

Giovanni Rotiroti

Il processo alla scrittura

Pratiche e teorie dell'ascolto intorno
all'esperienza poetica della traduzione



Marco Lugli Editore

© 2002 Marco Lugli Editore - Firenze
www.luglieditore.com
lugli@luglieditore.com

ISBN 88-88219-02-1

Preambolo. All'ombra di Theuth.

SOCRATE: Ho udito, dunque, narrare che presso Naucrati d'Egitto c'era uno degli antichi dèi di quel luogo, al quale era sacro l'uccello che chiamano Ibis, e il nome di questo dio era Theuth. Dicono che per primo egli abbia scoperto i numeri, il calcolo, la geometria e l'astronomia e poi il gioco del tavoliere e dei dadi e, infine, anche la scrittura. In quel tempo, re di tutto l'Egitto era Thamus e abitava nella grande città dell'Alto Nilo. Gli Elleni la chiamano Tebe Egizia, mentre chiamano Ammone il suo dio. E Theuth andò da Thamus, gli mostrò queste arti e gli disse che bisognava insegnarle a tutti gli Egizi. E il re gli domandò quale fosse l'utilità di ciascuna di quelle arti, e, mentre il dio gliela spiegava, a seconda che gli sembrasse che dicesse bene o non bene, disapprovava oppure lodava. A quel che si narra, molte furono le cose che, su ciascun'arte, Thamus disse a Theuth in biasimo o in lode, e per esporle sarebbe necessario un lungo discorso.

Ma quando si giunse alla scrittura, Theuth disse: «Questa conoscenza, o re, renderà gli Egiziani più sapienti e più capaci di ricordare, perché con essa si è ritrovato il farmaco della memoria e della sapienza».

E il re rispose: «O ingegnossissimo Theuth, c'è chi è capace di creare le arti e chi è invece capace di giudicare quale danno o quale vantaggio ne ricaveranno coloro che le adopereranno. Ora, essendo padre della scrittura, per affetto tu hai detto proprio il con-

trario di quello che essa vale. La scoperta della scrittura, infatti avrà per effetto di produrre la dimenticanza nelle anime di coloro che la impareranno, perché, fidandosi della scrittura, si abitueranno a ricordare dal di fuori mediante segni estranei, e non dal di dentro e da sé medesimi: dunque, tu hai trovato non il farmaco della memoria, ma del richiamare alla memoria. Della sapienza, poi, tu procuri ai tuoi discepoli l'apparenza, non la verità: divenendo per mezzo tuo uditori di molte cose senza insegnamento, essi crederanno di essere conoscitori di molte cose, mentre, come accade per lo più, in realtà, non le sapranno; e sarà ben difficile discorrere con loro, perché sono diventati conoscitori di opinioni invece che sapienti. (*Fedro*, 274 c – 275 b, trad. it. G. Reale)

Testo, questo, non scalfito dal tempo, ancora forte e vibrante, tra i più commentati nella storia della cultura occidentale, e che giustifica in parte il titolo di questa raccolta di scritti che mi accingo a congedare.

Il faraone sembra opporsi alla nuova invenzione tecnologica del dio Theuth, e avvia un processo alla scrittura per timore che l'attività spirituale divenga un fatto totalmente interiore e che il momento dell'esteriorità sia solo accessorio. La scrittura è per natura artificiosa, dislocativa, provoca effetti spaesanti, è vertigine, essendo costituita da segni estranei, senza vita. Tuttavia, essa è data in sorte non solo per pietrificare la memoria o l'interiorità, ma risulterà, dal punto di vi-

sta storico, un congegno destinato paradossalmente a produrre pensiero, memoria e interiorità.

La scrittura, in questa prospettiva, non è che uno dei modi per avvicinarsi alla verità, alle idee e al pensiero, e si offre solo come «supplemento» del linguaggio. Jacques Derrida ha mostrato che il linguaggio è già un supplemento e che quindi deve avere bisogno della scrittura per essere adeguatamente attraversato. Il linguaggio non è mai un oggetto assoluto, non ha mai un'identità permanente e nel campo del letterario esiste sempre una mancata immediatezza delle parole nella lingua. L'univocità e la traducibilità sono impossibili, perché le parole non sono cose, ma eventi già dotati di una memoria e di valori virtuali e laterali. Le parole nella scrittura, inoltre, tendono a contaminarsi le une con le altre; nello stesso tempo sentenziano la morte e la sospendono perché operano in assenza di chi parla. La scrittura, allora, in questo senso completa il linguaggio? Gli fornisce un qualcosa che gli mancava, oppure aggiunge qualcosa al linguaggio di cui poteva fare anche a meno? L'esperienza della traduzione vuole che la scrittura sia sempre mediata da segni e che anche l'"originale" sia un puro effetto di segni, il libero prodotto di una catena indefinita di supplementi.

L'esperienza della scrittura è dunque anche esperienza della traduzione impossibile della lingua e delle lingue, ma in forza anche di ciò essa è

a maggior ragione necessaria. Scrive Derrida: «Un testo vive solo se sopra-vive, e non sopra-vive che a patto di essere *ad un tempo* traducibile e intraducibile (sempre *ad un tempo, e: ama*, nello ‘stesso’ tempo). Totalmente traducibile, sparisce come testo, come scrittura, come corpo della lingua. Totalmente intraducibile, anche all’interno di ciò che si crede essere *una* lingua, muore subito dopo».¹ Dunque non vi è una lingua originaria, pura, ma le lingue sembrano rincorrersi, inseguirsi, amarsi, contaminarsi le une con le altre. La lingua non è mai una e non fa mai uno nel linguaggio, anzi sta a testimoniare e ad affermare il fatto di essere traducibile e intraducibile contemporaneamente. La traduzione non fa altro che testimoniare la dimensione folle della lingua, delirante, la sua stessa legge, la follia di tradurre l’intraducibile. Ciò significa anche pensare la lingua, o meglio, fare nella lingua l’esperienza del pensiero, un’esperienza della lingua che dia da pensare. La pratica della scrittura in una lingua è anche esperienza critica del pensiero nella lingua. Essa invita a misurarsi con la soglia della sua esteriorità.

La traduzione offre la consistenza di un’immagine che dovrebbe corrispondere alla presenza *ideale* di un patrimonio comune delle diverse civiltà. Questi saggi, che sono frutto di

¹ J. Derrida, *Sopra-vivere*, tr. G. Cacciavillani, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 43-44.

un esercizio critico e di ascolto su testi di scrittori romeni, hanno l'ambizione di essere letti come una specie di biblioteca infinita e progressiva che si trova riunita in un immenso campo di forze che emana il potere della parola, dell'immagine e della scrittura. Essi hanno la pretesa di inventare e vivificare mondi che si lasciano ascoltare proprio perché aprono le intelligenze alla complessa presenza del mondo e alla simultanea possibilità di mondi diversi. Caragiale, Urmuz, Ionesco, Stănescu e tutti gli altri che vengono via via avvicinati, garantendo l'a-temporalità della lettura dell'opera, mostrano che la letteratura, e le arti in genere, nella diversità babelica dei loro linguaggi si muovono verso una fluente riunione. La traduzione, l'analisi critica, l'innesto, il dialogo attivano il circolo virtuoso del colloquio metacomunicativo che avviene attraverso la conoscenza della letteratura e dei suoi discorsi in una «lingua straniera».² I loro piani si offrono e si riflettono

² Gilles Deleuze afferma: «lo scrittore, come dice Proust, inventa nella lingua una nuova lingua, una lingua, in qualche modo, straniera. Scopre nuove potenzialità grammaticali o sintattiche. Trascina la lingua fuori dai solchi abituali, la fa *delirare*. Ma il problema di scrivere non si scinde nemmeno da quello di *vedere e sentire*: in realtà, quando nella lingua si crea un'altra lingua, è l'intero linguaggio che tende verso un limite "asintattico", "agrammaticale", o che comunica con il proprio esterno. Il limite non è al di fuori del linguaggio, ne è il di fuori: è fatto di visioni e audizioni non linguistiche, ma che solo il

come esperienza e destino, come forme e immagini del mondo che sembrano costantemente volersi parlare, interrogare, mischiare, tradursi incessantemente alla pari, salvando ed esaltando le differenze; ma allo stesso tempo iterando il loro progressivo e instancabile colloquio, spingendosi anche oltre i confini di quello che si chiama il *letterario*. L'immagine che dà la letteratura romena è quella di un sapere imprevedibile e poetico, che attiva la risonanza di molteplici voci. Il *suo* discorso, inteso nel senso della «comparazione»,³ insegna a intendere le differenze, a sal-

linguaggio rende possibili. Ci sono quindi una pittura e una musica proprie della scrittura, come effetti di colori e di sonorità che s'innalzano al di sopra delle parole. È attraverso le parole, in mezzo alle parole, che si vede e si sente. Beckett parlava di “fare buchi” nel linguaggio per vedere o intendere “cos'è nascosto dietro”. Di ogni scrittore bisogna dire: è un veggente, un audiente; “mal visto mal detto”; è un colorista, un musicista. Queste visioni, questi ascolti non sono una faccenda privata, ma formano le figure di una Storia e di una Geografia continuamente reinventate. È il delirio che le inventa, come *processo* che trascina la parola da un capo all'altro dell'universo. Sono eventi alla frontiera del linguaggio. Ma quando il delirio ricade allo *stato clinico*, le parole non sboccano più su nulla, non si sente e non si vede più nulla attraverso di loro, tranne una notte che ha perso la sua storia, i suoi colori e i suoi canti. La letteratura è salute». Id., *Critica e clinica*, tr. A. Panaro, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, p. 11.

³ In questo senso, Antonio Prete scrive: «La comparazione come sguardo che accetta la mobilità del punto di osserva-

varle e non solo: ad amarle, e anche a volerne essere parte. Il colloquio delle differenze educa e decolonizza le menti e le culture, nel concerto della complessità contemporanea, delinea i tratti distintivi dell'identità e della differenza che questa letteratura forse "idealmente" vorrebbe perseguire.

In un mondo, in cui la cultura globale di massa serve a far svanire la pluralità dei mondi e ad appiattire sempre più verso il basso il gusto comune umano per l'intelligenza e il piacere, per l'imprevedibile e la novità, la letteratura romena ci viene incontro e ci corrisponde in quella particolare tonalità affettiva che è la *gioia di capire*. L'esercizio critico della traduzione induce a pensare ed educa a vedere la letteratura o le letterature come un immenso e molteplice discorso con il quale abbiamo un rapporto di imprescindibile interesse. Esso ci insegna ad imparare a leggere i testi in maniera esemplare e comunitaria, e allo stesso tempo in modo familiare e personale. Il discorso intrecciato della traduzione tiene insie-

zione. Una teoria dello sguardo – della sua capacità di dislocazione, di anamorfosi, di decentramento, di obliquità, di simultaneità – presiede a ogni pratica disciplinare che voglia porsi come comparativa. Lo sguardo non solo sull'altro da sé, dalla propria cultura, dai propri saperi, ma *lo sguardo dell'altro* assunto come punto di esplorazione, di conoscenza». Id., *Per una riflessione sulla Letteratura Comparata. Appunti*, in *Sottovento. Critica e Scrittura*, Lecce, Manni, 2001, p. 67.

me la complessità dei mondi. Interrogando le letterature fuori dal cerchio magico e privilegiato dall'etnocentrismo, la via indicata dalla traduzione è quella di aprire la possibilità di una nuova forma di sapere colloquiale e dialogante che permetta e operi quel continuo stare insieme, alla pari, nelle differenze, nelle inquiete certezze delle opere e delle prospettive di lettura. L'intenzione palese di questo libro è quella di creare luoghi in cui il pensiero del mondo incontra un altro pensiero del mondo. E questa sua ideale rappresentazione rivendica un bisogno di libertà e di imprevedibilità.

I libri, anche questo come gli altri, hanno molti padri. Volevo ricordarne solo due: Giorgio Agamben e Stefano Agosti (ma molti altri potrei aggiungere alla lista). Essi hanno avuto il merito, seppure appartengano a campi di sapere difficilmente omologabili, di aver saputo intraprendere un'avventura nel linguaggio e in ciò che rimane fuori o al limite del linguaggio. Interrogare la «voce» che circola nei meandri dell'opera significa fare i conti con la dimensione problematica della scrittura e della traduzione. In Agamben, l'*écriture* di Derrida si arricchisce di una dimensione etica. La lettera diventa interprete della voce: «ciò che è scritto è

segno di ciò che è nella voce». ⁴ Si tratta quindi di restituire la scrittura alla sua difficoltà, alle sue resistenze, alla sua poeticità, cercando inoltre di conservare lo scarto «fra il patrimonio culturale e la sua trasmissione, fra verità e trasmissibilità, fra scrittura e autorità». ⁵ Proprio questo scarto, questa commessura che la cultura occidentale moderna cerca di rimuovere, rappresenta per Agamben il luogo proprio dell'espressione immemore dell'arte; secondo l'accezione originaria della filologia rinascimentale: filologia non solo come trasmissione di testi ma anche come interpretazione, scrittura. Nel segno dell'«aperto», il filosofo auspica una nuova filologia che si faccia carico di questo scarto nel tentativo di abolirlo nel contatto vitale col lettore, di saldare il testo materiale da trasmettere con l'atto interpretativo della trasmissione, in questo senso la traduzione, il commento, lo scolio sono forme creative che stabiliscono un rinnovato rapporto tra l'opera e il lettore: «Poesia e filologia: poesia come filologia e filologia come poesia». Si tratta di invitare poeti e filologi a «situarsi in un luogo in cui la frattura della parola che divide» «poesia e filologia, diventi

⁴ G. Agamben, *La cosa stessa*, in *Di-segno. La giustizia nel discorso*, a cura di Gianfranco Dalmaso, Milano, Jaca Book, 1984, p. 10.

⁵ Id., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978, p. 139.

un'esperienza cosciente e problematica, e non un'imbarazzata rimozione». ⁶ Agosti, da parte sua, ha colto nell'evento della scrittura l'operatività del gioco delle «differenze» riconoscendo nell'insegnamento di Derrida l'altalenante rapporto tra destinazione dell'atto poetico e disseminazione del senso lungo le maglie significanti del testo. Fare critica, da questo punto di vista, significa prendersi carico della *scrittura*, considerata come presenza di una soggettività depotenziata i cui tratti si manifesterebbero nell'affezione della «voce», nel suo peso psichico mutevole e desiderante che si manifesta nel processo della traduzione. Anche il suo lavoro critico si pone all'insegna della trasformazione dei contesti dati, invecchiati, che egli apre dando luogo a nuovi dati contestuali grazie al rigore metodologico e alla propria intuizione personale. Ciò non significa che il critico non tenga conto dei contesti tradizionali, quanto piuttosto si ha l'impressione che egli li modifichi nel momento in cui avverte di iscriversi in essi: prende partito, li arricchisce e li rinnova. Anche qui, si è tentati di riassumere sommariamente nel lavoro della traduzione il dettato critico di Agosti. Nel commentare un testo di Derrida egli scrive: «La decostruzione è un processo, e più precisamente un processo di “traduzione” del discorso (latino *traducere*: ‘far

⁶ Id., *Ivi*, p. 144.

passare oltre’, ‘condurre al di là’, ‘far attraversare’; e anche ‘dispiegare’, ‘far vedere’, ‘mostrare a tutti’ – magari per ludibrio), un processo, dunque, di traduzione volto a individuare e far vedere le iscrizioni che eccedono il sistema di opposizioni su cui si fonda il discorso medesimo, al fine di ricostruire la trama testuale». ⁷ Compito della critica è dunque rivivere l’esperienza della traduzione, ridare voce al testo, prolungare, ridire o ripetere le trame della testualità, ciò che sta all’inizio e alla fine di ogni discorso, l’assenza e la presenza del suo fondamento. Traduzione, quindi come riscrittura, mimesi dell’organizzazione significativa di un testo, assecondare l’opera nella sua imprendibilità, seguire le tracce disseminate dal suo movimento.

Nel ricordare l’amico Paul Celan, che ha iniziato a scrivere i suoi primi versi nella lingua romena, Edmond Jabès ci riporta la propria esperienza, un’esperienza che è di lettura e di ascolto partecipato:

Non ho mai parlato di Paul Celan. Pudore? Incapacità di leggerlo nella sua lingua? Eppure, tutto mi avvicina a lui.

Io amo l’uomo che è stato mio amico. E, nelle loro differenze, i nostri libri si congiungono.

⁷ S. Agosti, *Nota alla traduzione*, in J. Derrida, *Ciò che resta del fuoco*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 3.

Ci unisce una medesima interrogazione, una medesima parola ferita.

La voce di Paul Celan [...] non si è mai spenta. La sento, anche in questo momento, mentre con la penna in mano ascolto le mie parole che muovono verso le sue. Ascolto le sue parole nelle mie, come si ascolta battere il cuore di un uomo da cui non ci si è distaccati, là. Nell'ombra dove ormai egli si trattiene. Questa voce è al centro della lettura ch'io vado facendo delle sue poesie; infatti io posso leggere Paul Celan soltanto in traduzione, ma, grazie agli strumenti che mi sono dato per affrontare i suoi testi, con l'aiuto della voce indimenticabile del poeta, ho, quasi sempre, la coscienza di non tradirlo. Paul Celan era, egli stesso, un mirabile traduttore [...].

“La traduzione – come scrive il poeta Philippe Soupault, nella sua prefazione al *Principe Igor* – è un tradimento solo quando essa pretende, come la fotografia, di riprodurre la realtà. Il che sarebbe come voler decidere in anticipo che un testo non ha rilievo, né elementi armonici, né colori, ma soprattutto che non ha ritmo”.

Questo è vero; ma, allora, che ne è del testo originale? La soddisfazione manifestata da Paul Celan per le traduzioni già pubblicate, o che lo sarebbero state di lì a poco, mi disorientava. “È difficile fare di meglio”, egli precisava. Forse perché nel suo intimo sapeva, più di ogni altro scrittore, di essere un autore *intraducibile*?

Dietro la lingua di Paul Celan c'è l'eco, mai spenta, di un'altra lingua [...]

Il silenzio – nessuno scrittore lo ignora – consente l'ascolto della parola. Ad un certo punto il si-

lenzio è così forte che le parole non esprimono nient'altro che il silenzio stesso.

Questo silenzio, che è in grado di capovolgere la lingua, possiede una propria lingua? Una lingua alla quale non si può attribuire né origine né nome?

Una lingua del segreto, impercettibile?

Coloro che, un tempo, sono stati ridotti al silenzio, la conoscono meglio, questa lingua, ma sanno anche che possono intenderla, comprenderla, soltanto attraverso le parole della lingua con cui essi hanno familiarità.

Passaggio ininterrotto dal silenzio al silenzio e dalla parola al silenzio.

Ma si pone la domanda: la lingua del silenzio è quella del rifiuto della lingua o, al contrario, quella della memoria della prima parola?

Non lo sapevamo? La parola che è formata da lettere e da suoni conserva la memoria del libro di scuola o di qualsiasi altro libro che, un giorno, ha rivelato a noi questa parola, rivelandola a essa stessa; conserva anche la memoria di tutte le voci che nel corso degli anni, per non dire dei secoli, l'hanno pronunciata e diffusa.

Parole scoperte o tramandate da mani estranee o familiari, da voci lontane o prossime, voci di ieri, dolci all'orecchio, oppure crudeli e temute.

Non c'è – ne sono convinto, adesso – una storia della parola; c'è, invece, una storia del silenzio che ogni parola minuziosamente narra.

Le parole dicono unicamente questo silenzio, il loro e il nostro.

Interrogare uno scrittore è interrogare, in primo luogo, le parole della sua memoria, le parole del suo

silenzio: addentrarsi nel loro passato di vocaboli – le parole sono più vecchie di noi e il testo non ha età [...].

Se tradurre è davvero tradire, avrò il coraggio di confessare che, per meglio intendere Paul Celan, ho preso la strada dei tradimenti?

Ma ogni lettura personale non è forse un tradimento?

Non essendo capace di leggere Paul Celan direttamente in tedesco, lo leggo nelle varie traduzioni: francesi, inglesi o italiane. Tutte accettabili. Tutte insufficienti, ma tali comunque da permettere una migliore comprensione del testo originale. Proprio quel che in una di esse manca, l'altra mi aiuta a metterlo a fuoco.

Leggo le traduzioni senza mai perdere di vista il testo tedesco: cercando di scoprire in esso il ritmo, il movimento, la musica, la cesura. Guidato dalla voce giusta di Paul Celan [...].

Tutte le lingue che io conosco mi aiutano a entrare nella sua lingua, che non conosco. Così attraverso questo percorso inconsueto, insolito, mi trovo più vicino alla poesia.

Ho mai letto Paul Celan? L'ho ascoltato a lungo. Lo ascolto. I suoi libri ogni volta rinnovano il nostro dialogo, che non so più quando è iniziato, ma che, dal suo inizio, niente ha potuto interrompere.

Dialogo silenzioso attraverso le parole: parole leggere come uccelli avventurosi e liberi, mentre nel cielo si raccoglie tutta la gravità del mondo; parole come pietre posate da malinconici fantasmi sul marmo di tombe inesistenti, mentre nella terra si raccoglie tutto il dolore del mondo; parole come ceneri di

un interminabile giorno di orrore, di cui resta soltanto l'immagine insostenibile di un fumo rosa sopra milioni di corpi bruciati.⁸

Le parole hanno memoria e uniscono a una medesima interrogazione: la voce della sofferenza, della parola «ferita». Il dolore sta all'origine della scrittura e questo patire sta a testimoniare il timore della perdita della propria “vera” identità, ma al contempo è anche l'unica garanzia che permetta di custodirne la memoria. Aprirsi completamente all'altro perciò significa, nell'esperienza della scrittura, perdere e donare contemporaneamente, ovvero *per-donare* quel qualcosa di *decisivo* che trova spazio e alimento nella letteratura e nel pensiero: si tratta di un atto etico, di una voce o di più voci che entrano in gioco e si intrecciano a favore della vita e della comunità. Come scrive Jean-Luc Nancy: «È un minimo politico ed etico. In gioco c'è la libertà. Senza di che, la scrittura più aperta, più comunicativa, quella più preoccupata del senso comune, più democratica ed anche più rigorosamente filosofica, può nascondere la peggior menzogna e far da scorta alla peggior politica».⁹

⁸ E. Jabès, *La memoria delle parole (come leggo Paul Celan)*, in *Poesie per i giorni di pioggia e di sole e altri scritti*, tr. C. Agostini, Lecce, Manni, 2002, pp. 9-14.

