate -, designa il luogo ove la traduzione è impossibile a partire da un metalinguaggio, nel senso dell'*adequatio*, della spiegazione di una lingua attraverso un'altra. Quest'altro tipo di traduzione, invece, avviene come nel transfert, cioè quando essa restituisce il silenzio espressivo della scrittura, le differenze sfiorate, la voce che esiste taciuta, inafferrabile, presidiata dalla «cripta» nella xenonimia. Il soggetto si cancella per scrivere in una lingua straniera, per farsi linguaggio nel nome di Bobby Watson. Questo evento fa cenno alla dimensione mortale della scrittura, al disastro evocato dal silenzio e da quell'indicibile del dolore che è l'esperienza autentica e solitaria della vera traduzione. Il «seme» paterno della lingua romena è avvolto e gelosamente conservato nell'«ovatta» del «suono» francese, condiviso tacitamente nell'alleanza insostenibile tra la madre e il figlio ancora infante. Esso è garanzia di sopravvivenza del soggetto che vive nella morte di Bobby Watson, un «cadavere vivo», come scrive Ionesco, da cui è impossibile affrancarsi, neanche nell'esilio della vita. È un patto che la traduzione sancisce vincolandola alla testimonianza del silenzio e all'ontologia di un segreto che dimora nella «cripta» di un «romanzo familiare».

---

 Note:
 

---

<sup>1</sup> E. Ionesco, "Précurseurs roumains du Surréalisme", in *Les lettres nouvelles*, Paris, XIII 1965, pp. 71-82.

<sup>2</sup> Cfr. G. Ionescu, *Anatomia unei negatii*, Bucarest, Minerva, 1991, p. 106.

<sup>3</sup> Su questo argomento si vedano gli illuminanti contributi di Marco Focchi, *L'oggetto immemore. Struttura ed esperienza nella pratica psicanalitica*, Milano, Franco Angeli, 1988 e sul transfert come traduzione sempre Id., *La lingua indiscreta*, Milano, Franco Angeli, 1985.

<sup>4</sup> Sul «romanzo familiare» del giovane Eugen Ionescu si leggano le pagine consacrate ai suoi ricordi d'infanzia tra Francia e Romania in lingua francese, in particolare, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967 e *Présent passé Passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968, dove si può cogliere la testimonianza dell'«autenticità» nella scrittura che ha segnato le tappe dell'itinerario di un esilio non solo linguistico ma soprattutto antropologico.

<sup>5</sup> In Urmuz, come in Kafka e Jarry, si tratta di un tentativo da parte del soggetto di riappropriarsi della realtà, instaurando un nuovo rapporto con le cose, in quanto l'attività creativa e il creatore stesso non possono essere risparmiati dal processo di alienazione. L'artista si trova invischiato, a causa del carattere mercificante, negli oggetti che impiega per il reperimento di nuovi impasti stilistici; diventa in prima persona vittima del feticismo che è insito nel suo rapporto alienato con l'oggetto, e di conseguenza, per superare questa contraddizione, deve cercare di abolirsi per creare quel godimento che dall'opera promana: una dialettica tra godimento e distruzione del soggetto. In questa prospettiva si può immaginare un grande albero araldico di personaggi cartacei, o antipersonaggi, in cui gli artisti, all'inizio del secolo scorso, hanno rappresentato se stessi eclissandosi nella scrittura: Jarry in *Docteur Faustroll*, Kafka in *Odradek*, Urmuz nei vari *Stamate*, *Fuchs*, *Algazy*, *Dragomir*, ecc., aggiungendo ovviamente a questo catalogo Mallarmé in *Igitur*, Michaux in *Plume*, Beckett in *Molloy*, Calvino in *Palomar* e così di seguito. Su questo argomento si veda Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>6</sup> Per una sintesi degli studi sulla fiaba si vedano rispettivamente Valentina Pisanty, *Leggere la fiaba*, Milano, Bompiani, 1993 e Stefano Calabrese, *Fiaba*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1997.

<sup>7</sup> Ma basti anche pensare ai *Contes pour enfants de moins de trois ans*, oppure alle giovanili poesie *Elegii pentru fiinte mici*, meno ioneschiane queste, che meriterebbero da parte della stessa critica maggiore attenzione.

<sup>8</sup> La testimonianza della sorella dell'autore è contenuta nel libro curato da Sasa Pana, Urmuz, *Pagini bizare*, Bucarest, Minerva, 1970, pp. 101-109. Ma si veda anche sull'aspetto biografico dell'autore l'approfondito studio di Nicolae Balota, *Urmuz*, Cluj, Dacia, 1970, pp. 7-20.

<sup>9</sup> Ivi, p. 101.

<sup>10</sup> Cfr. il racconto di Urmuz, *Pálnia e Stamate*, in *Pagine bizzarre*, a cura di Giovanni Rotiroti, Roma, Salerno Editrice, 1999, p. 37.