⁹ J-L. Nancy, *L'esperienza della libertà*, tr. D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2000, p. 162.

Nella singolarità di ogni scrittura respirano altre scritture, fini tessiture che segnalano al soggetto la segreta presenza dell'altro, presenza che sfuma fino alla sua sparizione se non viene riattivata dall'amore del dialogo e dell'ascolto: metamorfosi della vita che si raccoglie in cenere dal fuoco fatuo delle parole. Questi miei scritti sono la testimonianza di un tratto di vita e di un atto d'amore, nel senso proprio dell'amore per le lingue, che è la filologia. Ciò che ha sospinto la mia esperienza critica e di lettura è stata la responsabilità del dialogo con i testi. Invece di rispondere, ho proposto delle domande, non senza disperdermi, ma cercando soprattutto di raccogliere il silenzio che precedeva e seguiva il processo della scrittura. Il lungo esercizio dell'ascolto e il tempo hanno collaborato a selezionare i testi, aggiungendo vita alla loro vita, e questa è stata la mia esperienza di raccoglimento e di pensiero, che ha ricevuto il riflesso dell'altro nel segno della nostra comune appartenenza e disparità. Questo dispiegarsi temporale del divenire della scrittura, questo ventaglio di voci altrui nel gioco plurilinguistico delle parole racchiudono il senso di una pratica che sembra sfuggire a ogni mio tentativo di definizione. Restituire libertà alla potenza affermativa della scrittura significa per me rimanere fedele a quell'apertura massima dell'orizzonte di pensiero e di poesia che può es-

sere solo presidiato da un'etica della generosità e dell'abbandono.

Note sulla traduzione di una favola.
Tra Machiavelli e Caragiale.

A Ileana

Nell'ormai classica *Storia della Letteratura Romana* di Gino Lupi, si leggeva che uno degli scritti maggiori di Ion Luca Caragiale, contenuti nel volume *Schițe nouă* ('Schizzi nuovi') del 1910, è *Kir Ianulea* ('Padron Giannetto', nella traduzione di Lupi) pubblicato un anno prima su rivista. Ecco come lo studioso riassumeva la trama della novella:

Un demonietto, Aghiuță, mandato per dieci anni sulla terra per provare la malvagia astuzia delle donne, sotto aspetto umano sposa una ragazza di Bucarest che lo manda in miseria. Perseguitato dai creditori, è salvato da un contadino che egli, in ricompensa, arricchisce insegnandogli a scacciare il diavolo dal corpo di donne indemoniate. Rientrato all'inferno, chiede un riposo di trecento anni.¹⁰

¹⁰ Gino Lupi, *Storia della Letteratura Romana*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 217-218. Per il testo di *Kir Ianulea* si farà riferimento, salvo rarissime modifiche, alla versione dal romeno, *Kyr Ianulea*, procurata da Aldina Gherardi,

Seguiva il commento di Lupi:

La novella è ispirata dal *Belfagor arcidiavolo* del Machiavelli, suo autore preferito; l'argomento è seguito da vicino anche nei particolari, ma trasformato, con un inferno alla buona, il cui imperatore Dardarot ha un debole paterno per il piccolo Aghiută, demonietto buffo e scaltro. L'episodio, che nel *Belfagor* è scarno e conciso, si riveste qui di minuti particolari che dipingono la Bucarest dei Fanarioti, con le sue vie, i suoi traffici, i suoi costumi. La vita della famiglia di Kir Ianulea, quella che si svolge presso il *caimacam* (luogotenente del Principe) e presso il *voda* completano il quadro dell'epoca. Benché il buon diavolo Kir Ianulea sia il solito marito debole e innamorato, Acrivița, la donna avida e prepotente, e Negoița, il contadino scaltro, sono presi completamente dal vero. La lingua è ricca di turchismi e grecismi dell'epoca fanariota e contribuisce grandemente a dare il colore locale alla narrazione che, pur con spunto fantastico, è fedele alla realtà storica.¹¹

La lettura di Lupi era pertinente. E infatti la critica romena è ancora oggi concorde nel rintracciare la fonte di *Kir Ianulea* nell'unica novella scritta da Machiavelli. Infatti, Caragiale stesso nell'edizione del volume *Schițe nouă* aveva precisato: «Questo racconto si trova in Giovanni

contenuta nel volume: Ion Luca Caragiale, *Giustizia*, Pescara, Edizioni Paoline, 1964, p. 217.

¹¹ G. Lupi, *Storia della Letteratura Romena*, cit., pp. 217-218.

Brevio, *Rime*, Roma, 1545, intitolato *Novella di Belfagor*; più tardi, nel 1549, appare con lo stesso titolo attribuito a Machiavelli, e da allora si inserisce tra le opere complete dell'illustre segretario fiorentino. Uno studioso bibliografo inglese, John Dunlop, credeva che l'originale di *Belfégor* si trovasse in un manoscritto latino della Biblioteca di St. Martin di Tours, scomparso al tempo delle guerre civili. Dopo Machiavelli, il favolista francese, La Fontaine, inserì Belphégor nella collezione dei *Contes*, pubblicata per la prima volta a Parigi presso Denis Thierry e Claude Barbin, 1682». Dunque, con ogni probabilità, Caragiale aveva letto *Belfagor arcidiavolo* nella versione francese.¹²

Nell'edizione originale italiana *Belfagor arcidiavolo* ha pure come titolo *Favola*. Con questo testo Machiavelli si ricollega alla grande tradizione della novella italiana e in particolare a Boccaccio. I temi dominanti, come vuole il genere, sono la misoginia, la malignità delle donne, specie delle mogli, la rappresentazione comico-carnevalesca del mondo infernale e dei diavoli, la

¹² A questo proposito si vedano Ion Luca Caragiale, *Nuvele și povestiri*, a cura di Sanda Radian, Bucarest, Editura Albatros, 1991, pp. 170-171; Paul Cornea, *Aproapele și Departele*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1990, pp. 364-365; e più in particolare lo studio di Tatiana Slama Cazacu, *Motivul "diavolului însurat"*, in «Limbă și literatură», IV, 1960.

beffa, l'astuzia dei contadini, ecc. L'intreccio è il seguente:

Plutone raduna i principi infernali perché si deliberi circa una questione che è sorta in seguito alle proteste quasi unanimi di tutti i dannati, che attribuiscono alle mogli la causa della loro rovina. È necessario avere riscontro di questa diceria. Viene inviato sulla terra l'arcidiavolo Belfagor, munito di centomila scudi, con l'incarico di prendere sembianze umane, sposarsi, essere sottoposto a tutte le vicende e a tutte le passioni degli uomini e ritornare dopo dieci anni in inferno a riferire. Sia pure di malgrado, Belfagor sale in terra, prende dimora in Firenze, dichiarando di chiamarsi Roderigo di Castiglia. Bello, giovane, ricco, viene subito ambito come sposo e convola a nozze con una giovane di nobile famiglia, anche se povera: Onesta, figlia di Amerigo Donati. Belfagor si innamora veramente della moglie, che si rivela donna superba, desiderosa solo di ben figurare, insopportabile, tanto che nessun servitore riesce a resistere al suo servizio. Belfagor, proprio per l'amore che le porta, sopporta tutto, spende in grandi feste gran parte del suo avere, arma navi per il commercio dei fratelli e ben presto si vede assediato dai creditori. La notizia del naufragio di una nave affidata a uno dei suoi cognati lo induce a fuggire da Firenze, per evitare di essere messo in prigione per debiti, ma i creditori lo inseguono. Vistosì perduto, chiede a un contadino Gianmatteo, nel quale si è imbattuto durante la fuga tra i campi, di salvarlo, promettendogli la ricchezza. Gianmatteo lo nasconde sotto un mucchio di letame e lo salva. Allora Roderigo-Belfagor gli si rivela e gli

svela il modo di far quattrini: quando egli sentirà di qualche indemoniato che nessuno riesce a guarire, si faccia avanti e si rivolga a lui (che si è impossessato appositamente di quell'anima) e, su suo comando, egli si allontanerà lasciandola guarita. Così avviene dapprima per una giovane fiorentina, ma soprattutto per la figliola di re Carlo di Napoli, la cui guarigione frutta a Gianmatteo moltissimo denaro. A questo punto Belfagor si ritiene assolto dal suo debito e invita il contadino a non più disturbarlo. Purtroppo però la fama si è sparsa e Gianmatteo non può esimersi dal fare i suoi esorcismi alla figlia del re di Francia. Gli viene anzi minacciata l'impiccagione se non riesce a guarirla. Egli invoca Belfagor, che gli risponde malamente e si rifiuta ripetutamente. Disperato, il povero contadino arricchito ricorre a un ultimo stratagemma. Fa allestire nella piazza maggiore un gran palco con intorno ogni sorta di pompa, e, dopo la messa, fa salire l'indemoniata. Intanto, su sua disposizione, da un lato della piazza avanza un corteo con gran rumore di tamburi, cornamuse, cembali ecc.

Belfagor, che si è fatto beffe di Gianmatteo che crede di stordirlo con apparati che egli ben conosce, a quel rumore chiede di che cosa si tratta e Gianmatteo gli comunica essere la moglie che lo viene a riprendere. A questa notizia il povero diavolo preferisce ritornare subito all'inferno lasciando libera l'ossessa. «E così Belfagor, tornato in inferno, fece fede de' mali che conduceva in una casa la moglie».¹³

¹³ *Dizionario della Letteratura Italiana. Le Opere*, Milano, Editori Associati (Tea), 1989, pp. 53-54.

Kir Ianulea, come Belfagor arcidiavolo, ha una missione da compiere sulla terra, verificare il comportamento delle mogli poiché nell'Inferno è stato riferito da molti come intollerabile. La novella romena non si discosta molto da quella di Machiavelli se non per la ricchezza lessicale e per l'ampiezza e il numero delle pagine. Il diavolo compie le prove di passaggio, si sposa, e viene subito mandato in rovina dalla stessa moglie. Si tratta, per quanto riguarda la struttura, di una favola e come tale enuncia un esempio che mette in azione un principio, un precetto morale, e insiste sull'effetto buono o cattivo che consegue dalla sua applicazione o trasgressione. Sappiamo che i miti e le fiabe sono legati fra loro e rispecchiano nella loro realtà le radici storiche e culturali di un popolo, la memoria archetipica di una collettività. Le fiabe si ripropongono continuamente come modello del mondo, come *pattern* riconoscibile. Kir Ianulea, come Belfagor, possiede in sé tutte le caratteristiche della favola.¹⁴

¹⁴ Gli studiosi della fiaba affermano l'esistenza di un intreccio che deriva dal superamento della frontiera dello spazio interno del protagonista da parte dell'antagonista che, entrando, reca danno e poi torna nello spazio suo originario; e un altro intreccio dell'eroe che parte sulla traccia dell'antagonista, oltrepassa il confine semantico dello spazio esterno, compie le prove fondamentali, si impossessa dell'oggetto rubato e ritorna nello spazio interno. Questa reversibilità dell'intreccio interno-esterno si può rappresentare schematicamente in due movimenti opposti rivelando

La fiaba è il risultato del movimento degli eroi oltre il confine del loro campo semantico, inteso come istanza topologica (isotopia spaziale nella narrazione) e Kir, attante-eroe, in seguito a una mancanza (verificare la verità dei dannati) si sposta dal proprio campo semantico (l'inferno) per andare in un altro campo semantico (la terra) che non è il suo ma è di dominio delle donne. Compie le prove (si sposa, attua compromessi, sfugge ai nemici, sancisce alleanze, possiede molte fanciulle e alla fine viene scacciato dall'intervento risolutivo della moglie che lo costringe a tornare all'Inferno) e ritorna nel suo campo semantico ove viene ricompensato con «trecento anni di sonno» profondo.

Partendo da questi presupposti noi soffermeremo l'attenzione sul cosiddetto campo semantico (dove si situa il nostro protocollo di lettura) di cui è portatore il nome proprio. Ora il problema, che qui ci si pone, non è tanto la descrizione dell'intreccio e della struttura della fiaba, quanto piuttosto quello di indagare la possibilità di traduzione del nome proprio dell'eroe, che dà il titolo alla novella, inteso come istanza topologica, scena di teatralizzazione della proprietà del nome

sia la tendenza dell'eroe a superare il confine esterno, sia la tendenza dell'antagonista a superare il confine interno. Su questo aspetto si veda, in particolare, lo studio di Marin Mincu, *Mito – Fiaba – Canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, Roma, Bulzoni, 1986.

nella sua risonanza multilinguistica e, in un certo senso, babelica.

Kir Ianulea, si diceva, è il nome che dà il titolo alla novella. Ma il protagonista viene presentato al lettore con un altro nome, «Aghiutza», che è quello del diavoletto che vive nell'Inferno.

Dov'è Aghiutza? [...] – grida Dardarot - Appena senti pronunciare il proprio nome, lasciò di colpo la coda, e gridò: - Eccomi, Vostra Altezza Tenebrosa! – Allora, se sei lì, perché non ti fai vedere?¹⁵

Il campo semantico dell'Inferno, inteso come istanza di significato, si riferisce a un *significato* primo, *originario*. Caragiale sottolinea che ci troviamo nella dimensione della *presenza*, della *proprietà*, cioè della *verità* (anche se in una prospettiva ironica rovesciata, non nel cielo ma sottoterra nel mondo dei diavoli e dei dannati). Qui il nome è *proprio* e conserva un certo suo *potere magico*, ma già si osserva che se il protagonista è già da sempre là, dove lo si vuole, egli non si fa vedere, la sua presenza è avvertibile solo a livello acustico perché, in questa rigorosa configurazione di significato, *la voce precede la visibilità*.

La favola si apre con queste parole:

¹⁵ I.L. Caragiale, *Kyr Ianulea (1909)*, in *Giustizia*, cit., p. 138.

Si dice che una volta, più di cento anni fa, Dardarot l'imperatore dell'inferno, ordinò a tutti i diavoli, dal più grande al più piccolo, di riunirsi e comparire dinanzi a lui: nessuno doveva mancare...¹⁶

Siamo nel mondo dell'“autenticità”, dell'“obiettività” (della *verità*) in cui i significanti sono strutturati secondo un preciso ordine gerarchico a cui fa capo un ordine metafisico, anche se carnevalescamente ribaltato. È il mondo dove in assoluto vige il criterio dell'appartenenza, della proprietà e della pertinenza del linguaggio. Il soggetto si crede padrone della lingua e la configurazione del segno linguistico è di tipo teleologico (o di un teleologismo rovesciato). E la semantica si organizza in maniera piramidale e ordinata secondo il Principio del Senso, il significato dei significati. Anche se l'effetto comico in questa novella scaturisce da un effetto straniante, corporale, osceno, quasi sessuale, dettato dallo strano rapporto di “amore filiale” che intercorre tra il diavoletto e il suo imperatore, il corpo, o meglio alcune allusioni alle sue parti («orecchie», «coda») giocano un ruolo che mina ironicamente dall'interno le strutture stesse di questa realtà. («Il piccoletto se ne stava rannicchiato tra i diavoletti dell'ultima fila, e per tutto il tempo in cui Dardarot aveva parlato, lui

¹⁶ Ivi, p. 137.

aveva ascoltato con un orecchio solo, soppesando intanto la coda con le mani. [...] Quando Aghiutza giunse vicino al trono, Dardarot lo afferrò per le orecchie e giù a scrollarlo da fargli scricchiolare le vertebre, tanto era grande il suo amore per lui, per il diavoletto burlone. Infatti quando l'imperatore si annoiava, stanco delle cure dell'impero, era lui che chiamava per farsi distrarre con le sue buffonate». ¹⁷⁾

La narrazione della favola si avvia dunque a partire da una mancanza, dalla constatazione, come dice Dardarot:

che tutti gli uomini i quali, abbandonando la terra, giungono da noi, si lagnano delle loro mogli. Tutta la colpa della loro perdizione la scaricano sulle loro spose; a chiunque di loro si domandi perché si trova qui, ci si sente rispondere: «A causa di mia moglie». ¹⁸⁾

Da questa enunciazione di Dardarot (che richiama da vicino nella sua sonorità l'Astarotte del Pulci del canto XXV, 227-239 nel *Morgan-te*), capo dei diavoli, possiamo fare una considerazione preliminare. Costatare a nostra volta che la causalità è un principio basilare del nostro universo e il principio di causalità asserisce la priorità logica e temporale della causa

¹⁷⁾ Ivi, pp. 138-139.

¹⁸⁾ Ivi, p. 137-138.

sull'effetto. Tale concetto di struttura causale non è qualcosa di dato in quanto tale, quanto il prodotto di una precisa operazione tropologica e retorica, un rovesciamento cronologico. Questo, per spiegare che l'ordine percettivo e fenomenologico viene rovesciato dal punto di vista cronologico in quanto prima si prova una sensazione (un effetto, nel caso della novella di Caragiale, i dannati sono tali perché si rendono conto di stare all'inferno), dopo si stabilisce il nesso logico (a causa delle mogli). Questo avviene tramite un'associazione di tipo metonimica che fa parte di una precisa operazione tropologica. Attraverso ciò Caragiale mostra che si è in grado di smascherare l'operazione retorica responsabile di questa gerarchizzazione (causa-effetto: mogli-inferno) producendo così uno spostamento significativo sul piano della scrittura e un effetto comico sul piano della lettura.

Infatti il piccolo diavolo, il prediletto di Dardarot, viene inviato sulla terra, nel mondo degli uomini per scoprire la "vera causa" di questo stato di cose. Per far ciò è necessario che il protagonista cambi nome e si faccia uomo per iniziare a sviluppare la vera e propria dinamica narrativa. Aghiuță diventa Kir (Ianulea). Si iscrive dunque in un nuovo nome, un nome straniero (Kir significa 'Signore' in greco¹⁹) che gli

¹⁹ Infatti, la traduttrice italiana appone questa nota al testo: «*Kyr*: Signore in greco». Ivi, p. 143

consente di poter attraversare in maniera indiscriminata tutti i campi semantici e le isotopie spaziali stabilite dalla narrazione. Il suo essere *Signore* in una lingua straniera denuncia irrimediabilmente la presunta gerarchia dei significati che presiede all'organizzazione di ogni discorso, e che regolava l'ordine dell'Inferno, anche se, come si è visto, in chiave ironica. Caragiale attraverso questo speciale dispositivo linguistico - che è la traduzione - sospende per un attimo il sistema semantico della lingua romena e fa vedere l'estraneità che è immanente alla lingua stessa presa dal vivo del suo contesto dell'epoca fanariota.

Interrogiamoci su questo nome, sull'enigma di questo nome che non è propriamente un nome, ma qualcosa che *quasi* coincide con un nome. Nel rapporto tra il letterale e il figurale è implicita la definizione aristotelica della metafora come "trasporto" di un nome "straniero", e di conseguenza della difficoltà nel nome proprio di attribuire un significante a un significato associato per somiglianza al significato primario (come voleva Cratilo nell'omonimo dialogo platonico). Nella metafora del nome proprio niente in realtà si sostituisce a niente (Kir rimane sempre Kir), perché non esiste un termine proprio che quello metaforico è chiamato a sostituire: il nostro schema interpretativo a posteriori ci fa solo

scorgere una sostituzione (Kir come nome significa ‘Signore’ in greco) dove in realtà non vi è che una dislocazione e una differenza all’interno di un unico significare. La dislocazione metaforica del nome proprio non avviene tra il letterale e il figurale ma è una dislocazione della stessa strutturazione percettiva del significare. Il suo spazio è quello di una reciproca esclusione del significante e del significato in cui emerge alla luce la differenza originaria su cui si fonda ogni significare e che è alla base di ogni traduzione.

Siamo partiti dalle premesse che il significato è dominante nell’isotopia spaziale e semantica dell’Inferno perché il significante è come obliquo, secondario; ma proprio per questa sua posizione può essere ricondotto ad una proprietà che va al di là del fraintendimento. Il che si traduce nel fatto che, in Caragiale, qualsiasi discorso (si pensi al «curat murdar»²⁰ di *Una lettera perduta*), inteso come logos, si definisce in opposizione alla scrittura, ovvero che, nello stesso momento, il discorso si nega e si afferma definendosi non come errore di percorso ma come proprietà strutturale del discorso stesso. La lingua letteraria di Caragiale si manifesta nel gioco delle diffe-

²⁰ Si veda a questo proposito lo studio di Al. Călinescu, *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Bucarest, Ed. Albatros, 1976, in particolare le pp. 188-191.

renze e delle parole straniere (grecismi, turchismi, arcaismi, neologismi, francesismi, ecc.), ed è proprio lo spiazzamento semantico provocato dalla parola straniera che reca uno spostamento significativo sul registro della lingua. Questo si traduce nell'avventura del significante sul piano della scrittura che delimita lo spazio occupato dal nome proprio del protagonista. Da un altro punto di vista, il nome proprio di Kir nella scrittura tende anche, inequivocabilmente, a scardinare dall'interno qualsiasi pretesa definitiva di gerarchizzazione dei significati. Si entra nella Babele linguistica del mondo di Caragiale, nel campo della risonanza comica e della metamorfosi poetica. Il protagonista, avendo come garanzia il suo solo nome, non ha più lo stesso statuto e la precisa identità che gli erano stati conferiti all'Inferno. Il suo nome stesso si trova a coincidere quasi con la lettera, e viene quindi sottoposto anch'esso all'evento della traduzione, perché la lettera è incapace da sola di contenere un unico significato. Ma proprio partendo da questa incapacità, da questa sua intrinseca impossibilità, l'eroe che reca questo nome ha la possibilità di attraversare indistintamente una grande varietà di campi semantici, di spazi linguistici diversi che non sono rigidamente chiusi e confinati in se stessi. E per attraversarli, come nella fiaba, il protagonista deve compiere le prove, affrontare cioè le metamorfosi imposte dalla scrittura di Caragiale. E le

prove, che sono effettuate da Kir, si situano in una dimensione dinamica, e non più statica come all'inizio della sua storia. L'eroe entrato nell'ambito della scrittura vede trasformare di continuo il proprio statuto referenziale, diventando via via diavolo, santo, mercante, marito, fuorilegge, spirito maligno e poi di nuovo diavolo. Le continue metamorfosi attestano il passaggio da un campo semantico a un altro, da una lingua ad un'altra ed indicano nel nome di Kir la possibilità della sua traduzione quasi infinita.

«Evidentemente non possiamo basarci su quello che dicono gli uomini, sappiamo in che conto tengono la verità»:²¹ recita il testo. E una volta che Kir è diventato «uomo» si decide ad andare a Bucarest in base a una serie di principi che lo guidano sulla scelta da farsi:

Secondo l'antico detto, se sei povero devi andare a vivere in una ricca città... Raccogliendo ciò che sfugge di mano agli altri, ne avrai abbastanza; se sei ricco, devi andare a vivere in una città povera... di ogni briciola che il poveraccio porterà alla bocca potrai prendertene più della metà.²²

Come si vede, «Kir», questo nome che non è un nome, adopera nel proprio discorso, come sfe-

²¹ I. L. Caragiale, *Kyr Ianulea (1909)*, in *Giustizia*, cit., p. 138.

²² Ivi, p. 141-142.

ra di riferimento morale, dei *clichés*, degli stereotipi, delle verità appartenenti al suo primitivo campo semantico che ordinavano i rapporti con il suo mondo originario. Questi luoghi comuni attestano soprattutto la loro appartenenza all'istanza del significato e fanno parte di quelle certezze quotidiane che regolano le normali relazioni interpersonali, la morale laica, il buon senso comune. Però, nello spazio della scrittura, questo movimento altro non fa che rispecchiare l'attitudine grottesca del protagonista, rivela cioè l'impossibile tentativo da parte dell'eroe di dominare, e quindi rendere più accettabile, il mondo attraverso la dimensione linguistica: l'atto sovrano di appropriazione della realtà attraverso la lingua, in base alla sua condizione di necessità con il soggetto, viene messo qui radicalmente in questione da Caragiale.

Chiamò dunque, la governante, una vecchia strega orribilmente dipinta e truccata, a cui aveva dato in consegna le chiavi, perché avesse lei cura di tutti, affidandole il compito di sorvegliare la servitù. La invitò a sedere sul tappeto orientale e dopo aver preso posto su un comodo divano, fumando tranquillamente la pipa, cominciò a raccontarle quanto segue: - Vedete, mia cara Kera Marghioala... Io, come ebbi a dirvi, mi chiamo Kir Ianulea...²³

²³ Ivi, p. 142-143.

Da notare che Caragiale usa nel suo testo le minuscole per «kir» e «kera». La traduttrice italiana invece adopera per i termini greci le maiuscole. Qui è messo in gioco qualcosa di molto importante, che è opportuno ancora una volta ribadire: un nome, che non è un nome, figura come perno della traduzione. Kir si nomina, si autodesigna in funzione di Kera (che vuol dire ‘Signora’ in greco). In rapporto a Kera, Kir definisce il proprio statuto di soggetto enunciante e inizia quindi a raccontare una storia, la sua storia favolosa. Le allusioni ironiche allo stile dei racconti evangelici rimandano, al di là del loro effetto comico, alla realtà fittizia del nome del protagonista, alla sua presunta origine mitica che segna il luogo, nella cifra della lettera, dell’evento della sua traduzione, mettendo in scena, d’ora in poi, tutta una serie di metamorfosi che scandirà il ritmo incalzante della narrazione.

Quando fui per compiere i sette anni, ai miei genitori venne l’idea di recarsi in pellegrinaggio nei luoghi Santi; così, dopo aver racimolato un po’ di danaro, partirono portandomi con loro a dorso di mulo.²⁴

Kir racconta inoltre che i suoi genitori morirono in seguito al fatto apparentemente assurdo che avevano mangiato «Ravanelli e fagioli» an-

²⁴ Ivi, p. 143.

ziché «fagioli e ravanelli». Ecco la spiegazione che dà Kir all'enigma di questa morte:

È una di quelle malattie che infierisce, specialmente in quaresima, tra i cristiani di Oriente... Gli uomini sbagliano – così è purtroppo, l'uomo è soggetto all'errore! – mangiano prima ravanelli e poi fagioli... Potete ben capire che il ravanello spinge tutta la sua forza in su, mentre il fagiolo irrompe in senso inverso; l'uno spinge, l'altro resiste, facendo così esplodere una lotta acuta nelle viscere con dei crampi così terribili, che il peritoneo perfora ed ecco che l'uomo perisce per *hurdubarismos*, come chiamano i greci questa terribile malattia.²⁵

Cosa significa che gli uomini muoiono per *hurdubarismos*? Kir è il signore del linguaggio nella lingua greca ma nel romeno rappresenta, dopo la sua partenza dall'Inferno, la progressiva distruzione dell'ordine gerarchico instaurato dall'istanza di significato nella narrazione; ed è proprio questo il nome che smaschera i sistemi di significato che articolano la realtà del testo. Il protagonista, che si esprime nella lingua romena, dicendo però una parola straniera, estranea all'uso, che suona come greca - in un certo senso incomprensibile perché priva di intenzione -, fa subire al lettore una sorta di un decentramento prospettico nel suo rapporto di appartenenza empirica del discorso che ne controlla la semantici-

²⁵ Ivi, p. 145.

tà. Caragiale con la sua arte scrittoria evidenzia così il carattere artificiale di tali sistemi di significato accludendo nella propria narrazione un'implicita dichiarazione di poetica messa in bocca al suo eroe.²⁶ Con questa precisazione l'autore legittima *la lingua pura dei nomi* e, di conseguenza, giustifica *la pluralità delle lingue* all'interno di un medesimo discorso:

Girando il mondo ho appreso le buone maniere, conosco varie lingue estere, e anche per quel che riguarda la lingua romena, posso dire, senza voler lodarmi, che la conosco a fondo; sebbene sia di razza albanese e non abbia fatto molti studi, vi dico sinceramente che non mi cambierei con nessun romeno, per quanto intelligente e colto egli sia. Mi piacciono particolarmente la lingua e la gente di qui e così, siccome ne ho abbastanza dei rischi e pericoli dei viaggi, come delle tante preoccupazioni che dà il commercio, sono venuto a stabilirmi qui nella Valacchia, a Bucarest, per godermi in pace il frutto delle mie lunghe tribolazioni...²⁷

Dopo il racconto alla vecchia di tutte le sue favolose peripezie, Kir si fece promettere che nessuno oltre loro due avrebbe conosciuto tutta

²⁶ L'ipotesi che Kir sia una sorta di alter ego di Caragiale è stata avanzata da molti critici. Si veda in particolare Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cui mai multe strategii*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1983, pp. 301-2.

²⁷ I. L. Caragiale, *Kyr Ianulea*, cit., p. 146.

la storia. Tuttavia: «La sera stessa, tutta la casa, il giorno appresso, tutto il quartiere e, dopo una settimana, tutta la città... tutti quanti seppero la storia di Kir Ianulea, addirittura meglio di lui stesso; la nave era bruciata per ben tre volte; l'ambra perduta valeva ventimila lire; poi da allora, durante la quaresima, nessuno mangiò più ravanelli e fagioli, ma tutti mangiarono fagioli e ravanelli».²⁸

Da qui in poi iniziano le avventure di Kir, il Signore del linguaggio, nella lingua greca, che nella sua finitezza delimitata dalla lettera produce le storie del suo nome dando il via nel romeno ad una serie di metamorfosi e di trasformazioni del proprio statuto attanziale.

Percorriamo velocemente l'intreccio. Il protagonista fece la conoscenza di ogni sorta di mercanti e di boiari. Egli riusciva simpatico a tutti, aveva un portamento dignitoso, galante e coraggioso. Tutti i mercanti gli facevano la corte perché avevano più figlie da maritare che beni. Kir tuttavia aveva messo gli occhi su Acrivița che era la figlia maggiore di Hagi Cănuță, un ex commerciante all'ingrosso caduto in disgrazia, vedovo, povero e schiacciato dal peso della famiglia. Nonostante la figlia non avesse una dote, Kir Ianulea era invaghito dalla sua bellezza, benché fosse un po' strabica, e in questo amore veniva da lei ricambiato. Chiese la sua mano a Hagi

²⁸ Ivi, p. 148.

che gliela concesse senza indugi. Il protagonista ormai si era trasformato in uomo ed aveva preso dagli uomini tutte le umane debolezze. Come diceva il suo nome gli piaceva vivere da gran signore, dava feste, banchetti, distribuiva doni e fece uno splendido matrimonio che mai si era visto nel quartiere dei «Mercanti» a Bucarest. Tuttavia, subito dopo la cerimonia, la moglie di Kir da placido agnellino divenne leonessa feroce, facendo tremare tutti di paura. E più lei diveniva arrogante, maggiormente Kir Ianulea la amava. La situazione ben presto precipitò e divenne gelosa. Fece tallonare il marito dai servi e dai fratelli per scoprire «le marachelle del signore», ma niente. Kir era buono ed onesto. Allora lei si circondò di servi complici che facevano il loro comodo calunniando l'innocente marito pur di compiacerla. In più, iniziò a giocare d'azzardo e a spendere tutti i soldi dello sposo. Kir non ne poteva più, ma l'amava ancora. Finirono anche per litigare in pubblico e lei fece in modo che la colpa ricadesse su di lui ché era un rozzo albanese sempre pronto ad usare le mani. La collera di Ianulea fu di breve durata e ricominciò a coccolarla e ad ubbidire a qualsiasi suo ordine, rispondendo con queste parole: «*fos-mu, parigboria tu kosmu!* (dolci espressioni greche che significano: *luce dei miei occhi, suprema carezza dell'universo*)»,²⁹ come traduce Caragiale stesso,

²⁹ Ivi, p. 158.

ricorrendo di nuovo nella sua prosa alla lingua straniera. Fu il colpo di grazia. Lei si fece più mansueta e tra un «*fos-mu*» e l'altro riuscì a convincere il marito a fare la dote alle sorelle e a dare ai fratelli alcuni capitali da investire. Tuttavia, il loro stile di vita non cambiò affatto: feste, banchetti, spese a più non posso. La fortuna volle che il primo fratello perdesse il carico della nave in mare senza averlo assicurato e il secondo fu truffato con le carte da alcuni greci in Germania che, dopo molte birre, si misero a giocare fino allo spuntar del giorno, finché lasciarono il giovane con la borsa vuota e senza neanche i soldi per il viaggio di ritorno. A queste notizie i creditori cominciarono a tenere d'occhio Kir al quale non rimase altro che scappare, inseguito dai mercanti e dai gendarmi. Ed ecco che Kir da gran signore diventa fuggiasco e fuorilegge. Nella corsa perse il cavallo e giunse nei pressi della vigna di «un omaccione tarchiato e grassottello» di nome Negoitã. Si presentarono per nome e Kir Ianulea gli promise, se lo avesse salvato, di farlo diventare molto ricco. Negoitã acconsentì e lo nascose sotto un mucchio di fieno mentre già stavano arrivando i nemici ai quali assicurò di non aver visto passare nessuno. E qui, come era accaduto all'inizio con la vecchia, comincia il secondo racconto dell'eroe prima della sua successiva metamorfosi; solo che al contadino racconta tutta la verità (la trasformazione ora è inversa: da uo-

mo Kir ritorna a essere diavolo). Narra della sua partenza dall'Inferno per ordine del suo imperatore fin nei minimi dettagli destando l'attenzione e il piacere dell'ascolto al suo nuovo interlocutore.

E adesso, mio bravo Negoitza, ascoltami bene, se volete sapere come io vi posso ricompensare... Ogni qualvolta sentirete dire che il diavolo si è impossessato di qualche donna, sposa o ragazza, di qualsiasi paese o di qualunque razza, sappiate che quel diavolo sono io. Voi dovete accorrere immediatamente sul luogo, perché io non abbandonerò la donna finché voi stesso non mi cacerete via... Certo che se la guarirete, non avrete lavorato per niente... Il marito della donna o i genitori della ragazza, vi ricompenseranno come si deve... Che ne dite?... Non è un buon affare?³⁰

Il contadino accetta e l'eroe, dopo averlo ringraziato, se ne va per la sua strada.

L'intreccio, come si vede, segue fedelmente quello della novella di Machiavelli. Il contadino si arricchisce esorcizzando il diavolo, ma dopo diverse situazioni, e all'ultima richiesta, il diavolo si rifiuta di eseguire gli ordini di Negoitza. A quel punto scatta la beffa. Il villano con uno stratagemma va a trovare a Bucarest Acrivița, le confessa di essere debitore del marito, ormai cre-

³⁰ Ivi, p. 168.

duto morto da tutti, e le consegna un'importante somma di denaro dicendole queste parole:

Signora sappiate che io fui molto fortunato per merito di vostro marito; in suo onore e memoria, voglio quindi insegnarvi qualcosa che, all'occasione, può aiutarvi ad uscir fuori dai guai felicemente... Ascoltatemi, vi prego, con attenzione... Ogni volta che sentirete dire che il diavolo si è impossessato di una donna, sposata o ragazza, di qualsiasi località e di qualsiasi razza... recatevi subito sul posto, ch  quella donna non se ne potr  liberare finch  voi stessa non lo cacerete... Dovete dire alla sofferente solo queste parole, come se incontraste il vostro uomo: «Qui dunque ti nascondi, Ianulica mio? Ed io che ti cercavo come una pazza... *fos-mu! Parigboria tu kosmu!*» [...] - ...Solo questo direte... poi, la abbraccerete, sempre con il pensiero rivolto a Kir Ianulea; dovrete fissarla in viso per bene, cos  come guardate adesso me, poi la bacerete con trasporto e non smetterete di mostrarle il vostro amore fino a che non la vedrete completamente guarita... Si capisce che, a seconda dell'agiatezza della famiglia, le vostre fatiche verranno ben ricompensate... Mi avete capito?³¹

E fu cos  che dopo qualche giorno Acrivi a fece la sua comparsa al capezzale della malata dicendo in greco le magiche parole. La malattia subito scomparve «come per il tocco d'una bacchetta magica» e si vede la moglie del protagoni-

³¹ Ivi, pp. 182-183.

sta lasciare il Palazzo riverita e largamente ricompensata. La novella termina con il racconto delle tribolazioni di Aghiutã presso il consiglio dei diavoli, al cospetto di Dardarot, e con la solenne promessa di non rivedere per tutta l'eternità Acrivița e Negoitã; per cui essi, dopo la loro morte, andranno in Paradiso.

Come si è visto, i punti di contatto con la novella di *Belfagor arcidiavolo* sono moltissimi, non solo per quanto riguarda l'aspetto tematico ma soprattutto dal punto di vista della struttura e della architettura testuale. Il parallelismo tra le due novelle è perfetto: la ricerca della simmetria, dell'equilibrio, l'articolazione dell'intreccio sono tutti tratti, questi, che caratterizzano geometricamente³² l'impianto e il tessuto narrativo di entrambe. Anche i tempi e la spazialità della narrazione di *Kir Ianulea* nella loro strutturazione tripartita coincidono con quelli della *Favola* di Machiavelli. Essi inquadrano gli avvenimenti in una figura regolare che si incastra perfettamente dal primo all'ultimo pezzo narrativo. L'azione teatrale è presente in entrambe le novelle e ogni movimento sembra elidersi contro l'altro, tanto che il "vero" Inferno in tutte e due le fiabe sembra essere quello che si vive nello spazio monda-

³² Si veda a questo proposito lo studio di Mario Martelli, *Il buon geometra di questo mondo*, in Niccolò Machiavelli, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1992, in particolare le pp. XI-XX.

no dominato dalla figura femminile, estremamente dinamico, rispetto allo spazio immobile e arcaico dell'aldilà infernale, presieduto da «Dardarot» o «Plutone» in una verticale e gerarchica configurazione di significati.

In un certo senso si potrebbe affermare che Caragiale, nonostante non conoscesse la novella nella sua versione originale, sia un fedelissimo “traduttore” di Machiavelli. Ogni traduzione è un dono e una restituzione e lo scrittore romeno sembra dimostrarsi estremamente generoso con la favola del segretario fiorentino. Al di là delle coincidenze e degli incontri nella cornice di una ideale razionalizzazione compositiva, in questa inedita *contaminatio* o ibridazione, il tessuto stilistico e l'essenza vitale tra i due racconti, come in un gioco di specchi posti uno di fronte all'altro, sembrano svelare la cifra stessa dell'evento della traduzione. Come Kir Ianulea si nomina in rapporto speculare con Kera Marghioala nella verità della lingua greca, allo stesso tempo il nome del personaggio caragialiano si rapporta implicitamente al Belfagor di Machiavelli (nel suo rapporto tra “copia” e “originale”). Sia Kir che Belfagor³³ sono emblematicamente i

³³ «*Belfagor*: dall'ebraico Baal Peor (Signore del Peor, altura della regione di Moab); fu un dio dei moabiti e dei madianiti, adorato soprattutto dalle donne; in più luoghi S. Girolamo lo indica come il corrispondente ebraico di Priapo». Cfr. Niccolò Machiavelli, *Novella di Belfagor*

“Signori” delle proprie lingue, solo che la molteplicità irriducibile dei discorsi, in generale, mette in luce l'impossibilità di un completamento, della totalizzazione di qualcosa che possa rinviare a un ordine consolidato, come si è detto, a un principio di edificazione piramidale, ipostatica, regolata dal fondamento metafisico del senso. Dunque Caragiale, storicamente, si trovava nella posizione difficile di dover tradurre da una lingua a un'altra, ma vedeva anche un limite all'interno della sua stessa formalizzazione, un'incompletezza della costruzione che veniva segnalata sintomaticamente proprio dalla presenza del nome proprio. Tuttavia, anche se il compito di traduttore era impossibile, questo evento si imponeva come necessario, ovvero questa impossibilità doveva essere vissuta come una necessità. Il nome proprio coincide con la lettera, cioè è intraducibile, ma allo stesso tempo, nella scrittura, il nome proprio non è altro che un significante (“speciale” se si vuole, ma, comunque, formalmente puro nella prospettiva della sua immanente combinatoria), di conseguenza, il nome può avere la funzione di significante, quindi di scambio tra una lingua e un'altra, di trasposizione da un campo semantico a un altro (e talvolta si può trovare in funzione di significante rimosso, celato, e questo, nella prospettiva psica-

L'Asino, a cura di Maurizio Tarantino, Introduzione di Mario Martelli, Roma, Salerno Editrice, 1990, p. 62.

nalitica, dipende dal luogo della sua posizione). Pertanto Caragiale che conosceva perfettamente le lingue (come sembra far dire al suo *alter ego*) sapeva che il nome proprio è intraducibile, ma proprio partendo da questa considerazione utilizzerà il nome proprio come perno impossibile della sua traduzione. L'esigenza della traduzione implica che la molteplicità delle lingue debba essere completamente padroneggiata, quindi si ha traduzione quando esiste sinonimia, equivalenza di senso; ma non esistendo equivalenza tra la lingua di Machiavelli (conosciuta anch'essa in traduzione) e il romeno, lo scrittore rimarcherà l'affinità tra le lingue ricorrendo paradossalmente a una lingua sentita come straniera, in questo caso al greco dell'epoca fanariota, esibendo così la loro possibilità in una impossibile traduzione. Ma Kir, ci si può chiedere, un nome che non è un nome, appartiene propriamente a una lingua? Caragiale risponderebbe che il dovere della traduzione implica soprattutto un atto etico, cioè la restituzione del senso attraverso la sua comunicabilità. Come dimostra tutta la sua opera, Caragiale indica l'esistenza di una affinità tra le lingue, e il rapporto a cui fa riferimento è il rapporto intimo fra le lingue (e ciò spiega in parte l'innesto nella sua prosa di turchismi, arcaismi, neologismi, grecismi, francesismi, anglismi ecc.), cioè quello di una convergenza particolare (soprattutto ironica) delle lingue straniere attorno al suo costituti-

vo essere ospitale della lingua romena. L'autore sembra affermare che le diverse lingue non sono estranee tra loro, ma sono penetrate l'una dentro l'altra e mostrano anche l'intima discordia di ogni lingua con se stessa,³⁴ cioè il plurilinguismo implicito in ogni parola umana. Le lingue straniere di Caragiale dicono nel romeno, semplicemente, l'enigma della loro parentela e i nomi di Kir Ianulea e di Belfagor arcidiavolo rimarcano questo evento nella possibilità paradossale della loro traduzione.

³⁴ In questo senso si comprenda la lezione di poetica che Caragiale ha voluto consegnare nella cifra dell'ossimoro «curat murdar» della celebre *pièce* e in tanti altri luoghi emblematici che definiscono la sua scrittura in opposizione alla oralità viva della parola sentita come straniera.

Scritture dall'esilio, la questione del nome.
Tra Urmuz e Ionesco, scene da un romanzo
familiare.

A Mario

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 spiri-

tuale 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.³⁵

Così scriveva Eugène Ionesco in Francia indicando in Urmuz il “padre” virtuale delle avanguardie europee. E più tardi affermò anche 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 “antiletterario”; e che una traduzione bruta, 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

³⁵ E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, in «Les lettres nouvelles», Paris, XIII 1965, pp. 71-82.

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.³⁶

Mettendo da parte le argomentazioni critiche, più o meno pertinenti, sull'influenza urmuziana nell'opera del grande drammaturgo, cerchiamo di comprendere cosa Ionesco 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»,³⁷ per molti versi simili a quelle vissute dal giovane Ionescu³⁸? Forse le *Pagine*

³⁶ Citato da Gelu Ionescu in *Anatomia unei negații*, Bucarest, Ed. Minerva, 1991, p. 106.

³⁷ 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.

³⁸ 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»

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 contesto³⁹ 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

nella scrittura che ha segnato le tappe dell'itinerario di un esilio non solo linguistico ma soprattutto antropologico.

³⁹ 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 loro 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.

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 *manca*za e della *rimozione della manca*za. 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 che, guidato da principi alternativi rispetto a quelli tradizionalmente associati alla fiaba scritta, diventa strumento distruttivo dell'ideologia dominante (xenofobia, militarismo, rispetto dell'autorità e della disciplina, nazionalismo, sessismo) costruita 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.⁴⁰

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 ioneschiano⁴¹ del drammaturgo franco-romeno, premeva sottolineare, come si diceva, la natura del «romanzo familiare» che si gioca nelle antiprose 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 che afferma di essere stata, da grande,

⁴⁰ 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.