---

<sup>11</sup> Urmuz, *Pagini bizare*, a cura di Sasa Pana, cit., p. 102.

<sup>12</sup> Ivi, p. 103.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., p. 56.

<sup>15</sup> Il racconto, *La partenza per l'estero*, risente della presenza fantasmatica del Nautilus. Come si ricorderà, si tratta di un viaggio testuale, in cui l'eroe 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.

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Miti d'oggi*, [ed. or. 1957], Torino, Einaudi, 1974, (3° ed.), p. 75.

<sup>17</sup> *Pâlnia e Stamate* può essere letto (anche) come la parodia del poema di Eminescu *Lucifero*.

<sup>18</sup> Urmuz, *Pagini bizare*, a cura di Sasa Pana, cit., p. 104.

<sup>19</sup> Da qui l'idea, cara alla critica, che Tristan Tzara, all'epoca Samuel Rosenstock, poeta della rivista «Simbolul», sia stato presente, come muto testimone, alla lettura delle *Pagini bizzarre* e abbia introdotto in seguito il metodo della scrittura urmuziana in chiave dadaista nello spazio culturale delle avanguardie europee.

<sup>20</sup> Cfr. Urmuz, *Pagini bizare*, a cura di Sasa Pana, cit., pp. 87-89.

<sup>21</sup> A testimonianza dell'indicibilità stessa di questa esperienza, *Pâlnia e Stamate* registra ironicamente il tragico evento come vuoto che viene colmato con una denuncia di stampo ideologico e sociale. Cfr. Urmuz, *Pagine bizzarre*, a cura di Giovanni Rotiroti, cit., pp. 33-34.

<sup>22</sup> Sull'amore per l'arte figurativa e plastica e sull'impiego dell'*ekphrasis* nei suoi racconti si vedano di Giovanni Rotiroti, *Luoghi urmuziani dell'ermetismo: il sogno di Botticelli*, in «Analele stiintifice ale universitatii "Ovidius" Constanta», To. V 1994, pp. 303-313 e in particolare, sul nome proprio di Venere, la nota a *Fuchsiade*, in Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 87-88.

<sup>23</sup> Urmuz, *Pagini bizare*, a cura di Sasa Pana, cit., p. 105-107.

<sup>24</sup> In *Algazy & Grummer* si legge con ironia la testimonianza di questo evento: «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...». Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit. p. 68.

<sup>25</sup> Eccoli nella loro estrema interrogatività: «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». Urmuz, *Pagini bizare*, a cura di Sasa Pana, cit., p. 49.

<sup>26</sup> Sulla questione della scrittura si rinvia ai libri di Maurice Blanchot, in particolare, *La scrittura del disastro*, [ed. or. 1980], Milano, SE, 1990.

<sup>27</sup> Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, [ed. or. 1900], Roma, Newton Compton, 1979, (14° ed.), p. 7.

<sup>28</sup> Ivi, p. 37.



<sup>29</sup> È questa l'ipotesi più accreditata dalla critica per giustificare il tragico gesto di Urmuz, anche se recentemente ne è emersa un'altra che attribuisce la causa del suicidio a problemi di carattere affettivo, di amore non corrisposto, da parte di una non meglio precisata signora sulla base del ritrovamento di alcune lettere. Nonostante che la figura paterna sia tratteggiata come elemento oppositore, incarnazione del paradigma del soggetto borghese, autoritario e castrante - figura che serve ad Urmuz per dinamizzare la vicenda narrativa in chiave parodica -, e la figura femminile sia caratterizzata da un rapporto di ambivalenza, secondo la prospettiva tradizionale dell'epoca, nel suo irriducibile dualismo di amor sacro e amor profano, le *Pagine bizzarre* sul piano testuale non sembrano dare conferma a nessuna di queste interpretazioni. Per un approfondimento di questi temi si vedano di Giovanni Rotiroti, *I fantasmi dell'eros urmuziani in chiave postmoderna* in «Analele stiintifice ale universitatii "Ovidius" Constanta». Sectiunea filologie, to. I 1990 [ma 1994], pp. 182-198 e Id., *La coppia e il desiderio dell'altro: per una dialettica dei personaggi urmuziani*, in «Analele», cit., to II 1991 [ma 1995], pp. 188-198.

<sup>30</sup> Mario Ajazzi Mancini, *Presentazione de «Il Verbario dell'Uomo dei Lupi»*, dattiloscritto, p. 5. Ora, con qualche lieve modifica operata dall'autore, *La psicoanalisi, un libro e l'amicizia. Note intorno alla problematica del lutto*, in «Simposio» Primavera '94, Firenze, pp. 77-78.

<sup>31</sup> Id., in nota all'Introduzione de *Il Verbario dell'Uomo dei Lupi*, Napoli, Liguori, 1992, p. 32.

<sup>32</sup> Id., *Figlio del padre. Note per uno studio sull'eroe freudiano*, in «Paradigma», 10, 1992, p. 59.