⁴¹ Ma basti anche pensare ai *Contes pour enfants de moins de trois ans*, oppure alle giovanili poesie *Elegii pentru fânțe mici*.

sua «amica e confidente», Eliza Vorvoreanu.⁴² 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-Buzău, 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-Buzău. Urmuz in seguito farà cambiare il proprio nome nel più solenne *Demetru*, ma in famiglia, Urmuz-Demetru verrà chiamato con il diminutivo e colloquiale *Mitică*. 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

⁴² La testimonianza della sorella dell'autore è contenuta nel libro curato da Sașa Pană, *Urmuz, Pagine bizare*, Bucarest, Minerva, 1970, pp. 101-109. Ma si veda anche sull'aspetto biografico dell'autore l'approfondito studio di Nicolae Balotă, *Urmuz*, Cluj, Dacia, 1970, pp. 7-20.

⁴² Ivi, p. 101.

ridere tutte quelle parole che gli evocavano una sonorità particolare»,⁴³ 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»,⁴⁴ riattualizzava nella comune lettura la sua “colpa”. Tutto ciò era molto divertente per il piccolo Mitiță 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.

⁴³ Ivi, p. 101.

⁴⁴ Cfr. il racconto di Urmuz, *Pâlnia e Stamate*, in *Pagine bizzarre*, a cura di Giovanni Rotiroti, Roma, Salerno Editrice, 1999, p. 37.

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».⁴⁵ Mitică era il più fedele ascoltatore di questi concerti serali. Ascoltava la mamma «concentrato come in una preghiera»,⁴⁶ e dopo che la madre abbandonava il piano, Mitică prendeva il suo posto e «ripeteva interi passaggi, ad orecchio, dei suoi autori preferiti, soprattutto il *Titano* di Beethoven che era il suo pezzo migliore».⁴⁷ 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» per nascere, «uscire da un orecchio della nonna, poiché sua madre non aveva affatto orecchio musicale»⁴⁸ per cogliere gli indicibili desideri del figlio. In questo senso è soprattutto emblematica

⁴⁵ Urmuz, *Pagini bizare*, a cura di Sașa Pană, cit., p. 102

⁴⁶ Ivi, p. 103.

⁴⁷ Ivi.

⁴⁸ Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., p. 56.

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. 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 Mitică leggere la sera, al lume di candela, *Le avventure del conte di Montecristo*, lo rimproverava aspramente, consigliandogli letture più serie; oppure, quando lo trovava seduto al piano o intento a disegnare, si arrabbiava e chiedeva al figlio se si stesse preparando per diventare da grande musicista di strada o 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 vi-

ta culturale della capitale. Il padre però era già morto.

Ma torniamo all'infanzia attraverso i ricordi della sorella. La fantasia di Mitică 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 *Fuchsziade*, 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.⁴⁹ Probabilmente il mondo di *Ventimila leghe sotto i mari*, e, più in generale,

⁴⁹ 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.

l'opera dello scrittore francese, nella mente del piccolo Mitică, «corrisponde a un'esplorazione della chiusura», per dirla con Barthes, a «una sorta di cosmogonia chiusa in se stessa». «L'immagine dell'imbarcazione può essere certo il simbolo della partenza; è, più profondamente, cifra della chiusura. Il gusto della nave è sempre gioia di chiudersi perfettamente, di tenere sotto mano il massimo numero di oggetti, di disporre di uno spazio assolutamente finito»⁵⁰ 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 Eminescu⁵¹ e i simbolisti francesi. Più tardi iniziò a seguire i corsi di estetica di Titu Maiorescu, «innamorandosi di Hegel, Kant, Schopenhauer, Nietzsche».⁵² Ma la musica restava la passione della sua vita. Si iscrisse al conservatorio, come Fuchs, e prese lezioni di armonia e contrappunto

⁵⁰ Roland Barthes, *Miti d'oggi*, tr. L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1974, (3° ed.), p. 75.

⁵¹ *Pâlnia e Stamate* può essere letto (anche) come la parodia del poema di Eminescu *Lucifero*.

⁵² Urmuz, *Pagini bizare*, a cura di Sașa Pană, cit., p. 104.

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.⁵³ Urmuz, comunque, continuò a scrivere e a riscrivere le sue *Pagine bizzarre* fino al giorno del suicidio e questo sembra confermato dalla testimonianza di Sașa Pană che riporta nella sua edizione di Urmuz il fatto di aver visto personalmente, nella ricerca degli inediti, uno spropositato numero di stesure manoscritte molto tormentate, piene di cancellature e di varianti.⁵⁴ «Era felice» afferma la sorella, ma una fotografia del 1915 che lo ritrae evidenzia i sintomi di una depressione profonda. I suoi due fratelli⁵⁵ erano morti, giovanissimi, di tisi.

Un altro aspetto che testimonia la vastità degli interessi artistici di Urmuz è la consueta vi-

⁵³ 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 *Pagine bizzarre* e abbia introdotto in seguito il metodo della scrittura urmuziana in chiave dadaista nello spazio culturale delle avanguardie europee.

⁵⁴ Cfr. Urmuz, *Pagini bizare*, cit., pp. 87-89.

⁵⁵ A testimonianza dell'indicibilità stessa di questa esperienza, *Pálnia 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.

sita 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.⁵⁶ 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 era anche la conversazione senza scopo né interesse di molti nostri simili. Gli eroi dei ritratti di Urmuz

⁵⁶ Sull'amore per l'arte figurativa e plastica e sull'impiego dell'*ékphrasis* nei suoi racconti si vedano di Giovanni Rotiroti, *Luoghi urmuziani dell'ermetismo: il sogno di Botticelli*, in «Analele științifice ale universității "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.

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».⁵⁷

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.⁵⁸ 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

⁵⁷ Urmuz, *Pagini bizare*, a cura di Sașa Pană, cit., p. 105-107.

⁵⁸ 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.

di scrittura, enigmi che neppure una più approfondita archeologia testuale è in grado di restituire a nuova luce.⁵⁹

Dalle testimonianze di questo «romanzo familiare», le cui tracce sono state disseminate anche in 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, Sașa Pană, 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:

⁵⁹ 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 Sașa Pană, cit., p. 49.

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 Maurice Blanchot.⁶⁰ 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.

⁶⁰ Sulla questione della scrittura si rinvia ai libri di Maurice Blanchot, in particolare, *La scrittura del disastro*, tr. F. Sossi, Milano, SE, 1990.

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.⁶¹

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.⁶²

⁶¹ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, tr. A. Ravazzolo, Roma, Newton Compton, 1979, (14° ed.), p. 7.

⁶² Ivi, p. 37.

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,⁶³ bensì di seguire le indi-

⁶³ 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 științifice ale universității "Ovidius" Constanta». Secțiunea 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.

cazioni 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 psicanalitica, 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 ri-

ceve dall'altro affinché se ne serbi il ricordo, se ne assicurino la sopravvivenza.⁶⁴

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».⁶⁵ 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

⁶⁴ 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.

⁶⁵ Id., in nota all'Introduzione di Nicholas Abraham e Maria Torok, *Il Verbario dell'Uomo dei Lupi*, Napoli, Liguori, 1992, p. 32.

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 intitoleremo *Il Nome del Padre*. Come già ricordato, il padre, il dottore Dimitrie Ionescu-Buzău, 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-Buzău, 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 [...].»⁶⁶ 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 dal-

⁶⁶ Id., *Figlio del padre. Note per uno studio sull'eroe freudiano*, in «Paradigma», 10, 1992, p. 59.

la 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...».⁶⁷ 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 psicanalitica. 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

⁶⁷ 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.

un corpo estraneo del *fôro* 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 "cada-vere 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». ⁶⁸ 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». ⁶⁹ 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

⁶⁸ Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 215.

⁶⁹ Giorgio Agamben, *Stanze*, cit., p. 173.

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 vogliono ancora mantenere...⁷⁰

La tesi di Urmuz è la stessa di Cratilo:⁷¹ 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.⁷² 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?

⁷⁰ Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 72-73.

⁷¹ Si veda l'Introduzione di Giovanni Rotiroti in Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 7-27.

⁷² Ivi.

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, straniente. 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 rome-

no, osserviamo che il narratore manipola il materiale dato spostando l'attenzione del lettore dal piano visivo a quello acustico delle immagini: «Daca însa îl aștepți în zori de zi, în faptul dimineței, și îi zici: “Buna ziuă, Algazy!” insistînd mai mult pe sunetul **z**, Algazy zimbește». 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 *I-hya' 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.⁷³

⁷³ 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,

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» significante 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 constata 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

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*, tr. G. Calasso, Milano, Adelphi, 1992, p. 110.

Dio». ⁷⁴ 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)*⁷⁵

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 «aliossi». Questa attività infaticabile si può esplicitare come una traversata cronologica, il cui mezzo di locomozione - «carriola» - viene e configurarsi come simbolo solare. La carriola 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

⁷⁴ Ivi, p. 109.

⁷⁵ Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 68-69.

le tracce di un passato, i rifiuti «dei comuni rurali» lasciati alla luce del «sole»: «stracci vecchi», «latte d'olio vegetale forate», «aliossi». Considerando la loro specifica funzionalità, essi hanno probabilmente delle connotazioni rituali, misteriosofiche, esoteriche. Ricoprono il ruolo di indizio, sintomo di qualcosa di magico; come comprendere altrimenti l'importanza che questi resti materiali racchiudono agli occhi dei protagonisti. «Gli stracci vecchi» potrebbero essere, visto il contesto simbolico-allusivo, delle antiche bende funebri che avvolgevano i morti, prima di affrontare il *grande viaggio* sul carro traghettatore delle anime dei defunti. Le «latte d'olio forate» riguardano più il loro contenuto che non l'involucro; un possibile riferimento è quello dell'*unzione* dei morti, e «l'olio pregiato» sui capelli di Dragomir (nel racconto *Cotadi e Dragomir*) potrebbe confermare questa ipotesi («sufficiente olio per mantenere il lume acceso secondo la consuetudine cristiana»).⁷⁶ «In modo speciale», recita il testo, ricercano «aliossi»: gli aliossi designano gli ossi dei talloni delle capre che spesso servivano ai bambini per giocare a quello che diventerà il gioco dei dadi, l'astragalo. «Un coup de dés n'abolira jamais le hazard»: 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

⁷⁶ Ivi, p. 52.

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*»,⁷⁷ tutti fattori questi, desideri, aneliti, passioni, 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.

⁷⁷ J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, tr. M.G. Magheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, Milano, Rizzoli, 1986, alla voce «Carro», p. 211.

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 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...⁷⁸

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.

⁷⁸ Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 69-70.

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 Urmuz 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 incriptate 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)».⁷⁹

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 dal-

⁷⁹ Ivi, p. 71.

l'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 *nomothètes*, co-

lui che serba incorporato, incriptato il *nome giusto in sé*; in tal modo avrà la possibilità di conferire il *vero nome* alle cose, il suo nome, 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, come calco, come traccia, imponendo il suo possente modello spirituale e formativo all'atto stesso del conferimento dei nomi.⁸⁰ 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

⁸⁰ «Il padre è il disperso: *Spora* viene dal greco *sporà*, dal verbo *speiro*, io semino. Sporadico, dal greco *sporadikòs*, il disperso, da *speiro*, io semino. Il padre, poiché è colui che semina, è il disperso, lo sporadico. In quanto seminato è il disperdente, lo sparso. Il padre è il transito, il passaggio. Il padre semina, se si fa un certo lavoro etimologico si arriva a poter dire che il padre è a un tempo il disperdente. Colui che ha nel suo destino di disperdersi. Quella funzione per cui il seme si disperde, nel senso che sparge. La funzione del padre, dello sparso, non muore mai, perché non cessa fra gli uomini lo scambio, il generare, dunque è la morte stessa a non morire»: Alberto Zino, *L'arte per cui morire. Il transfert e il destino dello psicanalista*, nella rivista on line www.psicanaliscritica.it.

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, Eugène 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 ca-

rattere differenziale di una lingua, di un nome quale oggetto di godimento nell'accezione psicanalitica? 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. [...] ⁸¹

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*? ⁸² Ionesco

⁸¹ Eugène Ionesco, *La Cantatrice calva*, tr. G.R. Morteo, in *Teatro completo I*, Edizione presentata, stabilita e annotata da Emmanuel Jacquart, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, pp. 8-10.

⁸² «*Signora Smith*. No, 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 tri-

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 globa-

ste 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. 8-10.

lità. In romeno *bob* significa ‘seme’; *a vătui, vătă*: ‘foderare con ovatta’, forse proprio quell’«ovatta», la «bambagia», che proviene dalla poesia giovanile di Ionescu *Țara de carton și vată*; *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», nella «bambagia» 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 vi-

ta. 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».

L'esperienza della lingua nella poesia di
Eugen Ionescu.
Commento a *Elegie per piccoli esseri*.

Ad Alberto

Nel 1931, in Romania, vedono la luce editoriale le *Elegie per piccoli esseri*. È una breve raccolta di versi, dedicati a Octav Suluțiu, il suo migliore amico, che segna il debutto letterario di Eugen Ionescu. Questo suo primo e ultimo volume di poesia può essere con ogni evidenza considerato come il quaderno di un apprendista-poeta che trascrive sulle pagine di una rivista di liceo le sue prime prove di scrittura in versi in lingua romena. La critica, in generale, con qualche rara eccezione,⁸³ non ha mai manifestato eccessivo interesse per questo primo lavoro; ha preferito dare maggiore rilievo a *Nu*, un virulento libro di critica militante, di poetica e di teoria della letteratura, dove si riconoscono *in nuce* i tratti più “ioneschiani” (quelli cioè di matrice a-

⁸³ Cfr. Alexandra Hamdan, *Ionescu avant Ionesco. Portait de l'artiste en jeune homme*, Berne, Éditions scientifiques européennes, 1993 e Ecaterina Cleynen-Serghiev, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, PUF, 1993.

vanguardistica) che giustificheranno maggiormente, soprattutto per le sue prese di posizione di ideologia letteraria, l'opera successiva in lingua francese del drammaturgo dell'assurdo.⁸⁴ Lo stesso Eugène Ionesco sembra confermare questa lettura. Trentadue anni dopo la pubblicazione in volume delle sue prime poesie, in un'intervista a Claude Bonnefoy, prenderà definitivamente le distanze dal suo primo lavoro poetico: «I miei versi sono lamentevoli, d'un antropomorfismo rudimentale: fiori che piangono e che sanguinano, che sognano prati, primavera o non so cosa. Avevo diciassette anni. Avevo la scusa di Mae-

⁸⁴ *Nu* infatti aveva provocato forti reazioni nell'ambito degli intellettuali romeni perché venivano attaccati alcuni autori consacrati dalla critica, come i poeti Tudor Arghezi e Ion Barbu e il romanziere Camil Petrescu. A questi Ionescu rimproverava una mancanza di originalità e un forte provincialismo. Subito dopo, invece, pubblicò una nuova serie di articoli dove li celebrava come massimi autori. Per giustificare il proprio atto critico Ionescu scrisse un saggio sull'«identità dei contrari», sulla scia del teorico della letteratura Dragomirescu, che conteneva la propria dichiarazione poetica e critica. Questi «preludi ioneschiani» che si inseriscono formalmente tra la logica e l'estetica permettono di tratteggiare così, idealmente, una linea diretta con la Romania che non si è mai interrotta dopo la partenza definitiva dello scrittore in Francia. Su questo aspetto si vedano le posizioni di A. Hamdan, *Ionescu avant Ionesco*, cit., Gelu Ionescu, *Anatomie unei negații*, Bucarest, Ed. Minerva, 1991, Anca-Maria Rusu, *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, Iași, Ed. Timpul, 2000.

terlinck, di Francis Jammes».⁸⁵ Tuttavia, quando era ancora intellettualmente impegnato in Romania, nel 1934, nel suo *Diario* apparso sulla rivista «Familia» (ed anche in altri punti della sua produzione in romeno dove si legge la sua autoproclamazione: «Io sono poeta»), Ionescu annotava: «Quando ero anche più giovane, ho scritto un piccolo libro di versi molto belli. Quando ho iniziato a fare critica, quelli che scrivevano le recensioni hanno affermato che io sono uno scarso poeta. La verità è che io sono anche un ottimo critico, doppiato da un buon autocritico».⁸⁶ Affermazioni contrastanti? Giudizi che rientrano programmaticamente nella *coincidentia oppositorum* del ribellistico *Nu?* Forse.

In realtà, se si presta bene attenzione, questa *plaque* di versi ha una sua importanza documentaria. Essa reca ancora oggi le tracce di una testimonianza muta, i segni di una voce che trova un'espressione del tutto particolare in una lingua che per lo scrittore, naturalmente bilingue,⁸⁷ era

⁸⁵ E. Ionescu, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Ed. Pierre Belfond, 1966 e 1977, p. 63.

⁸⁶ Eugen Ionescu, *Eu*, a cura di Mariana Vartic, Bucarest, Echinoc, 1990, p.171.

⁸⁷ Le biografie su Ionescu tendono ad evidenziare i tratti di un vero e proprio romanzo familiare. Nato a Slatina il 26 novembre 1909, in Oltenia, non lontano da Bucarest, il neonato passa i primi due tre anni in Romania. Eugen Ionescu era figlio di padre romeno (Eugen Ionescu) e di

sentita come “straniera”, la lingua del padre, della separazione dalla madre, cioè, quella lingua, incarnazione dell’ autorità e del potere ufficiale, con la quale avrebbe dovuto confrontarsi lungo l’ itinerario intellettuale della propria esistenza. Ionesco stesso confesserà più tardi che queste poesie erano lette di nascosto dal genitore quando egli era ancora studente: «Mio padre veniva nella mia camera quando andavo a scuola per vedere se facevo i compiti o per rimproverarmi

madre di lontana origine francese ed ebraica, Thérèse Ipcar. La famiglia si trasferisce a Parigi, ma, qualche anno più tardi, il padre lascia la moglie e i figli, Eugen e Marilina di un anno più piccola, per tornare a Bucarest. Questo evento è ricordato dallo scrittore nei suoi scritti autobiografici come un periodo nostalgico, ma anche doloroso. Il padre avvocato, intanto, creduto morto dalla famiglia, ottiene in Romania il divorzio, senza neppure richiedere l’ accordo della moglie, e gli viene assegnata dal tribunale romeno la tutela dei bambini. Così, nel 1923, il quattordicenne Eugen si ritrova a Bucarest con la sorella (la madre li raggiungerà più tardi e vi rimarrà fino alla sua morte, avvenuta nel 1936), frequenta il liceo, prende brutti voti in romeno, disimpara il francese e si immerge nello studio della lingua del padre. Le poesie sono la testimonianza di questo duro lavoro. Frequenterà l’ università sempre a Bucarest e quando, dopo la seconda guerra mondiale, deciderà il suo definitivo trasferimento in Francia dovrà nuovamente imparare a scrivere correttamente in francese. Cfr. G. Plazy, *Eugène Ionesco. Le rire et l’ espérance. Une biographie*, Paris, Julliard, 1994 e A. Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco: L’ oubli du fascisme*, Paris, PUF, 2002, pp. 44-50.

per non so che cosa. Cercava dappertutto nei miei cassettei, nei miei libri. Apriva i miei quaderni, leggeva il mio diario intimo, i miei versi ad alta voce. Era rosso di collera, mi ingiuriava furiosamente». ⁸⁸ Dal punto di vista autobiografico, dunque, queste prime poesie, scritte in romeno, risultano anche a distanza di tempo, come un originario atto di rivolta contro il padre, lettore indiscreto del figlio, allo scopo di non allinearsi ai suoi desideri, per farlo arrabbiare, forse per vendicarsi di lui, per averlo costretto a seguirlo in Romania separandolo dal suo immaginario «paradiso dell'infanzia». ⁸⁹ Allo stesso tempo però queste poesie rappresentano la prima testimonianza, se si vuole anche in chiave ironica e grottesca, dell'apprendimento scolastico della letteratura popolare romena ⁹⁰ e dell'esperienza di lettura della poesia contemporanea. ⁹¹ Questo vo-

⁸⁸ Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 46.

⁸⁹ «C'è l'età dell'oro: è l'età dell'infanzia, dell'ignoranza; da quando si sa che si morirà, l'infanzia è terminata...». Ivi, p. 31. «Di fatto, sono alla ricerca di un mondo ridivenuto vergine, della luce paradisiaca dell'infanzia, della gloria del primo giorno, gloria non sbiadita, universo intatto che deve apparirmi come se da poco fosse nato...». E. Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 316.

⁹⁰ Su questo punto insiste molto nel suo libro *la Hamdan*, cit..

⁹¹ In particolare, oltre ai poeti Tudor Arghezi e Ion Barbu, come è stato dimostrato, che saranno presi soprattutto di

lume di versi romeni, quindi, non ha un grande valore estetico di per sé, né è comparabile a *Nu*, che verrà ufficialmente premiato, tuttavia si presta a essere letto come il risvolto di un romanzo familiare, che contiene già in sé la prima trattazione dell'esilio dall'infanzia e dell'abbandono forzato di una lingua sentita come materna.

Al ritratto del padre lo scrittore ha dedicato molte pagine che hanno avuto un'importanza straordinaria per la comprensione della formazione ideologica e artistica della sua personalità,⁹² ma, all'interno delle *Elegie*, è interessante notare come il genitore non sia che un «fantasma», un testimone muto dell'evento traumatico e luttuoso del figlio; egli ricopre il ruolo di tacito antagonista nella costruzione del mito personale dell'autore. Il padre ha lo stesso statuto di uno dei tanti «uomini-marionetta», simbolo di un divieto, ragione strutturale dell'impossibilità di appagare un godimento nell'immaginario infantile. L'io poetico delle *Elegie* si trova come sradicato linguisticamente, ma soprattutto antropologicamente, dalla propria più "autentica" soggettività. Il desiderio del "nome del padre", in cui il soggetto si iscrive e trascrive nella poesia una lin-

mira nel suo *Nu*, nelle *Elegie* si può sentire anche una tenue eco di Bacovia.