<sup>33</sup> Id., *Das Unheimliche. Tra interpretazione psicoanalitica e creazione poetica*, in Paolo Orvieto e Ajazzi Mancini, *Tra Jung e Freud. Psicoanalisi, letteratura e fantasia*, Firenze, Le Lettere, 1991, p. 236.

<sup>34</sup> Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 215.

<sup>35</sup> Giorgio Agamben, *Stanze*, cit., p. 173.

<sup>36</sup> Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 72-73.

<sup>37</sup> Si veda l'Introduzione di Giovanni Rotiroti in Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 7-27.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Prendiamo come esempi delucidativi alcune brevi citazioni tratte da *I mistici mussulmani* di Marijan Molé. «Una volta compreso che la luce è in rapporto con la manifestazione e la rivelazione, e con i loro gradi, sappi ora che non vi sono tenebre peggiori di quelle del nulla, poiché esse producono oscurità [...]. L'esistenza (*wujud*) è la luce; e come una cosa che non appare in se stessa non appare nemmeno agli altri, l'esistenza in se stessa si divide del pari in due categorie: quella la cui esistenza proviene da altro [...]. Il vero Esistente è Dio Altissimo, la Realtà della Realtà. A partire da questo gli gnostici avanzano e compiono la loro ascensione dagli abissi della metafora fino alla vetta della realtà: attraverso la contemplazione rivelatrice, essi vedono che nulla ha esistenza all'infuori di Dio, e che "tutto perisce eccetto il Suo Volto"». Marijan Molé, *I mistici mussulmani*, Milano, Adelphi, 1992, p. 110.

<sup>40</sup> Ivi, p. 109.

<sup>41</sup> Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 68-69.

<sup>42</sup> Ivi, p. 52.

<sup>43</sup> J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 1986, alla voce «Carro», p. 211.

<sup>44</sup> Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 69-70.

<sup>45</sup> Ivi, p. 71.

<sup>46</sup> Eugène Ionesco, *La Cantatrice calva*, [tr. Gian Renzo Morteo], Milano, Mondadori (su licenza Einaudi), 1970, pp. 32-33.

<sup>47</sup> «*Signora Smith*. Non penso a sua moglie. Lei si chiamava come lui, Bobby Watson. Siccome avevano lo stesso nome, non si riusciva a distinguerli l'uno dall'altra quando li si vedeva assieme. È stato solo dopo la morte di lui, che si è potuto sapere con precisione chi fosse l'uno e chi fosse l'altra. Tuttavia, ancor oggi, c'è gente che la scambia per il morto e le fa le condoglianze. Tu la conosci? *Signor Smith*. Non l'ho vista che una volta, per caso, al funerale di Bobby. – Io non l'ho mai vista. È bella? – Ha tratti regolari, eppure non si può dire che sia bella. Troppo alta e troppo massiccia. I suoi tratti non sono regolari, eppure la si potrebbe dire bella. È un po' troppo piccola e magra. È insegnante di canto. [...] – E quando pensano di sposarsi quei due? – La primavera prossima, al più tardi. – Bisognerà per forza andare al matrimonio. – E bisognerà anche fare un regalo. Mi domando quale. – Perché non gli regaliamo uno dei sette piatti d'argento che ci hanno dato per il nostro matrimonio, e che non ci sono mai serviti a nulla? ... È triste per lei esser rimasta vedova così giovane. – Per fortuna non hanno figli. – Non ci sarebbe mancato che questo! Figli! Povera donna, che cosa ne avrebbe fatto?. – È ancora giovane. Può benissimo risposarsi. Il lutto le sta così bene! – Ma chi si prenderà cura dei figli? Lo sai che hanno un bambino e una bambina. Come si chiamano? – Bobby e Bobby, come i loro genitori. Lo zio di Bobby Watson, il vecchio Bobby Watson, è ricco e vuole molto bene al bambino. Potrebbe incaricarsi lui dell'educazione di Bobby. – Sarebbe logico. E la zia Bobby Watson, la vecchia Bobby Watson, potrebbe benissimo incaricarsi per parte sua dell'educazione di Bobby Watson, la figlia di Bobby Watson. Così la mamma di Bobby Watson, potrebbe risposarsi. Ha qualcuno in vista? – Sì, un cugino di Bobby Watson. – Chi? Bobby Watson? – Di quale Bobby Watson parli?. – Di Bobby Watson, il figlio del vecchio Bobby Watson, l'altro zio di Bobby Watson, il morto. – No, non è quello, è un altro. È il figlio della vecchia Bobby Watson, la zia di Bobby Watson, il morto. – Vuoi dire Bobby Watson, il commesso viaggiatore?. – Tutti i Bobby Watson sono commessi viaggiatori. – Che mestieraccio! Eppure si guadagna bene. – Sì, quando non c'è concorrenza. – E quando c'è concorrenza?. – Il martedì, il giovedì e il martedì. – Ah! tre giorni la settimana? E che fa Bobby Watson durante quel tempo? – Si riposa, dorme». Ivi, pp. 33-34.