⁹² Si vedano di Ionesco, ad esempio, *Journal en miettes*, cit.; *Passé présent présent passé*, cit., 1968; *Voyages chez les morts*, Paris, Gallimard, 1981.

gua sentita come straniera, non rimanda ad altro che alla propria mancanza, a un luogo scandaloso dove si «annida» la radice distruttiva del male e della morte. Da un altro punto di vista, ci si può ancora chiedere a questo punto, chi sia in realtà il vero titolare di queste poesie, a chi si rivolgono e in che lingua parlano questi versi dichiaratamente scritti in una lingua infantile, quasi bambinesca. E ancora, ad un altro livello di interrogazione, a quale scrittore appartengono questi versi, all'Eugène Ionesco “francese” o all'Eugen Ionescu “romeno”? Una domanda cruciale che lo scrittore si è posto per tutta la vita, sempre alla ricerca della sua «vera identità»⁹³ la cui risposta è nei testi che vedono insieme un Ionesco sovvertitore del linguaggio convenzionale, dislocatore delle forme e delle istituzioni sociali, adepto delle strategie del non senso e dell'assurdo, un Ionesco “ioneschiano”,⁹⁴ quello più noto, insomma, e, insieme, un Ionescu “analitico”, intimista e diaristico, conoscitore acuto delle dinamiche soggettive.

⁹³ Alexandra Laignel-Lavastine ritiene che la causa, forse, di questa interrogazione sia imputabile alla sua origine ebraica. Cfr. Id., *Cioran, Eliade, Ionesco: L'oubli du fascisme*, cit., pp. 49-50.

⁹⁴ Su questo argomento si vedano Gelu Ionescu, *Anatomie unei negații*, cit., pp. 219-222; Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Bucarest, Ed. Minerva, 1983, p. 47 e Id., *Eugen Ionescu*, in «Paradigma», 7, n. 1, 1999.

È inoltre degno di nota osservare come Ionesco, in quella ostinazione che lo contraddistingue, non abbia mai voluto continuare ad atteggiarsi nelle sue pose “ioneschiane”, tanto care alla sua platea, ma abbia sempre ribadito anche con forza, di volersi far carico di una scrittura più «naïve», meno eclatante, meno rivoluzionaria, più vicina cioè alla sua originaria vena emozionale⁹⁵ di ispirazione marcatamente autobiografica. Queste poesie del debutto, quindi, testimoniano la chiara intenzione, secondo l'autore, di porsi dalla parte dell'ispirazione immediata, di quello «stupore» di fronte alle cose prima dell'ingresso nel mondo del «male». Esse ripercorrono in questo modo la trama di una scrittura intimista e diaristica, che si può definire «autentica» in senso preesistenziale e che troverà in seguito in Romania la propria legittimazione teorica all'interno di quella generazione di intellettuali, capeggiata da Mircea Eliade, che passerà sotto

⁹⁵ È interessante confrontare le poesie di Eugen Ionescu con l'opera più tarda di Eugène Ionesco *Le blanc et le noir* (Paris, Gallimard, 1981) che contiene i disegni dell'autore con commenti e introduzioni. Infatti si può osservare come i disegni di Ionesco rappresentino la traduzione in chiave figurativa delle sue poesie giovanili romene a distanza di anni e come gli stessi temi vengano riproposti nella loro stessa ingenuità, nella loro rudimentale semplicità, secondo gli auspici di Ionesco stesso che fanno appello alla «sincerità» dell'espressione.

il nome di generazione *Criterion*.⁹⁶ È in tale contesto che la scrittura di E. Ionescu trova la propria legittimazione e collocazione generazionale. Infatti, dopo la pubblicazione di *Nu*, l'autore si muoverà e si confronterà costantemente con una schiera molto folta di scrittori,⁹⁷ accomunati dalla lotta contro la precedente generazione di scrittori nazionali, e si ricaverà all'interno della propria compagine intellettuale⁹⁸ un originale ruolo critico di programmatica contestazione.⁹⁹ Le sue motivazioni più profonde e personali sembreranno dunque così entrare in risonanza e rispecchiarsi in un consapevole progetto estetico ed e-

⁹⁶ Quella cioè di Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Dan Botta e tanti altri. Anche se Eugen Ionescu, insieme a Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, dal punto di vista politico – è bene precisarlo –, pur facendone parte, si è mosso controcorrente rispetto ad essa. Cfr. Giovanni Rotiroti, *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000.

⁹⁷ A questo proposito si veda anche Mariana Vartic, *Epilog*, in Eugen Ionescu, *Eu*, cit., pp. 226-7.

⁹⁸ Le vicende fatali della storia e della politica vorranno che questo dialogo non abbia fine. Infatti Ionescu si troverà a Parigi di nuovo a ripetersi e a misurarsi, soprattutto con Cioran e con Eliade, in un altro spazio, quello dell'esilio questa volta, in una lingua diversa rispetto a quella del suo esordio letterario.

⁹⁹ Il volume *Nu* fa parte di quel «parricidio», di quella lotta generazionale di «cannibali» intrapresa «contro i vecchi» scrittori portata avanti da Cioran e Eliade su altre posizioni.

sistenziale rappresentato dal paradigma ideologico di *Criterion*.

Si tratta dunque, come si vede, di poesie che non sono emblematiche per quell'Ionesco che conosciamo, ovvero, non sono scritture veramente "ioneschiane", tuttavia hanno quella qualità di immediatezza che le rende particolari perché sono appunto legate alle vicissitudini biografiche ed alle particolari esigenze di espressione personale dell'autore. Sono testimonianze soprattutto a cui bisogna rivolgersi con uno sguardo etico. Prestare ascolto e donare ospitalità all'opera degli esordi di Eugen Ionescu significa interrogarsi intorno a un qualcosa che ancora segretamente riluce, cioè fare una ricognizione intorno alla possibilità stessa del dire, all'ontologia di un segreto: forse il segreto stesso della sua scrittura.

In questo piccolo volume di poesie si può osservare immediatamente come il soggetto poetico lavori attorno al tema della regressione infantile e del lutto. Tenti di allestire l'altra scena del linguaggio misurandosi con la lingua di ispirazione folclorica dei bambini. Cerchi di far affiorare dall'esilio della fanciullezza quella parola arcaica che tuttavia è incapace di esprimere quello che fu il vero paradiso dell'infanzia ormai reso irricognoscibile dalla presenza della morte e del male. La funzione poetica è delegata alla voce del poeta-bambino che si esprime attraverso le modalità tipiche del linguaggio infantile. La scel-

ta della «preghiera», del «canto» o dell'«elegia» risponde all'esigenza di riprendere il pensiero antico della tristezza per la morte e per il dolore e della gioia dovuta alla scoperta e allo stupore dell'amore tra gli esseri e le cose. Sono storie esemplari ricche di un *pathos* drammatico e malinconico che mettono in scena nella cornice dell'infanzia la rappresentazione sacra della morte del soggetto poetico e delle sue «creature» e le particolari relazioni che si instaurano tra gli oggetti (giocattoli, alberi, bambole, fiori, ecc.). L'effusione dei sentimenti più personali è affidata al supporto delle risorse metrico-prosodiche che conservano un sentimento di contenuto dolore, di tristezza e di malinconia espressi anche nei caratteri scherzosi dell'epigramma. I moduli sono quelli desunti dal tardo simbolismo europeo e dall'espressione orale-folclorica romena. Essi riflettono il programma poetico dell'autore che denuncia nel mondo soggettivo dell'infanzia il farsi visibile della morte e del male. In altre parole egli intraprende un'avventura nella scrittura, cimentandosi in un'impossibile terapia, nel tentativo di sanare nel proprio ricordo la perdita materna del paradiso. Questa perdita è vissuta come irrimediabile per il soggetto e la poesia diventa così la scena di una elaborazione luttuosa che rende irreparabile qualsiasi possibilità di cicatrizzazione affettiva sul piano dell'esistenza.

Nelle due omonime poesie che si intitolano *Animismo*, viene svelato il dispositivo linguistico che lega il soggetto-bambino al suo rapporto con le “cose”. Nella prima poesia il corpo della lirica è intessuto di «voce», «riso», «pianto» e «stelle» dotate di anima. Il soggetto ha uno statuto privilegiato con l’universo magico-infantile perché gli astri comunicano amorevolmente con lui. Egli si pone come spettatore di una scena drammatica, taciuta, che si è svolta tra due soggetti: uno «che piange» e l’altro «che ride». L’io vede piangere qualcuno mentre una «voce» estranea, voce umana, ride dietro la presenza inquietante e simbolica dell’«albero».¹⁰⁰ Tutto il paesaggio fatto di pietre, alberi, sentieri, astri temono la presenza della voce dell’uomo che ride. Fanno attenzione, lo spiano, lo sorvegliano e tentano nel loro linguaggio fatto di sussurri e brusii, una preghiera per essere risparmiati almeno dall’incedere dell’io lirico. Nella seconda poesia omonima, il soggetto poetico presenta invece al lettore il suo mondo, un mondo dove le cose sono animate, e rispondono come se fossero umane. Vi è una logica infantile di causa-effetto, di azione e reazione prima che la presenza del male uccida irrever-

¹⁰⁰ Su questi aspetti che si richiamano alle significative e violente testimonianze della vita coniugale dei suoi genitori si vedano i libri autobiografici di Eugène Ionesco, in particolare, *Journal en miettes*, cit., e *Passé présent présent passé*, cit..

sibilmente il sacro vincolo con gli oggetti. Si tratta di quei momenti arcaici, anteriori al tempo, in cui gli istanti temporali sono tutt'uno con le cose, hanno uno stretto rapporto familiare, erano «fratelli», e il legame originario non era ancora spezzato.

Non appena si entra nel luogo magico allestito dalla poesia di Ionescu il soggetto-bambino esibisce il proprio dispositivo linguistico fatto di rime, assonanze, propensione per la filastrocca e per il gioco di parole. Questo spazio si adegua al «realismo»¹⁰¹ ioneschiano condizionato dalla rappresentazione del mondo dell'infanzia che si fonda sull'eterno presente. La capacità simbolica del soggetto poetico è fortemente vincolata all'egocentrismo infantile. Attraverso la partecipazione magica con gli oggetti,¹⁰² il poeta-bambino è in grado di sviluppare una vera e propria visione del mondo e fornisce una particolare

¹⁰¹ Per il termine «realismo» si rimanda al senso che Ionescu ne dà nel libro *Le Blanc et le noir*, cit. p. 21.

¹⁰² «Tramite *questo* oggetto è possibile, tenendolo in mano come una specie di parafulmine, lasciarsi andare in quel territorio terribile che è il limite fra la presenza e l'assenza, il me e il non-me. Winnicott scopre che il piccolo dell'uomo porta con sé questa *cosa*, aggrappato a essa come fosse il suo timone. Una cosa che gli dà una rotta da seguire»: Alberto Zino, *Il posto caldo*, in *Il fiore chiuso. Dubbi sulla tentazione di crescere*, Pisa, Edizioni Ets, 2000, p. 119. D'ora in poi citerò dalla rivista on line www.psicanaliscritica.it.

modalità di rappresentazione della realtà che consiste nella sistematica confusione tra nessi oggettivi, causali, e nessi soggettivi, casuali, resa possibile dall'acuto desiderio di poter influire con la volontà sugli avvenimenti, dirigendoli, sul piano poetico, verso la soddisfazione dei propri desideri ogni volta che l'emotività del ricordo prende il sopravvento e affiora la forza prorompente del lutto. E. Ionesco ricorderà più tardi che in questi particolari momenti: «Ci si vede vedere. Ci si vede tra le cose, in mezzo agli altri, nel decoro, immagine in cui si è presi e che allo stesso tempo è fuori di noi. Come un'anima vedrebbe sfilare la propria vita, il film della propria vita. Mi vedo giocare. Mi vedo come se vedessi un altro nelle braccia di mio padre. Vedo il mio naso, i miei occhi, le mie braccia. Mi vedo come vedo lui, vedo mia madre, come vedo gli altri. Vedo le mie spalle. Mi vedo mentre cammino. Vedo i miei occhi, il mio viso, il mio io con il cappello sulla testa. Verosimilmente, le foto che ho conservato della mia infanzia mi aiutano a costituire questa immagine. È come se fossi un fratello che guarda suo fratello».¹⁰³ Dunque, queste poesie del debutto conservano, pur nella loro spontanea immediatezza e rudimentalità linguistica, questa particolare fragranza dell'infanzia che lo scrittore serberà nel tempo e alle quali cercherà di riattingere per autocelebrarsi nelle opere successive.

¹⁰³ E. Ionesco, *Journal en miettes*, cit. pp. 34-35.

In *Paese di cartone e di bambagia* Ionescu adotta il dispositivo poetico del sincretismo infantile: il paesaggio è colto nella globalità ed è impossibile, asserisce il poeta, cogliere i particolari: non si distingue più niente, né «pietra» né «uccello» né «spirito». In questo luogo però il soggetto può osservare la propria «anima» messa a nudo, «creatura» tra le creature del mondo, fatte di «bambagia» e «cartone». L'io si proietta negli oggetti e li investe con la propria affettività. Non c'è limite né confine. L'egocentrismo copre in un abbraccio luttuoso il mondo interno e quello esterno.¹⁰⁴ Qui l'immaginazione ha il ruolo di restituire, attraverso il «sogno» del bambino, gli oggetti in presenze antropomorfe. Il sincretismo reifica le presenze animate e al contempo dona anima agli oggetti. Lo spazio della lirica è come catturato da questo duplice gesto. Il disegno infantile prende vita da presenze colorate che mettono in scena il riflesso animato del mondo, fatto di presenze transizionali che assumono una consistenza plastico-materiale di bambagia e di cartone. È il mondo infantile a cui viene dato nel poema lo spazio della parola. L'infanzia loquente

¹⁰⁴ «L'area transizionale si apre infatti qui: tra la madre e il bambino, l'interno e l'esterno, l'identico e l'altro, il me e il non-me, come spazio di simbolizzazione e di significazione. In essa si costruisce una dialettica paradossale tra assenza e presenza nella loro alternanza simbolica»: A. Zino, *Il posto caldo*, cit..

non può parlare se non attraverso un atto di espropriazione dalla lingua materna che si traduce in una proiezione visiva, quasi figurativa nella lingua del padre. Il soggetto si interroga sul senso della propria presenza, di testimone muto di questo evento di lacerazione della propria soggettività nella dispersione luttuosa dello spazio. L'estraneità degli oggetti dalla propria anima è la scoperta di un vuoto che parla e prega con parole mute.¹⁰⁵

Le *Elegie grottesche*, sempre contenute nello stesso volume di E. Ionescu, si affidano invece agli elementi soprasegmentali della lingua, ai giochi di parole, filastrocche infantili il cui senso riposa nella sonorità dei lessemi. Questo tipo di modalità e di espressione poetica fa da contraltare alle *Elegie per piccoli esseri*. Specialmente la poesia *Ballata* mostra l'altro versante della ricerca linguistica di Ionescu, quella improntata sulla destrutturazione del linguaggio e sul sondaggio di particolari effetti sonori, onomatopee, effetti determinati da parole urmuzianamente poste in contesto ironico e paralogico. La critica ha ravvisato in queste ultime poesie la spiccata vocazione

¹⁰⁵ Scrive A. Zino: «Si tratta del campo del pensiero, o del linguaggio. Esso non si costruisce di per sé, ma necessita, per questo, della presenza dell'Altro, di questa area di scambio, un potenziale andare e venire, una trasmissione. Essere me e non me, interno ed esterno, io e l'altro; una storia di passaggi, di transizioni». Id., *Il posto caldo*, cit..

teatrale di E. Ionescu che troverà la sua piena espressione nelle opere più mature in francese.¹⁰⁶

Di particolare rilievo interpretativo, nell'ambito della sperimentazione linguistica del giovane poeta, sembra essere la poesia *Il bambino e i campanelli*. Il soggetto poetico si interroga sul senso dell'evocazione sonora prodotta dai campanelli. Il bambino si accorge che le cose hanno una loro specifica lingua che non si arresta semplicemente con il dispiegarsi dell'onomatopea. La poesia prende la forma di una domanda infantile fatta alla mamma. Cosa dicono i campanelli nel loro «Ding-Dang» quando suonano, cantano nella loro lingua? Indagine sulla lingua magica degli oggetti del fanciullo? Scoperta di una lingua fatta di ambivalenze affettive che si produce nel riso o nel pianto? L'enigma che affiora dal linguaggio fiabesco, dai codici orali e infantili? Ricerca gnoseologica attraverso il dire degli oggetti dell'infanzia? Si tratta qui forse per Ionescu di una lingua morta che tuttavia prende la parola per tradursi nel discorso poetico?

L'inconscio infantile è l'altra lingua (l'altra scena) inclusa nella lingua materna, una lingua morta che prende vita e voce nella traduzione, nel passaggio da una lingua all'altra, dalla madre al padre e dal padre alla madre, è la lingua dei

¹⁰⁶ Si vedano a questo proposito i già citati lavori di Gelu Ionescu e di Alexandra Hamdan.

transiti e della comunicazione tra soglie vicine. Il soggetto poetico è l'inconsapevole testimone di ciò, porta solo la testimonianza della presenza della morte e della sofferenza cui partecipano gli oggetti e le parole. I giocattoli, le bambole, i soldatini, i burattini teatralizzano le pene umane e il bambino scopre la dimensione luttuosa e funebre dell'esistenza. I giocattoli, oggetti transizionali funebri, permettono al bambino così di partecipare all'evento angoscioso dell'esistenza.¹⁰⁷ Tutto appare come abitato dal mistero, da qualcosa di nascosto e di segreto, tutto si vela di sfumature di sogno e di incubo. Affiora una musica sotterranea, una forza che avvicina le cose ai sensi e al contempo le

¹⁰⁷ Scrive A. Zino: «Lo smarrimento, il disorientamento, ciò che in psicanalisi si chiama angoscia, non è una malattia, ma la vicenda umana più importante. // In quanto umani non siamo esenti dall'angoscia né dallo smarrimento o dalla minaccia. Di conseguenza, neppure dall'interrogazione e dal pensiero. Non lo siamo. Anzi, siamo innanzi tutto proprio questa impossibilità di essere diversi da ciò. La nostra origine dice questa impossibilità. // L'andirivieni dell'oggetto. È per questo che è data la possibilità di interrogare. // Se per noi fosse possibile essere fuori dallo smarrimento, non avremmo alcuna necessità di pensare o domandare. // Siamo necessitati allo sviluppo e a un tempo questo è tagliato, intersecato da tutta una serie di tratti dell'angoscia. Ciò che resta importante è cercare di capire come ci orientiamo, guidati come siamo dallo smarrimento che ci fonda e ci fa nominare, e di cogliere qual sia lo *sviluppo* che ne deriva». Id., *Il posto caldo*, cit..

allontana, trasformandole in apparizioni sfuggenti, inafferrabili, evocazioni di fantasmi infantili. Pur nella sua espressione rudimentale, l'altro aspetto che domina la poesia di Ionescu è la dimensione percettiva. Essa convoglia l'occhio e l'udito; sono percezioni atte a seguire vibrazioni di essenze oscure e segrete. In queste *Elegie*, nel suo particolare rapporto con le cose, il soggetto aspira a trovare una calda intimità, uno spazio chiuso e protetto, ma questa sua aspettativa viene costantemente frustrata dal lavoro impietoso del lutto: lo rivela in modo tragico la frequenza delle figure del paesaggio naturale (che accolgono la morte alla sua origine) e degli elementi religiosi (che tuttavia non separano il soggetto dal mondo minaccioso e nemico degli adulti). La poesia sonda un recupero dell'infanzia e richiama la morte e le figure dei morti che investono non solo i giocattoli ma anche gli elementi differenziali del linguaggio. Si scopre allora che il linguaggio dei «campanelli» tende a evocare ossessivamente presenze che non sono più e non torneranno più dal paradiso dell'infanzia (immagini di bimbi morti, fanciulle e bambole defunte, angeli, soldatini, marionette). Le sensazioni arcane risvegliate dalla vita della sua camera, il sogno e il mistero che si annidano tra gli oggetti non fanno altro che riproporre il lacerante rapporto con la presenza della morte e del male nel creato.

Cosa significa? Che un tesoro di esperienza vissuta viene sigillato in particolari significanti (bambole, campanelli, elementi naturali, ecc.) e che, traversandolo con la poesia, E. Ionescu abbia voluto far sgorgare da esso la vita che lo racchiudeva? Non c'è altro accesso all'esperienza della lingua (della poesia) che questa mediazione di significanti luttuosi fondamentali. Per liberare la vita che essi imprigionano bisogna condannarli a morte, passarli al filo del non senso. Già Jakobson ravvisava che ci sono per i bambini due varietà di linguaggio, una controllata attivamente, l'altra, la lingua degli adulti, solo passivamente, e che questa duplicità è analoga alla distinzione fra lingua maschile e femminile in molte tribù: ciascuna ne parla solo una, ma capisce anche l'altra. Seguendo il filo della negatività, della Voce del lutto è possibile leggere l'intreccio delle lingue sullo sfondo di una lingua mitica, prebabelica. Ed è proprio là che il soggetto fa l'esperienza della lingua, entra in una lingua che deve essergli straniera, scopre la certezza di non capire e questo evento lo getta nell'angoscia e nel dubbio.¹⁰⁸ È l'esperienza nella poesia del «lutto originario».¹⁰⁹ In altre parole, c'è un ago-

¹⁰⁸ Si veda a questo proposito Marco Focchi, *La lingua indiscreta. Saggio sul transfert come traduzione*, Milano, Franco Angeli, 1985, in particolare le pp. 48-86.

¹⁰⁹ Come scrive Paul-Claude Racamier: «Per lutto originario intendo il processo psichico fondamentale per il quale

nico tentativo nelle *Elegie per piccoli esseri* di dar voce a ciò che non riesce ad avere voce, di far parlare desideri assoluti e inappagati, di scoprire l'infanzia come autenticità che cerca di sopravvivere alla distruzione e alla morte del mondo. C'è il desiderio di fuggire il presente e di regredire a uno stadio mitico e prelinguistico. E fatto ancora più importante, è che E. Ionescu concepisce l'espressione poetica come una lingua straniera, non comunicativa, imposta dagli altri e che appartiene agli altri. Come scriverà più tardi, c'è una volontà di tornare bambino per non essere un altro: «Sono nella pelle di un altro, nelle pelli, e le pieghe delle pelli di un altro. Ho sperimentato questo fatto: si può diventare un altro. Ciò può apparire assurdo. Non mi resta che il rimpianto di essere un altro. Questo rimpianto che fa sì che io sia sempre me stesso, o il bambino che ero, che sono, oh, i miei colori, i colori

l'Io, fin dalla prima infanzia, prima ancora di emergere e fino alla morte, rinuncia al possesso totale dell'oggetto, compie il lutto di un'unione narcisistica assoluta e di una costanza dell'essere indefinita e, tramite questo lutto, che fonda le sue stesse origini, opera la scoperta dell'oggetto e del Sé e inventa l'interiorità. L'Io stabilisce così le proprie origini riconoscendo di non essere il padrone assoluto delle proprie origini. Per essere ancora più concisi, potremmo dire che *il lutto originario costituisce la traccia ardua, viva e durevole di ciò che si accetta di perdere come prezzo di ogni scoperta*». Id., *Il genio delle origini. Psicoanalisi e psicosi*, tr. C.M. Xella, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1993, p. 39.

del mondo, il mio altro cielo, il mio altro mondo, i miei altri oceani, il mio continente d'altri tempi. Tutto si è evaporato. Io sono su un altro pianeta, somigliante a un essere di un altro pianeta, ero un uomo, un bambino e una fata malvagia o un cattivo stregone mi ha metamorfosato in orso, in cinghiale, in coccodrillo, perché mi ha così punito? [...] È un errore, è un incubo, voglio ritornare me stesso, sono il bambino...». ¹¹⁰

Quella della poesia è, dunque, per E. Ionescu la lingua dell'altro, e le *Elegie per piccoli esseri* mostrano che proprio in quanto tale, cioè in quanto poesia, questa lingua può attingere ai valori più veri. Le parole sono creature sensibili al dolore, «piccoli esseri» che offrono nella scrittura una modalità per metabolizzare i distacchi dalle persone e dai luoghi amati. Ed è in questo inarrestabile travaglio del lutto, nella dimensione transferale della scrittura che prenderanno forma i fantasmi del passato, quei personaggi cruciali dell'infanzia che ancora vivono e parlano i loro linguaggi antichi. All'origine è l'altro della lingua che spinge a ripetere e a dar voce all'inseguirsi delle lingue, la lingua del padre, la lingua della madre, e le *Elegie per piccoli esseri*

¹¹⁰ Eugène Ionesco, *Passé présent présent passé*, cit., pp. 42-43.

segnano appunto il luogo angosciante della loro impossibile, ma necessaria, traduzione.¹¹¹

¹¹¹ «Dell'esperienza della angoscia – scrive Alberto Zino – in un essere umano, piccolo o grande che sia, non può darsi pensiero risolutivo o definitivo. L'angoscia è tale proprio perché di essa, proprio come tonalità emotiva, non può darsi una spiegazione totalmente razionale. Imparare la *possibilità di educarsi* a una vicenda del genere è altamente specifico dell'esperienza dell'analisi propriamente detta». A. Zino, *Il posto caldo*, cit.. Si ricorda che alcune poesie di Eugen Ionescu sono state tradotte da Marco Cugno e Marin Mincu, in *Poesia d'avanguardia Romana*, Milano, Feltrinelli, 1980.

eugen ionescu / elegii pentru ființe mici
eugen ionescu / elegie per piccoli esseri
(alcune poesie)

Rugă

Un mic soare, Doamne,
pentru sufletul meu.

Doamne, eu sunt o frunză,
eu sunt o nucă,
sunt un broscoi speriat,
sunt o vrabie rănită.

Mi-au furat toate cuiburile.
M-au ajuns toate praștiile.

Doamne mic, ridică-mă,

și fă-mă fericit
ca pe boii cu coarne nevinovate,
ca pe cîinii cu ochii de îngeri,
ca pe nenuferi,
ca pietrele prietenele.

Preghiera

Un piccolo sole, Signore,
per la mia anima.

Signore, io sono una foglia,
io sono una noce,
sono un ranocchio atterrito,
sono un passerotto ferito.

Mi hanno rubato tutti i nidi.
Mi hanno raggiunto tutte le fionde.

Signore piccolo, innalzami,

e fammi felice
come i buoi dalle corna innocenti,
come i cani dagli occhi di angeli,
come i nenuferi,
come le pietre, mie amiche.

Animism

Stelele îmi vorbesc
și mă iubesc.

Printre flori ascuns
cineva a plîns.

Ascuns după pom
rîde glas de om.

Și drumul visează
luna-l priveghează

Pietrele șoptesc,
să nu le lovesc.

Animismo

Le stelle mi parlano
e mi amano.

Tra i fiori nascosto
qualcuno ha pianto.

Nascosto dietro l'albero
ride la voce di un uomo.

E il sentiero sogna
la luna lo sorveglia

Le pietre sussurrano,
che io non le colpisca.

Animism

O, cînd le sunt frate, clipele
cu lucrurile!

Covorul cu schimonoseli zîmbește:
dacă-l calci, te dojenește.

Jos, prin crăpături
se arată niște guri.

O! senin o minge
doarme - n-o atinge!

Să fii cuminte și s-ascuți
ce povestesc păreții muți.

Să nu vorbești, să le iubești,
de ele să nu te deosibești.

Animismo

Oh, quando sono fratelli, gli istanti
con le cose!

Il tappeto con screziature sorride:
se lo calpesti, ti rimprovera.

Giù, tra fenditure
si mostrano certe bocche.

Oh! Serenamente una palla
dorme – non toccarla!

Stai buono e ascolta
cosa raccontano le pareti mute.

Non parlare, amale,
non distinguerti da loro.

Fata vedea îngeri

Fata, cînd era încă la noi, vedea îngeri.
Dar nu sunt îngeri!
Cine vede îngerii!

O, păpușa de ceară!
Popa dădea din cap,
cîinele negru și mic lătra, lătra,
femeia în doliu țipa
și un domn serios plîngea în palme
cînd privea păpușa de ceară,
își frîngea capul în palme
cînd privea păpușa de ceară.

Alb, alb, apoi.

Nu cred în îngeri.
Nici tu?
Nici tu?

Fata cînd era încă la noi vorbea cu îngerii.

La ragazza vedeva gli angeli

La ragazza, quando era ancora con noi, vedeva gli angeli
Ma non ci sono angeli!
Chi vede gli angeli!

Oh, bambola di cera!
Il pope scuoteva la testa,
il cagnolino nero latrava, latrava,
la donna in lutto gridava
e un signore serio tra le mani piangeva
quando guardava la bambola di cera,
si teneva la testa tra le mani
quando guardava la bambola di cera.

Bianco, bianco, poi.

Non credo negli angeli.
Neanche tu?
Neanche tu?

La ragazza quando era da noi parlava con gli angeli.

Elegie pentru ființe mici

Aici a fost odată patul
unui copil care-a fost dus,
într-o cutie de păpușe
în parcul cu pământ și piatră.

De-atunci, în colțul lor obscur
soldații stau tăcuți, de plumb,
încremenți lângă trompetă
cu gândul dus la bătălii
și biruinți imaginare.

Un tren expres de tinichea
în gara mică de carton
a ruginit de nostalgie
și -un călător liliputan
în vagonaș a adormit.

Și calul blînd, de lemn vopsit,
încet, în gîndul lui nechează
și plînge-amar bufonul mut,
decoloratul arlechin.

Elegie per piccoli esseri

Qui ci fu una volta il letto
di un bambino che fu portato,
in una scatola di bambole
nel parco di terra e pietra.

Da allora, nel loro angolo oscuro
i soldati stanno zitti, di piombo,
immobili accanto alla tromba
col pensiero rivolto alle battaglie
e alle vittorie immaginarie.

Un treno espresso di latta
nella piccola stazione di cartone
si è arrugginito di nostalgia
e un viaggiatore lillipuziano
in un vagoncino si è addormentato.

E il docile cavallo, di legno dipinto,
piano, nel suo pensiero annega
e piange amaro il buffone muto,
lo scolorito arlecchino.

Țară de carton și vată

În țara ceea nu deosebești piatra
de pasăre sau duh:
sunt de vată și carton.

Cine vrea își scoate sufletul,
îl pune alături
și -l privește ca pe o ființă streină:
am zărit duhuri de pomi, de păsări, de oameni.

Oamenii-păpuși cîntă rugăciune mută:
Dumnezeul lor are barbă albă.
Oameni-păpuși și duhuri de vată!
Zîmbete de pastă!
Pomi de cauciuc!
Ochi candizi și ficși!
Culorile sunt palide, nu țipă.
Spațiul are doi metri cubi.
Focul e o cîrpă roșie și îl iei cu mîna.

Țara asta a mîzgălit-o, pe carton, un copil.
Copilul visează: nu-l trezi.

Paese di cartone e di bambagia

In quel paese non distingui la pietra
da un uccello o dallo spirito:
sono di bambagia e cartone.

Chi si vuole levare l'anima,
la pone accanto
e la guarda come una creatura straniera:
ho scorto spiriti di alberi, di uccelli, di uomini.

Uomini-marionette cantano muta preghiera:
Il loro Dio ha la barba bianca.
Uomini-marionette e spiriti di bambagia!
Sorrisi di impasto!
Alberi di caucciù!
Occhi candidi e fissi!
I colori sono pallidi, non gridano.
Lo spazio ha due metri cubi.
Il fuoco è uno straccio rosso e lo prendi con la mano.

Questo paese l'ha scarabocchiato, su cartone, un bambno.
Il bambino sogna: non svegliarlo.

Cântec de dragoste

Chipul ei, ca o basma;
nasul ei, de mucava;
iară gura înzestrată
cu dinți proști de ciocolată.

Sîinii, vîrfuri de chibrit,
trupul ca un stîlp rănit,
si lălie, și mioapă;
lungul nasului îi scapă.

Biata fată, biata fată,
tare e înamorată!

Canto d'amore

Il suo volto un fazzoletto da testa;
il suo naso di cartapesta;
anche la bocca dotata
di sciocchi denti di cioccolata.

I seni punte di fiammifero,
il corpo come un palo ferito,
goffa e accecata;
la punta del naso le è anche cascata.

Povera ragazza, povera ragazza,
è l'amore che l'ammazza.

Copilul și clopotele

De ce răsună clopotele, mamă,
În noaptea rece de Crăciun?
În limba lor, cu glasul lor de-aramă,
Știi, dragă mamă, ce tot spun?

E vreo poveste, mamă, ne-nțelegă,
Uitată-n vremea de demult?
E basmul cu Ileana cea frumoasă?
Cu Zmeul-Roșu, rău și slut?

“Ding! Dang!” Le-auzi rîzînd? Le-auzi plîngînd?
Le-auzi acum săltînd ușor?
“Ding! Dang!” O, dragă mamă, ce spun cînd
Ne cîntă-așa în limba lor?

Il bambino e i campanelli

Perché risuonano i campanelli, mamma,
Nella fredda notte di Natale?
Nella loro lingua, con la loro voce di rame,
Tu sai, cara mamma, cosa dicono sempre?

È forse una storia, mamma, non capita,
Nel tempo da molto dimenticata?
È la fiaba della bella Ileana?
Dell'Orco-Rosso, brutto e cattivo?

“Ding! Dang!” Le senti che ridono? Le senti che piangono?
Le senti ora leggermente che saltano
“Ding! Dang!” Oh, cara mamma, che dicono quando
Ci cantano così nella loro lingua?

Elegie

Vai, tot sînt
pe pămînt.

Cerul e o plasă:
Să trec nu mă lasă.

Stau și mă-ncovoi
departe de voi.

Stau și plîng,
în două mă frîng.

Stau și gem,
vă chem, vă chem.

O, glasul meu prea mic,
la voi cum să-l ridic?

Elegia

Ahimè, sono sempre
per terra.

Il cielo è una rete:
Passare non mi lascia.

Sto e mi curvo
lontano da voi.

Sto e piango,
in due mi frango.

Sto e gemo,
vi chiamo, vi chiamo.

Oh, voce mia troppo piccola
Come verso di voi posso alzarla?

L'Angelo, la Voce (dell'altro).
Scoli tra gli intervalli di *Nodi e Segni*
di Nichita Stănescu.

A Ștefania e Marin

Nel bel libro di Andrei Pleșu, *Limba păsărilor* ('La lingua degli uccelli'), incontriamo un prezioso capitoletto dedicato agli «angeli»¹¹². L'argomento riguarda l'angelologia, come si sa, un ramo della teologia classica che si occupa della descrizione, secondo lo spirito e secondo la lettera, delle classificazioni angeliche. Il filosofo indica, nelle ipostasi angeliche, concernenti la relazione dell'umano e del divino, e viceversa, «un sintomo caratteristico» di quello che egli chiama la «crisi della prossimità», cioè il blocco e la fissazione dello spirito nelle antinomie o dicotomie tradizionali che stanno alla base del pensiero occidentale. Seguendo questa strategia speculativa, il pensatore pone in rilievo l'enigma che si stabilisce nella «crisi dell'intervallo», tra le commesure del segno angelologico; per indagare questo evento egli fa appello a una ermeneutica diffe-

¹¹² Cfr. Andrei Pleșu, *Îngerii. Elemente pentru o teorie a proximității*, in Op. cit., Bucarest, Humanitas, 1994, pp. 247-269.

renziale, non gerarchica, la quale sarebbe in grado di dare una condizione di lettura all'altalenante rapporto posto in questione. Questa impostazione concettuale di matrice ermetica e neoplatonica starebbe alla base della dialettica infinita della «prossimità» e della «lontananza», la quale avrebbe luogo su uno spazio delimitato dalla supposta presenza/assenza dell'Angelo. Tramite l'osservazione della scansione ritmica e ondulatoria del segno angelologico è possibile descrivere «le modulazioni dell'esistente», dare una nuova configurazione al campo del negativo e stabilire i luoghi dell'ambiguità, della polivalenza e dell'evento, ovvero quei territori di competenza magica ed erotica in cui si riconoscono le operazioni fantastiche e immaginative del fare creativo.

Restringendo l'orizzonte investigativo, si può constatare che la ricorrenza del topos *visiting angel* spesso si affaccia nella produzione della poesia italiana da Dante fino a Montale. Inoltre, merita segnalare che le letterature del novecento romanzo non sono esenti da un tale fenomeno; tutt'altro, con un'impressionante coincidenza cronologica, nell'anno fatidico del 1927 sono apparsi i volumi di poesia *Sobre los ángeles* di Rafael Alberti in Spagna e in Romania *Poeme cu îngeri* di Vasile Voiculescu: il primo si muove nell'ambito della produzione surrealista, mentre *Poeme cu îngeri* si colloca nell'orizzonte neoclassico della rivista modernista «Gândirea».

Soffermiamoci sul volume romeno di poesia. La ricezione critica ha spesso rimproverato a Voiculescu il fatto di abusare eccessivamente della sua supposta «prossimità» con gli «angeli». George Călinescu, primo tra tutti, denuncia il «poeta degli angeli» di aver «oppresso il fattore divino» con il suo manierismo incontrollato e di aver ridotto il genere mistico della poesia «a una forma speciale di devozione»¹¹³. Senza entrare nel merito della vicenda sulla presunta o meno religiosità della poesia di Voiculescu (che ha tanto intrigato i critici post-calinesciani), non si può fare a meno di interrogarsi sul tentativo, da parte di Voiculescu, di esprimere una «poesia pura» che rispondesse alle suggestioni dell'Abbé Bremond. Il suo personale e specifico lirismo appare, ad ogni modo, troppo legato ai procedimenti dell'analogia tradizionale da tempo codificata dal simbolismo europeo. Ora, mettendo da parte i giudizi di carattere generale sulla raccolta *Poeme cu îngeri*, quello che preme sottolineare sono le modalità espressive di cui il Soggetto dispone per situarsi nella pratica della composizione poetica. Ad una attenta lettura, bisogna osservare che il Soggetto della poesia si colloca all'interno delle dicotomie fondamentali del pensiero (materia vs spirito, sofferenza vs beatitudine, bene vs male): questa operazione scatena una dialettica

¹¹³ George Călinescu, *Istoria literaturii române pînă azi*, Fundația Regală, 1941, pp. 881-884.

antinomica che trova la propria risoluzione solo attraverso la creazione di simulacri segnici raffiguranti le differenti ipostasi angeliche. Il segno angelologico prospettato da Voiculescu non riesce a colmare quell'intervallo differenziale che viene stabilito dalla presenza/assenza degli «angeli», ma si fissa rigidamente in una configurazione altamente gerarchizzata. Il simulacro di scrittura, così presentato da Voiculescu, non si traduce in segno angelologico, in ipostasi formale in grado di garantire una certa efficacia poetica, ma si esprime attraverso la monumentalità dei simboli morali, intesi come sintomi patemici del dolore, dell'amore, dell'aridità delle parole, ecc.. Il dettato poetico di Voiculescu avverte del disagio del Soggetto che si trovi immerso nella concretezza della parola limitata concettualmente: il Soggetto manifesta il proprio fallimento e invoca la mancata capacità di accogliere la rivelazione trasmessa dagli «angeli». In altri termini, l'io poetico, evidenziando il proprio vuoto ontologico, fa l'esperienza dell'intervallo angelologico senza saper precisare tuttavia il proprio orizzonte, poiché è incapace di individuare la dinamica dell'evento di cui è partecipe. In ogni caso, il terreno preparato dagli «angeli» - il vuoto ontologico dinamizzato - permette al Soggetto la partecipazione di tutti i sensi a una esperienza erotica sublimata, che garantisce l'immanente organicità della rivelazione, conferendo alla poesia un'«aurea

mistica» (come giustamente aveva percepito Nichifor Crainic). Tuttavia non bisogna trarsi in inganno. Si assiste a un atto poetico che suppone un sapere di ordine angelologico il cui gesto, però, viene interdetto da una istanza di ordine morale. Questa modalità di pensiero si manifesta attraverso un rituale che sposta il discorso su un altro piano, quello dell'alterità: la relazione tra il Soggetto della scrittura e l'Oggetto d'amore.

Con il passare del tempo, una simile dimensione problematica si incontra nella poesia di Nichita Stănescu dal titolo *Căutarea Tonului* che apre la raccolta di *Nodi e segni*. Leggiamo l'incipit: «Înger? / Înger... / Nu, nu e bine! / Vă să zică, de la început! / înger? /». I primi versi del poeta sembrano utilizzare in maniera metonimica gli stilemi di *Poeme cu îngerî*. Contrariamente ai testi di Voiculescu, il segno angelologico configurato da Stănescu denuncia, in questo caso, la negatività della creazione poetica; oppure, detto in termini angelologici, segnala la crisi della prossimità nella dialettica illimitata della lontananza, la crisi dell'intervallo. Il nome evocato dell'«angelo» non riesce a colmare l'abisso tra il linguaggio e il segno linguistico. Il Soggetto è incapace di trovare la parola essenziale che può garantire il dominio dell'opera di poesia sul linguaggio, anzi sembra volere abitare la «lontananza», lo scarto che si stabilisce tra gli intervalli dell'angelo. La poesia, dunque, *Căutarea Tonu-*

lui non si dichiara più come istituzione nella parola dell'Angelo né è più poetico l'esserci nel suo fondamento. Il segno di questo colloquio è di marca negativa: «Nu, nu e bine înger / Altceva, alt nume! / Doamne, ce merge după Voichița și Raluca? / A, Andra / B, Beatrice / C, of Doamne, / Nu, nu, nu merge! / Ba da, am găsit! / Chira. / Și dacă am găsit Voichița, Raluca, Chira / după aceea, bineînțeles înger. / Nu, nu merge înger! / Nu se lovește». Vediamo che l'io non vuole più accettare nel suo discorso le metonimie dell'«angelo» (la “donna angelicata” come Beatrice) o i potenziali simbolici dei nomi femminili (come Voichița, Raluca, Chira) che potrebbero divenire, in quanto Oggetto d'amore, le padrone fantasmatiche del suo “cuore” in grado di spodestarlo dal suo statuto di Soggetto. Però, in questa “nuova” situazione, la condizione del Soggetto non è più vincolata ai cenni dell'Angelo e quindi la parola poetica non è più costretta alla dittatorialità del nome proprio. Allora, - ci si può chiedere - qual è la parte dell'Angelo se il suo nome si ammutolisce e si fiacca in se stesso, se non è più capace di essere l'autentico messaggero del dirsi della poesia? In verità, il Soggetto comunica la volontà di non riprodurre più situazioni che gli certifichino la presenza dell'Oggetto d'amore, perché: «nu se lovește». Cerchiamo di interrogare l'evento che si produce. Il nome proprio della potenziale Signora-padrone, l'Oggetto del desi-

derio, non può più scalzare dal suo luogo il Soggetto, sostituendosi a lui, secondo l'antichissima tradizione pneumatica, speculare dell'amore, semplicemente perché il Soggetto non può, oppure non è più disposto a farlo. Infatti il «nu se lovește» (trad. letterale: *non si colpisce*) va letto come una glossa poetica istituita dal Soggetto; in essa si trova incryptata tra le “scorze” delle lettere la xenoglossa *it's love* la cui “verità” inconfessabile è svelata da una voce sentita come straniera, cioè dalla marca formale di «of Doamne» del verso che precede. Neanche «Doamne» risulta esente dalla xenoglossia; dietro le lettere risuona inesorabile la *vox* della domina, padrona e signora dell'Amore che richiede al Soggetto. Dunque, il desiderio e lo scontro d'amore non rientrano più nelle figure “semantiche” del dettato poetico veicolato dal nome dell'Angelo, ma risponde letteralmente alla lezione dantesca dell'«Amor che mi ditta dentro» che si vela e si svela nella piega della lettera e dello spirito dell'Angelo. È un tipico fenomeno di glossolalia poetica che, come una musica sotterranea, ricerca forme brevi e quasi frammentarie, illuminazioni e squarci; ma è anche un parlare in parole di cui non si conosce il senso, cioè, di cui non si riesce a riconoscere il valore semantico dei significanti poetici che ne sono i portatori. L'assenza dell'Oggetto d'amore scandisce l'intervallo angelologico del discorso amoroso e da qui nasce, precisamente, il dolore

per la prossimità del lontano: «Tristețea mea aude nenăscuții câini / pe nenăscuții oameni cum îi latră» (La mia tristezza ascolta come i non nati cani/abbaiano ai non nati uomini). Il Soggetto, in apparente sintonia con le situazioni romantiche, è portato a riprodurre una situazione patemica di segno rovesciato, ovvero dispone di una rappresentazione fantasmatica di ordine negativo. Diciamo che è qui, forse, il luogo in cui si stabiliscono i principi della decreazione poetica. La marca del Soggetto («Tristețea mea») si trova desoggettivizzata da ogni rapporto con la “verità” e con il non sussistere dello stato delle cose («nenăscuții câini / pe nenăscuții oameni»). Assistingo all'esperienza di un enunciato che è impenetrabile alle condizioni di verificabilità. Si è inclini a credere che Nichita Stănescu ci porti ai confini della creazione e della decreazione poetica: il Soggetto sostituisce all'io un essere vuoto, pneumatico, i cui modi di essere hanno possibilità solo nell'impossibile. Colui che si avventura in questa dimensione metafisica della scrittura, rischia non tanto la verità dei propri enunciati, quanto il modo stesso del suo esistere. Il vuoto scavato tra l'abisso della parola, tra gli spazi interstiziali del segno, rivela così l'ontologia del «nodo».

Lo splendido libro di Ștefania Mincu su Nichita Stănescu, in particolare il capitolo consacrato alla raccolta *Nodi e segni*, individua e pre-

cisa la «seduzione del limite»: «Con Nichita Stănescu la semiologia diventa ontologia e viceversa. Il processo, approfondito per tutto il percorso dell'opera, diventa acuto e irriducibile, soprattutto in *Nodi e segni*. Qui, prima dello svelarsi dei sensi, si richiede una educata percezione, il passaggio quasi empatico del lettore attraverso le esperienze spirituali evocate dall'anima del poeta. Qui non si tratta di una poesia di idee, e neanche di idee comunicate attraverso le “immagini” secondo l'accezione corrente. Anzi, si fa ricorso, per esprimere la grandiosa esperienza della morte, a una comunicazione simile alla musica»¹¹⁴. Inoltre: «Si potrebbe dire che la musica contiene la propria letteralità appunto nella sua appartenenza totale alla significanza, non alla significazione»¹¹⁵. E infine: «L'atto di comporre, la composizione del “requiem”, si produce dall'accostamento di frammentazioni, di traumi - in un linguaggio che esprime stati preverbal, al limite non verbali e non nozionali. [...] Alla base del poema troviamo così un modo originale di comporre scomponendo, di realizzare una composizione mediante fratturazione»¹¹⁶.

Nichita Stănescu sembra dunque lavorare dentro un linguaggio che si comunica come un

¹¹⁴ Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu între poesis și poiein*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1991, p. 213.

¹¹⁵ Ivi, p. 214.

¹¹⁶ Ivi, p. 217.

requiem, come una musica interiore fatta di glosse attraverso cui viene espresso il mistero della morte. La lingua delle glosse è una lingua composta da frammenti, residui significanti di natura preverbale, quindi presemantica. In questo senso, *Nodi e segni* si presentano come il modo di operare in una lingua morta, una lingua che si pone nell'intervallo, al limite dell'esperienza tra la creazione e la decreazione¹¹⁷. Si può anche dire che nello spazio di *Nodi e segni*, tra le sue commisure, si produce quella «crisi dell'intervallo» del segno angelologico che annuncia l'avvento originario della parola, l'esperienza di una parola che si dà come morta per dar vita alla voce dell'altro, per dar vita, come scrive il poeta, alla «durezza del pensiero nell'idea» (*ARS POETICA*). Ma in che senso e in che modo la morte della parola e la lingua morta, glossolalica, possono dar vita alla voce dell'Angelo e alla «durezza del pensiero nell'idea»?

Sfogliamo il volume e tra le tante poesie della raccolta ne scegliamo una come campione, *Semn 7*: «Cum te uiți la o eclipsă de soare / printr-un geam afumat, / tot astfel se uită prin mine / ochiul din spatele meu, opal / spre ochiul fix din orizont, oval / coborînd din deal spre o

¹¹⁷ Per i concetti ermeneutici di decreazione e glossa si rimanda agli scritti di Giorgio Agamben, tra i quali ricordiamo il bellissimo libro *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

vale / urcînd o vale spre deal». Come vediamo la poesia è nota, ma senza esserlo pienamente. La scelta di alcuni sintagmi (opal/oval; urcînd vs coborînd; vale/deal) ha un peso altamente connotativo sull'asse della tradizione poetica romena. Sentiamo una presenza conosciuta, la percepiamo, per quanto possibile, come musica, come suono speciale, come sensazione. Percepiamo la sua voce. La voce dell'altro. È chiaro. Si tratta della presenza poetica di Dan Botta, di *Cantilena*, o per meglio dire, della sua voce. Tuttavia non è solo una voce, ma è anche un segno. E si può avere segno solo di qualcosa che si conosce o si crede di conoscere. Stănescu nella sua costruzione/decostruzione poetica non intende fornire, forse, una modalità di lettura "semantica" della poesia ermetica di Dan Botta, ma vuole dimostrare di conoscere o crede di sapere qualcosa che significa qualcosa. Il poeta, in questa poesia, come nelle altre, fa l'esperienza di un segno che non rinvia ad un altro segno, ma di un segno che si configura come un puro voler dire, che indica una intenzione di significare. Questa indicazione non ha luogo nella logica codificabile del segno tradizionale, ma mostra la voce dell'altro nella sua purezza originaria, attraversa quegli enti puramente negativi e differenziali di una lingua poetica (fonemi, suoni, significanti, lettere, ritmo, tono, etc.) che, di per sé, sono privi di significato, ma rendono

possibile la produzione di un senso, di una *philia* attraverso la scrittura. Come si può facilmente osservare in *Semn 7* (un titolo che non è stato posto affatto a caso), il poeta ricava delle particolari qualità timbriche dall'alternanza delle lettere -i- e -o-, e imprime sui dittonghi una speciale qualità fonica alle parole, con un sapiente montaggio delle sillabe, che sembrano scelte apposta per la loro specifica sonorità. Questa operazione produce una precisa referenzialità alla codificazione segnica della poesia di Dan Botta¹¹⁸. Infatti, vediamo come l'evento ermetico, speculare e visivo, tipico della poetica di Botta, si riproduce a livello formale in una struttura quasi parallela nei versi 4 e 5 e in una struttura chiasmica negli ultimi versi 6 e 7. La voce dell'altro parla in una lingua non verbale, in una lingua morta, nella musica di un requiem. L'intenzione di significare si esprime nell'alternanza dei suoni scuri che si oppongono a quelli chiari e comunicano quell'*Ondeggiare e morte* dell'altro (di Dan Botta) che Stănescu testimonia di conoscere o, detto in altri termini, crede di sapere un qualcosa che ancora possa significare qualcosa. Il poeta, per dare la voce all'Angelo nel dinamico intervallo differenziale

¹¹⁸Su Dan Botta rimando al mio *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000 e alla sua versione più ampia *Dan Botta. Între poiesis și aisthesis*, Constanța, Pontica, 2001.

del vuoto, utilizza delle «parole/non parole», come più volte ha scritto, cioè delle parole morte o simulacri di parole in cui l'oggetto non corrisponde tanto a una presenza codificata in termini di realtà, ma solo una presenza immaginaria che finisce per essere il luogo della memoria. Si tratta di un luogo perduto, di un luogo passato, remoto, che viene restituito al presente inconfessabile del ricordo, il cui linguaggio non parla una lingua abituale ma utilizza delle figure che non si trovano nei manuali di retorica, delle figure che si rivelano essenzialmente antisemantiche, alle quali la psicanalisi, per indicarle, ha posto il nome di «anasemia»¹¹⁹.

¹¹⁹ Cfr. Nicolas Abraham, *L'écorce et le noyau*, Paris, Aubier Flammarion, 1978, pp.162-181. Su questa teoria Jacques Derrida ha scritto: «L'anasemia, capovolgendo il senso ed il senso del senso, è certamente una sorta di conversione, ma tale da concernere tutt'altra cosa che la riduzione fenomenologica. Si tratta cioè di sapere cosa accade quando, nella paleonimia dei concetti ereditati, nelle vecchie parole, avviene quel "cambiamento semantico radicale che la psicanalisi ha introdotto nel linguaggio". Un cambiamento che non è mai chiaro, univoco, omogeneo. Scende a patti con ogni sorta di residui in ragione della stessa identità dei vecchi nomi. Produce e mantiene "molti di quei controsensi che alimentano la letteratura psicanalitica". [...] La teoria dell'anasemia è destinata a definire in modo *sistematico* (solo che il sistema, infatti, può limitare la continua insorgenza dell'equivoco) la legge di questa conversione

semantica. È una specie di teoria del controsenso. [...] Il dominio della psicanalisi si estende al “suolo dell’impensato” della fenomenologia. Eppure questa estraneità abita le parole stesse, si maschera nella stessa lingua e nello stesso sistema discorsivo. [...] Questa problematica risulta indispensabile per ogni rivoluzione (teorica o d’altro genere) che voglia definire rigorosamente le strategie del proprio discorso, la forma della sua irruzione o della sua effrazione nello spazio discorsivo tradizionale. Anche se tale irruzione non si riduce a questa strategia, come nuovo tipo di “critica”, essa viene ad essere irrinunciabile per proteggersi dalle mistificazioni, dagli oscurantismi e dai soliti ritornelli pseudo-rivoluzionari». Id., *F(u)ori. Le parole angolate di Nicolas Abraham e Maria Torok*, in N. Abraham e M. Torok, *Il Verbario dell’Uomo dei Lupi*, tr. M. Ajazzi Mancini, Napoli, Liguori, 1992, pp. 74-76.

Milo De Angelis “traduttore” di
Ion Barbu (solo poche righe).

Milo De Angelis, una delle voci più alte della poesia italiana dei nostri tempi (il poeta è nato nel 1951), ha sentito la necessità, in un'intervista concessa nel 1978 a un altro poeta, Marin Mincu, di testimoniare il debito contratto dal suo *Millimetri* nei confronti di *Joc secund* ('Gioco secondo') del poeta-matematico Ion Barbu. Egli dichiara: «Certo, nei “dintorni” di Barbu ci possono essere altre voci e altri libri, ci può essere Blaga o Valéry, ma queste voci ci giungono come frammenti, come stralci molto lontani, che non possiamo ricostruire. Quello che ci interessa è una lettura attentissima, microscopica (e proprio per questo sperduta) di “Gioco secondo”», perché «c'è nelle sue parole qualcosa di spigoloso che tocca anche i temi più classicamente “tragici” senza mai un briciolo di facilità commovente, e le sue scintille sono proprio quelle che Barbu descrive: “falci nella siccità hanno scintillato!”»¹²⁰. In un'altra intervista, questa volta del 1990, sempre a Mincu il poeta dirà: «Essenziale Barbu, per il taglio adamantino, millimetrico del verso: non è poco, anzi, per saper concludere una

¹²⁰ Marin Mincu, *I poeti davanti all'apocalisse*, Passian di Prato, Campanotto Editore, 1997, p. 36.

poesia. Si può dire: una poesia che non porta in sé la sua fine non ha diritto di iniziare. Ecco la grande lezione di Ion Barbu: offrire in ogni istante lo strazio e l'incombenza di una fine. E, soprattutto, offrirla nella meravigliosa creazione verbale che gli è propria, in quegli accostamenti al tempo stesso i più imprevedibili e i più necessari, in quel suo *tempo*, tanto remoto da essere imminente. È vero: "Millimetri" deve molto a Barbu»¹²¹.

Sia la poesia di Barbu che quella di De Angelis sono accomunate dalla nozione pura della parola, nella quale la poesia può essere considerata come la rivelazione e la contemplazione del silenzio che sta prima delle cose, prima del darsi dell'origine o come la rivelazione del non visibile prima del suo farsi visibile. Ma come dire l'evento della traduzione che si stabilisce tra i due volumi di poesia? È ancora possibile costruire un ponte che trasferisca la *cosa* della parola, anche la più esatta, la «più economica», da una lingua a un'altra, da una poesia a un'altra? Decifrando *Joc secund*, come *traduttore*, sembra che il poeta milanese ne scriva un altro, con lo stesso rigore e impegno matematico di un amanuense medievale. Dalla sua fedeltà rigorosa della trascrizione si è creato un altro testo, che al contempo è lo stesso nella voce, ma si presenta

¹²¹ Ivi, p. 40.

effettivamente come *altro*. Il lavoro della scrittura poetica, che è soprattutto opera di traduzione, presuppone un sapere di altro genere, di cui forse la psicanalisi meglio di altre scienze mostra la singolare precisione e conferma la validità generale. La traduzione nella poesia non è mera applicazione o verifica, ma rientra in un processo di decifrazione attiva, analitica e poetica, che impone una nuova teoria del ritmo e stabilisce dei limiti scanditi da un rigorosissimo dispositivo di linguaggio. Solo il desiderio ne fonda la legge, ma verso di essa deve poi far ritorno, perché lì è iscritto il suo destino. Milo De Angelis chiarisce così questo pensiero: «Non c'è una teoria del tradurre svincolata da una teoria del destino (destino in connessione al verbo, *istemi*, particolarmente difficile da tradurre, non assimilabile a *méno* o allo ionico *menéo*, né al latino *sisto*). *Istemi* significa “rimanere”, ma nello stesso tempo “sprofondare” e “innalzarsi”. Mostra l'immagine di un punto e insieme l'immagine di verticale; o meglio: di una semiretta verticale contrassegnante il punto da cui parte il cammino verso l'alto o verso il basso. Il destino diventa questa semiretta, trampolino istemico dell'inabissamento o del volo». Il poeta afferma che «il destino della traduzione è una semiretta» e in questo senso è comprensibile la morte di Antigone, non come «un'espiazione», ma come libertà «di amare una legge fino al

punto di annientarla e, poeticamente, fino al punto di andare a capo»¹²², di finire, *Dike* contro *Dike*. «La comunione dei vivi e dei morti in poesia non è una metafora», scrive in un altro saggio¹²³: «dalla forma empatica e orientale della Tracia alla forma logica della giurisdizione: “Ius dicere”, legge che entra nella parola, parola che scopre la legge della sua prosodia e della sua esatta potenza». L'intrattenimento poetico che si è creato tra Barbu e De Angelis (o se si vuole tra *Joc secund* e *Millimetri*) occorre dunque pensarlo, attraverso la traduzione, come una scrittura che va oltre la scrittura senza però uscire dal suo piano immanente; significa porsi il più possibile vicino alla “fonte originaria”, praticare una teoria dell'ascolto aderente alla parola critica del testo, al suo ritmo e alle sue connessioni con il linguaggio. Come scrive Gilles Deleuze: «Dobbiamo essere bilingui anche in una lingua sola, dobbiamo avere una lingua minore all'interno della nostra lingua, dobbiamo fare della nostra propria lingua un uso minore. Il plurilinguismo non significa soltanto il possesso di più sistemi ciascuno dei quali sarebbe omogeneo in se stesso; significa innanzitutto la

¹²² Milo De Angelis, *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli Editore, 1982, pp. 28-29.

¹²³ Id., *La chiarezza di una tragedia*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica, Venezia, Marsilio, 1995.

linea di fuga o di variazione che intacca ogni sistema impedendogli di essere omogeneo. Non parlare come un irlandese o un rumeno in una lingua diversa dalla propria, ma al contrario parlare nella *propria lingua* come uno straniero»¹²⁴.

¹²⁴ Gilles Deleuze – Claire Parnet, *Conversazioni*, tr. G. Comolli e R. Kirchmayr, Verona, Ombre Corte Edizioni, 1998, pp. 10-11.

Post scriptum. Sul filo dell'ascolto.

Comment j'ai écrit certains de mes livres è un piccolo libro, apparso postumo di Raymond Roussel, il cui proposito era spiegare i segreti della propria arte compositiva.¹²⁵ Il procedimento tecnicamente è noto. Si tratta di prendere due enunciati pressoché identici, associati e distinti da un gioco paronomastico, e nel congegnare un racconto che inizi col primo e si concluda con il secondo. Si prenda come esempio la genesi del romanzo *Locus solus*: «les bandes du vieux billard» - «les bandes du vieux pillard». I due enunciati mostrano come la diversità fonologica e semantica dei termini della paronomasia (*billard* / *pillard*) si riverbera sugli altri elementi, opportunamente scelti, dando vita a situazioni del tutto dissimili. L'ascolto di Roussel delle parole prende le mosse dall'alternanza acustica dei fonemi (b/p) e instaura attraverso l'intelligenza e il gioco della lingua una serie di passaggi "obbligati" che consentono al discorso narrativo di prendere liberamente corpo. La conoscenza di questo procedimento, nelle

¹²⁵ «... questo procedimento, mi pare sia mio dovere rivelarlo, perché ho l'impressione che in futuro altri scrittori potrebbero forse utilizzarlo con successo»: così scrive Raymond Roussel in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963, p. 11.

intenzioni dell'autore, dovrebbe svelare il segreto della sua scrittura. In realtà, il metodo rousseliano conferma un'altra mistificazione eccentrica *post mortem* e non dice niente di più di quanto non dica di sé *Locus solus*. La conseguenza logica del *procédé* fa dunque perno su una tra le tante possibilità di ascolto e di pratica critica del testo.¹²⁶ Ma resta l'enigma non svelato.

Si prenda, questa volta, un altro esempio, dalle *Pagine bizzarre* di Urmuz. Una batteria di enigmi ricoprono le incomprensibili e sorprendenti attività di Cotadi e Dragomir:

Ha un cuore generoso Dragomir. Quando vede che il suo amato Cotadi [...] non è ancora stato in grado di mettere in imbarazzo e stupire l'ingenuo interlocutore che ha avuto l'imprudenza di contraddirlo, Dragomir proprio allora, immaginandosi quanto deliziosa e raffinata dovrà pur essere la sensazione artistica che persegue il suo amico, salta fuori in suo aiuto, per mettere in scacco il cliente così recalcitrante, allungandosi il collo con un supplemento di cartapesta di un metro e 20 cm., su cui vengono graziosamente ad avvolgersi l'edera e altre piante rampicanti, avendo anche in dotazione, nella parte superiore,

¹²⁶ Il *Nouveau Roman* e l'*Oulipo* hanno anche praticato le modalità offerte dal procedimento rousseliano. A questo proposito si veda *Méluise nr. VI: Raymond Roussel en gloire*, a cura di A. M. Amiot, Lausanne, Ed. L'Age d'homme, 1984.

un'apparecchiatura che segnala i «quattro punti cardinali».

Per tutti questi importanti servigi, [...] Dragomir viene remunerato in maniera più che onorevole, e può, quando vuole, cenare da Cotadi a base di gambine di piovra e pane; non solo, ma a ciò va aggiunto, durante i giorni consacrati dalla Chiesa e tutte le domeniche, anche un grande bacile pieno di sorbe, in cui molte volte si cela un rocchettino di filo che serve a rammendare le calze, la qual cosa procura a Dragomir una piacevolissima sorpresa.¹²⁷

Cotadi e Dragomir, più che personaggi veri e propri, sono figure che portano un nome straniero nella propria lingua, quella romena; la loro vita è composta di dettagli significativi, segni che producono risonanze memoriali in un turbinio di immagini e velate citazioni letterarie. Funamboli tra le lingue, creatori di illusioni ed enigmi, giocano teatralmente con le lettere e si annodano nel loro errare ai grumi kafkiani della scrittura. Per esempio, quella di *Odradek*: un altro nome straniero, la cui destinazione rimane senza destinatario. Enigmatico questo «rocchetto», fatto di segni e di nodi nel soffio della lingua tedesca: Odradek, ovvero *Il tormento del padre di famiglia*, così suona il titolo nella traduzione italiana. Esso seduce l'inquieto ascolto di un padre e incita il suo desiderio a percorrerlo, aggirarlo, traversarlo,

¹²⁷ Urmuz, *Pagine bizzarre*, a cura di G. Rotiroti, Roma, Salerno Ed., 1999, p. 51.

comprenderlo, per quanto gli sia concesso, nello spazio silente di un'interrogazione. Da questo giro di scrittura se ne esce sconfitti, senza giustificazioni. Lo sa (senza saperlo) chi si dispone, suo malgrado, di fronte alla «legge».

Alcuni affermano che la parola Odradek sia di origine slava, e su questa base cercano ricostruirne la formazione; altri ritengono invece che venga dal tedesco, pur ammettendo un'influenza dello slavo. Di fronte a due così incerte interpretazioni, se ne può dedurre a buon diritto che siano entrambe inesatte, tanto più che né l'una né l'altra consente di risalire a un significato della parola.

Naturalmente nessuno si affannerebbe in simili studi, se un essere che si chiama Odradek non esistesse. Ha l'aspetto di un rocchetto da avvolgerci il filo, appiattito e a forma di stella; e anzi, sembra davvero avvolto da filo: ma di pezzi di filo strappati, vecchi, annodati e ingarbugliati, di diverso tipo e colore. Però non è solo un rocchetto; perché dal centro della stella sporge una stanghetta obliqua, nella quale poi se ne inserisce un'altra ad angolo retto. Grazie a quest'ultima bacchetta, da un lato, e a un raggio della stella dall'altro, l'insieme può reggersi in piedi come se avesse due gambe.

Si sarebbe tentati di credere che questa cosa, una volta, abbia avuto una forma adeguata a una funzione, e che ora sia semplicemente rotta. Non sembra invece che sia così; o, per lo meno, non s'ha nessun indizio in questo senso: da nessuna parte si vedono accommodations o rotture; l'insieme appare inservibile, ma a suo modo incompleto. D'altra parte è difficile

dire di più, perché Odradek è mobilissimo ed è impossibile acchiapparlo.

Può stare in soffitta, nel sottoscala, nei corridoi, nel pianerottolo. A volte sparisce per mesi senza che si faccia vedere; forse si trasferisce nelle case vicine. Ma poi ritorna sempre nella nostra. Tante volte, incontrandolo per le scale, viene voglia di rivolgergli la parola. Naturalmente non gli si fanno domande difficili, ma anzi (a questo ci induce la sua stessa piccolezza) lo si tratta come un bambino. «Come ti chiami?», gli si chiede. «Odradek», dice. «E dove vivi?», «Senza fissa dimora», dice, e ride; ma è una risata senza polmoni; come un fruscio di foglie secche. Di solito il dialogo finisce lì. Né queste risposte si ottengono sempre: a volte se ne sta a lungo in silenzio, senza parole, come il legno di cui sembra fatto. Invano mi domando: che sarà di lui? Chissà se può morire?

Tutto ciò che muore ha avuto prima uno scopo qualsiasi, una qualche attività in cui si è logorato. Ma Odradek? Scenderà le scale trascinando filacce tra i piedi dei miei figli, e dei figli dei miei figli? Non fa male a nessuno, ma l'idea che possa anche sopravvivermi mi è quasi dolorosa.¹²⁸

Da Kafka a Urmuz attraverso Roussel, sorprendenti, inquietanti, insigni esempi di feconde malinconie aprono la scena della letteratura novecentesca. Problematiche, queste, molto care a Freud, cui dedica l'ampio studio *Das Unheimli-*

¹²⁸ Si è fatto riferimento alla traduzione di E. Castellani, apportando tuttavia alcune variazioni.

che.¹²⁹ Impossibile d'ora in poi sentirsi al sicuro, la scrittura avvolge anche le cose più familiari in un'aura misteriosa. Le parole si imprimono criptograficamente nell'ascolto, raccontano il disagio, l'estraneità, il timore e tremore senza nome, ma anche lo stupore e il gioco di una voce impersonale che si situa tra la creazione poetica e l'udibilità analitica, nello spazio abitato, se vogliamo, dalla *maraviglia* del domandare. L'ascolto desiderante insegue la possibilità di rinvii da un luogo all'altro, da una scrittura all'altra e ciò che coglie è forse solo un brulichio materiale di parole, impiegato e manipolato da un soggetto di inchiostro, fatto anch'esso di voce, le cui tracce sono disseminate in un numero imprecisato di cose, di attività, di storie, riposte in inventari, archivi, dimenticati come frammenti.

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

¹²⁹ Su tale questione il dottore di Pribor scrive: «Questo inquietante non è in realtà nulla di nuovo, di estraneo, ma piuttosto qualcosa che è da sempre familiare alla psiche e che solo il processo di rimozione ha reso altro» (tr. G. Agamben). Si veda anche la traduzione di S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere*, Vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri, 1966-80, pp. 77-118.

Alla fine mi accorsi che questo era un gioco, e che il bambino usava tutti i suoi giocattoli solo per giocare a ‘gettarli via’. Un giorno feci un’osservazione che confermò la mia ipotesi. Il bambino aveva un rocchetto di legno intorno a cui era avvolto un filo. Non gli venne mai in mente di tirarselo dietro per terra, per esempio, e di giocarci come se fosse una carrozza; tenendo il filo a cui era attaccato, gettava invece con grande abilità il rocchetto oltre la cortina del suo lettino in modo da farlo sparire, pronunciando al tempo stesso il suo espressivo ‘o-o-o’; poi tirava nuovamente il rocchetto fuori dal letto, e salutava la sua ricomparsa con un allegro ‘da’. Questo era dunque il gioco completo – sparizione e riapparizione – del quale era dato assistere di norma solo al primo atto, ripetuto instancabilmente come gioco a sé stante, anche se indubbiamente il piacere maggiore era legato al secondo atto.¹³⁰

Freud scrive di essere proprio là, in quel momento, insieme al bambino; non è semplicemente il testimone e il narratore di quel gioco infantile, ma in quella situazione si trova a ricoprire soprattutto il ruolo di co-protagonista dell’evento che descrive.¹³¹ In quell’ascolto del

¹³⁰ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*. (1920), tr. A.M. Marietti, R. Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, p. 28.

¹³¹ Scrive J. Derrida: «Ammettiamo che Freud scriva. Scrive di scrivere, descrive ciò che descrive, il che è anche ciò che fa, fa ciò che descrive, ossia ciò che Ernst fa: *fort/da*, con il suo rocchetto. Ed ogni qualvolta si dice *fare*, biso-

nipotino, il cui nome è Ernst, Freud fantastica (insieme al bambino) che il rocchetto non sia il rocchetto, che un pezzo di legno possa essere tutto o nulla, che la realtà possa diventare scrittura, teatro, immaginario, traduzione, ripetizione. Il suo ascolto è guidato dalla tenerezza di un padre e fornisce al bambino la scena della sua esibizione, della sua finzione nel gioco. Il nipotino a sua volta concede a Freud la possibilità di sentirsi bambino, di fabulare anche lui nel silenzio, e di dimenticare, nello spazio di una lallazione, di essere un adulto, il nonno. Il gioco di Ernst ospita il pensiero del nonno e il nonno risponde all'evento coll'ascolto di un padre. Il rocchetto a

gnerebbe precisare: *lasciar fare (lassen)*. Freud non fa *fort/da* instancabilmente, con questo oggetto che è il PP. Lo fa con se stesso, si richiama. [...] Così come Ernst, richiamando a sé l'oggetto (madre, coso o quel che è), giunge ben presto a richiamare *se stesso* in un'operazione immediatamente supplementare, allo stesso modo il nonno speculatore, descrivendo o richiamando questo o quello, *si* richiama. E fa lo stesso ciò che si chiama il suo testo, stipulando un contratto con se stesso al fine di conservare tutte le fila (*fils*) della discendenza. Non meno che dell'ascendenza. [...] Il laccio è piazzato, non si tira un solo filo senza restare presi vuoi per la mano, vuoi per un piede o tutto il resto. [...] Freud non lo ha teso. Diciamo che ha saputo come metterci le mani. Ma non si è ancora detto nulla e nulla si sa di questo sapere, poiché egli stesso è stato sorpreso in anticipo dalla presa. Non ha potuto averla o prevederla interamente, tale fu la condizione del rapporto». J. Derrida, *Speculare – su "Freud"*, trad. L. Gazziero, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000, p. 73.

sua volta è quell'oggetto (non la cosa) che facilita i transiti, delimita e presidia i passaggi sulla soglia tra il desiderio e l'angoscia, tra la morte e la vita, e consente a Freud di spingersi al di là del principio di piacere, di cogliere i buchi, le falle, qualcosa che manca e sostiene la possibilità impossibile di sorreggere il vuoto. Nel gioco del bambino il dottore intuisce tramite il suo ascolto il godimento del pieno e la sopportazione del vuoto nella realtà del mormorio vocale. *Fort, da, o-o-o, a-a-a*, piccoli urli, strida di piacere, luoghi incerti della parola nel tentativo infantile di padroneggiare la regolazione transitiva dell'evento attraverso il linguaggio.¹³² Nell'illusione della pienezza della parola l'ascolto dissimula il vuoto, impedisce l'apertura di un destino di morte. La mamma non c'è, ma è come se ci fosse. Il rocchetto non è un oggetto qualsiasi, è materiale manipolabile, permette di attraversare l'assenza e la presenza, dominare la perdita. Freud e il bambino si avvicinano al buco, non lo tappano, non fanno uno col rocchetto, ma lo rappresentano, il

¹³² «La favola che meglio rende conto della nascita del linguaggio è la storia del bambino che, secondo Freud, mima l'assenza e la presenza della madre in un gioco che consiste nel lanciare lontano e riprendere un rocchetto attaccato ad uno spago; in tal modo egli crea il primo gioco simbolico, ma contemporaneamente anche il ritmo». R. Barthes, *Ascolto*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. G.P. Caprettini, Torino, Einaudi, 1985, pp. 240-241.

bambino col gioco e il dottore con il silenzio. È forse questa, tramite il gioco, l'esperienza dell'ascolto che il *Fort/da* tenta enigmaticamente di restituire. Pier Aldo Rovatti commenta così questo episodio:

Fabulazione incessante che cuce e tesse il gioco infantile, sotto il segno, si direbbe, di una finzione alienante. Costruzione di mondi di fantasia, sembrerebbe, ed è poi così; immaginazione che allenta tutte le briglie sotto l'occhio compiaciuto e un poco invidioso dell'adulto, che vorrebbe restare bambino, divenire un po' più bambino; ma anche, e forse sempre, scrittura sull'acqua, equilibrismo nei dintorni del vuoto, tentativo, così Lacan, di stringere dei nodi che disegnino le cavità, le zone bucate: tentativo mediante la finzione giocata, di agganciare il mondo, non di evitarlo costruendone uno fittizio. Non malgrado la finzione, ma proprio grazie alla finzione, procuriamo una possibilità di scrivere sull'acqua e dunque di agganciarci al mondo.¹³³

Ascolto, dunque, come scrittura sull'acqua, possibilità di agganciarci al mondo. Freud impiega altre metafore sul filo del paradosso: ascolto come «attenzione fluttuante», «il cui significa-

¹³³ A. Dal Lago e P.A. Rovatti, *Per gioco. Piccolo manuale dell'esperienza ludica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1993, p. 35. Pier Aldo Rovatti è tornato più volte nei suoi scritti sul testo di Freud. Si veda anche il libro *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1994.

to viene riconosciuto soltanto in seguito»; «memoria inconscia». Dà anche indicazioni tecniche: «Si stia ad ascoltare e non ci si preoccupi di tenere a mente alcunché». Fornisce la «regola psicoanalitica fondamentale», una tra le tante, e dispensa ai suoi medici «consigli» su come disporsi durante il «trattamento psicoanalitico»:

Egli deve rivolgere il proprio inconscio come un organo ricevente verso l'inconscio del malato che trasmette; deve disporsi rispetto all'analizzato come il ricevitore del telefono rispetto al microfono trasmittente. Come il ricevitore ritrasforma in onde sonore le oscillazioni elettriche della linea telefonica che erano state prodotte da onde sonore, così l'inconscio del medico è capace di ristabilire a partire dai derivati dell'inconscio che gli sono comunicati, questo stesso inconscio che ha determinato le associazioni del malato.¹³⁴

Difficile non cogliere un sottile umorismo. Si ha come l'impressione che Freud parli dell'ascolto per gioco, che prenda in giro il proprio destinatario con un sorriso, spingendolo a fare un altro di quegli enigmatici giri, estranei e familiari come il rochetto di Ernst che si sposta qui e là nel suo ininterrotto *fort/da*. L'ascolto di

¹³⁴ S. Freud, *Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico. 1912*, in *Tecnica della psicoanalisi. 1911-14*, trad. E. Luserna e C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1974, p. 38.

Freud, come ripetizione di un gioco, è un gioco molto serio, perché si tratta della scrittura di questo gioco, una scrittura sfuggente, sempre pronta al rilancio, all'invio. Che sia un gioco molto serio lo conferma Jacques Lacan che, tenendo debitamente conto dell'«umorismo»¹³⁵ del suo maestro, ascolta il testo di Freud ed insiste sul tentativo di interrogare nuovamente l'enigma cui Freud accenna: il senso del gioco che di nuovo comincia e si ripete a partire dall'esperienza del dolore e dell'angoscia di un bambino.

Freud, quando coglie la ripetizione nel gioco del nipotino, in quel *fort-da* reiterato, può sì sottolineare che il bambino tampona l'effetto della scomparsa della madre facendosene l'agente ma questo fenomeno è secondario. Come sottolinea Wallon, il bambino non sorveglia subito la porta da cui è uscita la madre, mostrando così che è lì che si aspetta di rivederla, ma piuttosto, prima, è sul punto stesso in cui lei l'ha lasciato, sul punto che ha abbandonato vicino a lui, che egli porta la sua vigilanza. La beanza introdotta dall'assenza così disegnata e sempre aperta, resta come causa di un tracciato centrifugo in cui ciò che viene a cadere non è l'altro in quanto figura in cui il

¹³⁵ Si veda a proposito dell'umorismo di Freud l'analisi del sogno di Irma in J. Lacan, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi: 1954-1955*, Torino, Einaudi, 1991, p. 195 e il relativo commento di P.A. Rovatti, *Il paiolo bucato. La nostra condizione paradossale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1988, pp. 13-24.

soggetto si proietta, ma la bobina legata a lui da un filo che egli trattiene in cui si esprime ciò che di lui in questa prova si stacca, l'automutilazione a partire da cui l'ordine della significanza va a mettersi in prospettiva. Perché il gioco della bobina è la risposta del soggetto a ciò che l'assenza della madre è venuta a creare sulla frontiera del suo dominio, il bordo della culla, cioè un *fossato*, intorno a cui non gli resta che fare il gioco del salto.

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

L'insieme dell'attività simbolizza la ripetizione, ma non certo quella di un bisogno che si richiamerebbe al ritorno della madre, e che si manifesterebbe semplicemente nel grido. È la ripetizione della partenza della madre come causa di una *Spaltung* nel soggetto – superata dal gioco alternativo, *fort-da*, che è un *qui* o *là*, e che non ha di mira, nella sua alternanza, che di essere il *fort* di un *da*, e il *da* di un *fort*.¹³⁶

Si tratta di uno dei nodi concettuali più significativi del pensiero di Lacan: la scissione, la costituzione del soggetto del bambino distinto

¹³⁶ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, a cura di G. Contri, trad. S. Loaldi e I. Molina, Torino, Einaudi, 1979, p. 63.

dalla madre, l'emergenza del significante, l'accesso al simbolico che è uno stare al posto di, il luogo di un'assenza, la costituzione della parola nel suo rapporto col desiderio, l'immissione nel linguaggio, il gioco come possibilità di accogliere e sostenere la perdita, la formazione dell'identità, eccetera.¹³⁷ Ma cosa resta dell'ascolto di Lacan? Una «culla» che si trasforma in un «pozzo». Il rocchetto legato al bambino «da un filo che egli trattiene». Il «gioco della bobina» come «la risposta» di Ernst all'«assenza della madre». La creazione di «un fossato» «sulla frontiera del suo dominio» che non è altro che «il bordo della culla». Intorno a essa al bambino non resta «che fare il gioco del salto». Dove, se non vuole tristemente sprofondare? In un altrove. Metafore di grande poesia e di un'infinita tenerezza. Come quella di Freud, quella di un padre. A testimonianza dell'autenticità di quell'esperienza, Lacan scrive:

Ho visto anch'io, con occhi apertimi dalla divinazione materna, il bambino traumatizzato ch'io partissi a dispetto del suo appello precocemente abbozzato come la voce, e mai più rinnovato per mesi interi – l'ho visto, molto tempo dopo ancora, lo prendevo, questo bambino, sulle mie braccia – l'ho visto lasciar cadere il capo sulla mia spalla per cadere nel sonno,

¹³⁷ Su questi importantissimi aspetti si veda G. Berto, *Freud, Heidegger Lo Spaesamento*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 73-75.

un sonno lui solo capace di restituirgli l'accesso a quel significativo vivente che io ero dopo il giorno del trauma.¹³⁸

Anche Donald Winnicott è stato preso dai lacci dell'enigma alla vista di un bambino traumatizzato, mentre l'angoscia si faceva guardare. Nel gioco dello scarabocchio il bambino entrò subito in relazione con il dottore e tale evento «portò a un curioso risultato». Winnicott osserva: «Tra i suoi dieci disegni apparvero i seguenti: lazo, frusta, frustino, un cordino di yo-yo, un laccio con un nodo, un altro frustino, un'altra frusta».¹³⁹ Il bambino aveva sviluppato nella realtà «il tema della separazione» dalla madre e lo aveva tradotto nel disegno, per gioco. L'analista comprende che «il laccio diventa una cosa a sé, qualcosa che ha proprietà pericolose e che deve essere padroneggiato».¹⁴⁰ I fenomeni transizionali, purtroppo, toccano tristemente anche l'area della dimensione psicopatologica.

Quando «l'oggetto», che «rappresenta la transizione di un bambino da uno stato di essere fuso con la madre ad uno stato di essere in rapporto con la madre come qualcosa di esterno e

¹³⁸ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI* cit., p. 64.

¹³⁹ D. Winnicott, *Gioco e realtà*, trad. G. Adamo e R. Gaddini, Roma, Armando, 1974, p. 46.

¹⁴⁰ Ivi, p. 50.

separato»,¹⁴¹ svanisce, perde di significato, il «gioco del laccio cessa», le cose si sciolgono e si disfano i pensieri. Il dolore non va via, ma viene trattenuto nell'angoscia. Scompare la capacità di amare. Non c'è posto per la domanda e la realtà non può che fare uno con la follia. Molto triste l'ascolto di Winnicott quando si è presi da un laccio che impedisce i transiti, i passaggi tra le soglie. Non c'è più vertigine. La cosa è perduta, irrimediabilmente perduta.

Di questo, però, si può essere certi, ed è che l'ascolto, così come viene inteso dalla psicanalisi, è qualcosa di diverso «da una semplice ermeneutica» o «da un processo di individuazione di un trauma originario». Come precisa Roland Barthes, non è più possibile definire «l'ascolto come un atto intenzionale di audizione (ascoltare significa *voler* sentire, in modo pienamente cosciente), attualmente gli si riconosce il potere, quasi la funzione, di esplorare terreni sconosciuti: nel campo dell'ascolto è incluso non solo l'inconscio, nel senso topico del termine, ma anche, se così si può dire, le sue forme laiche: l'implicito, l'indiretto, il supplementare, il differito. L'ascolto si apre a tutte le forme di polisemia, di sovradeterminazione, di sovrapposizione, disgregando la Legge che prescrive l'ascolto diretto, univoco. L'ascolto è stato per

¹⁴¹ Ivi, p. 43.

definizione, *applicato*; oggi gli si chiede piuttosto di *lasciar manifestare*»¹⁴². L'abilità di colui che pratica l'ascolto, l'analista quindi, sarà quella di distinguere, differenziare ciò che si sente, si ode, da ciò che si ascolta. Le parole di Alberto Zino precisano meglio il senso di quanto si vuole qui affermare:

L'udito, ciò che viene udito, non è l'ascolto, anche se fra i due c'è dell'implicazione. Ciò che è considerato udibile, è l'unico modo di rendere transitivo l'ascolto, di soggettualizzarlo, di trovarne un autore. L'ascolto, in tal modo astratto dal vuoto che comporta, non può che con-fermare, a un tempo connettere e chiudere il conto.

L'ascolto non presenta l'*hic et nunc*, non è una percezione. Qual è il tempo di una percezione? Sbilanciando il supposto presente in altrettanto fittizi passati e futuri, l'ascolto non sottolinea alcun tempo, non lo rispetta. Se si rifà ad una memoria, è di una *memoria inconscia* che si tratta; Freud consiglia di abbandonarvisi completamente, di consegnarsi ad una memoria che non gode di alcun ricordo, una memoria paradossale, molto lontano da una "facoltà". In quanto inconscia, non sopporta il tempo come serie di eventi, successione garantita temporalmente e garante al tempo stesso della *cronaca*, sistematizzazione sempre possibile dei ricordi per ogni possibile racconto. In quanto inconscia, è una memoria "comunque al di fuori del tempo". Dunque, da quale

¹⁴² R. Barthes, *Ascolto*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, cit., pp. 249-250.

luogo ascolta l'analista – il soggetto – se neppure sa quando?

Allora, non è tanto che egli sia lì per capire ciò che ascolta, ma finché non com-prende può darsi dell'ascolto.¹⁴³

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

«Se siamo un *colloquio* - se cioè il *parlare* che siamo rende possibile un incontro, un dialogo anche con la realtà che ci appare più estranea,

¹⁴³ A. Zino, *Labilità dell'analista*, «Trieb», settembre 1982, n. 1, pp. 113-114.

il potere ascoltare ne è la condizione e la premessa»¹⁴⁴: così scrive Mario Ajazzi Mancini. L'ascoltare, il farsi guidare dalle parole dell'altro, ci conduce spesso in luoghi di disarticolazione, di gioco, di silenzio che possiamo comunque comprendere, perché sono anche le nostre parole. Le parole che ci ospitano. Il discorso della letteratura, dell'arte in generale, attraverso il suo straordinario campionario metaforico, di immagini e di figure implicano l'impossibilità di cogliere ogni decifrazione comprensibile del segreto, ma è possibile intuire, nella consapevolezza e nei limiti del conoscere, qualche traccia e qualche indizio dell'enigma.

La scrittura consente di allargare il campo e la prospettiva d'indagine come un altrove che pensa, o tenta di pensare l'ascolto nella sua totalità. I lacci, i fili dell'ascolto, talvolta dolorosamente laceranti in Kafka, stupefacenti in Urmuz, ripetitivi che rilanciano in Freud, teneramente poetici in Lacan, angosciosi in Winnicott, non nascono che da un'interrogazione intorno alle cose ultime dell'esistenza... «Una risposta *impropria* intorno a preoccupazioni del tutto umane»¹⁴⁵. Cosa rimane di questo evento? L'ascolto, abbiamo detto. L'ascolto di cosa? L'ascolto silenzioso della «piacevolissima

¹⁴⁴ M. Ajazzi Mancini, *Pensare la molteplicità*, in corso di stampa.

¹⁴⁵ Ivi.

sorpresa» di Dragomir. L'ascolto dell'enigmatico gioco tra le parole «billard» e «pillard» in *Locus solus*. L'ascolto di *Odradek* in una «risata senza polmoni; come un fruscio di foglie secche», prima di un «lungo» e infinito «silenzio». L'ascolto di un *fort/da* che rimane sempre *fort/da*; che sfugge, ma che è sempre presente: nel rilancio, nel ritmo, nella ripetizione di una voce che abita morta/viva nel brusio silenzioso di una scrittura. Metafore, direte. No, traduzioni impossibili e necessarie, che nascono in forma di parola ma che desiderano essere ascoltate nel silenzio .

GIOVANNI ROTIROTI, counselor, saggista e traduttore. Si è formato all'Università degli Studi di Firenze dove si è laureato in Lettere e Filosofia. Ha compiuto un lungo soggiorno didattico e di ricerca in Romania insegnando Lingua e Letteratura italiana presso l'Università "Ovidius" di Constanța. In seguito è passato alla University of Michigan come lettore di Lingua italiana e ha conseguito nel 2001 presso l'Università di Bucarest il dottorato di ricerca in Filologia. Attualmente collabora con il dipartimento di italianistica presso la facoltà di Lettere di Firenze e con la scuola aziendale SEI, dove insegna psicopedagogia. I suoi interessi sono molteplici e hanno nelle scienze umane, nelle arti e nell'etica il loro naturale punto di incontro. Ha scritto numerosi saggi e articoli su rivista e volume. Negli ultimi anni ha curato l'opera integrale di Urmuz, *Pagine bizzarre*, Roma, Salerno Editrice, 1999. Ha pubblicato i seguenti libri: *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000; *Dan Botta. Între poiesis și aisthesis*, Constanța, Pontica, 2001 (volume premiato nello stesso anno dalla Sezione dell'Unione degli Scrittori di Constanța).

Indice

Preambolo. All'ombra di Theuth	5
Note sulla traduzione	23
Scritture sull'esilio	53
L'esperienza della lingua	97
Elegie per piccoli esseri	121
L'Angelo, la Voce (dell'altro)	141
Milo de Angelis "traduttore" di Ion Barbu (solo poche righe)	155
Post scriptum	161

