



*Giovanni Rotiroti*

## **Per una poetica e una politica dei resti a partire da Urmuz: il caso di Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Paul Celan e Gherasim Luca**

### **POETRY AND POLITICS OF LEFTOVERS, STARTING FROM URMUZ: TRISTAN TZARA, EUGÈNE IONESCO, PAUL CELAN AND GHERASIM LUCA'S CASES**

**Abstract:** This study aims to demonstrate how Urmuz, the unknown Romanian writer, influenced the works of many Romanian intellectuals who became famous in France after the Second World War. These writers are: Tristan Tzara, who, learning from Urmuz the deconstruction of the language, became one of the founders of the Dada movement, Eugène Ionesco, one of the foremost figures of the Theatre of the Absurd, Gherasim Luca, considered by Gilles Deleuze as one of the best poet in France, and Paul Celan, one of the major German poets after Auschwitz, whose poetic of leftovers finds its grounds on Urmuz's literature.

**Keywords:** Desire – Romanian Literature; Avant-garde Literature; Leftovers; Revolution; Desire; Post-structuralism.

#### **GIOVANNI ROTIROTI**

Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Italia  
rotirotigri@inwind.it

DOI: 10.24193/cechinox.2017.33.04

Inscrivere un'opera letteraria in un genere prestabilito è solo un modo di rispondere all'orizzonte d'attesa di un determinato pubblico, significa costringerla a certe aspettative. Il genere letterario è prima di tutto una convenzione che fornisce un quadro di riferimento al pubblico e funziona come un modello di scrittura per gli autori. Esso riflette soprattutto l'ideologia di questo pubblico e corrisponde anche alle sue aspettative di ordine sociale. Il problema, per uno scrittore come Urmuz, si pone quando, cosciente che la sua opera va oltre i generi prestabiliti e codificati e soprattutto oltre l'orizzonte d'attesa del suo pubblico attuale, sa benissimo di trasgredire i precetti sociali e morali dell'ideologia dominante e tuttavia desidera che la sua opera possa essere letta.

Ogni scrittore ambisce infatti ad essere letto. Seppure cosciente di andare oltre l'orizzonte d'attesa del proprio lettore attuale, aspira comunque ad orchestrare la propria opera, e talvolta anche la propria esistenza, per un lettore futuro che sia in grado di gustarlo, capirlo, amarlo. In uno



splendido saggio su Hawthorne antesignano di Kafka, Borges notava come siano i successori a creare i precursori, e come la nostra chiave di lettura su Hawthorne sia irrimediabilmente condizionata dal fatto che è esistito Kafka<sup>1</sup>. Il concetto di «precursore» è una categoria che si applica a posteriori, presume l'idea che sia la coscienza storica retrospettiva a identificare in un passato, più o meno remoto, uomini o correnti di pensiero che sembrano avere anticipato o percorso una rivelazione culturale o artistica che appartiene al presente. La produzione scrittoria di Urmuz, concepita come antitesi al simbolo secondo la tradizione spiritualistica e idealista, verrà a riconoscersi come il campo del negativo, dell'arbitrario, del simbolo franto, il luogo del nonsenso, degli avanzi e dei resti, visto che il legame tra il significato e il significante del segno linguistico viene considerato vuoto o al limite irrimediabilmente sciolto da qualsiasi significato referenziale o meramente oggettivo. La scrittura in Urmuz, forse per la prima volta in Romania, è una pratica impersonale e neutra, è il supplemento di una parola orale inabissata nel silenzio e di un'origine che non è mai stata presente. Essa sfugge ad ogni sistema di controllo e nella lettera si fa luogo materiale della disseminazione del linguaggio, della sua fuga senza approdo. Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Paul Celan e Gherasim Luca hanno provato a riconquistare l'eredità scrittoria di Urmuz, a farla loro, soggettivando – soprattutto all'estero, in Occidente – il debito che hanno contratto con lui, non limitandosi a ripeterlo per ciò che egli era forse veramente stato, ma riprendendo a loro modo la sua eredità, conferendogli un significato nuovo e incidendo profondamente sul presente e

sull'avvenire della letteratura europea del Novecento.

Urmuz, che fu trovato morto nel 1923 all'età di quarant'anni, in un giardino pubblico, senza aver fornito apparentemente alcuna ragione del suo suicidio, è veramente, come sottolinea Ionesco, un «*précurseur de la révolte littéraire universelle, un des prophètes de la dislocation des formes sociales de pensée et de langage*»<sup>2</sup>. A dispetto della brevità della sua opera, che non supera, come ricorda Corin Braga, le cento pagine, il suo «immaginario inquietante prepara la letteratura dell'assurdo e della decomposizione umana»<sup>3</sup>.

Le *Pagine Bizzarre* rivelano, infatti, il tentativo-limite di varcare la soglia della materialità stessa dell'espressione grammatologica nella sua articolazione vuota e differenziale. Urmuz traduce, metaforizza le rimanenze, gli scarti della cultura costruendo arabeschi scritturali; ma dietro il velo significante, l'involucro protettivo dei significati trascendentali, si scorge, inciso come una ferita sul nulla, il vuoto originario della parola che sta a fondamento di qualsiasi darsi del linguaggio<sup>4</sup>. Lo scrittore, da questo punto di vista, comunica essenzialmente lo sforzo di pensare, di vedere al di là della frontiera del pensabile, del significabile, secondo le insondabili strategie dell'estetica della sua mente e del suo desiderio. Il reticolo di «metafore a un solo termine»<sup>5</sup>, che risponde all'obbligato lavoro dello scrittore, mostra una tale organicità compositiva da implicare una coscienza autenticamente segnata dalla cifra dell'enigma che i nomi dei suoi personaggi instancabilmente ripetono.

Leggendo il racconto *Algazy și Grummer*, si può osservare 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 a partire dai resti e dagli avanzi dell'umanità:

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, tuniche d'olio vegetale bucate e, in modo speciale, aliossi, che in seguito, dopo la mezzanotte, mangiano insieme nel silenzio più sinistro...<sup>6</sup>

Dunque, durante il giorno, sotto il «sole» battente, i due personaggi urmuziani, che già preannunciano quelli di Beckett, compiono un viaggio testuale per reperire «stracci vecchi», «tuniche d'olio forate», e soprattutto «aliossi». Considerando la loro specifica funzionalità, essi hanno probabilmente delle connotazioni rituali, misteriosofiche, esoteriche. Ricoprono il ruolo di indizio, traccia, sintomo di qualcosa di magico. Come comprendere altrimenti l'importanza che questi resti materiali racchiudono agli occhi dei protagonisti?<sup>7</sup> «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», scrive Mallarmé: l'astragalo, il gioco dei dadi è strettamente legato all'idea del destino, dell'azzardo (*az-zabhr*, dall'arabo) ed è quindi una guida materiale che lo spirito utilizza anche per vaticinare il futuro mediante dei

segni, oppure, più semplicemente, in direzione platonica, per viaggiare sul «carro del tempo» di Hermes-Theuth<sup>8</sup>. La densità degli enunciati testuali permette a Urmuz di inscenare un gioco di allusioni impercorribili ed estremamente complesse, che tendono a sviare qualsiasi possibilità univoca di lettura<sup>9</sup>.

Passiamo ora a conoscere Grummer, il «socio» di Algazy, interrogando l'enigma che si cela dietro il suo nome:

Grummer ha anche un becco di legno aromatico... Di indole chiusa e di temperamento bilioso, sta tutto il giorno sotto il banco, allungato, con il becco ficcato in un buco sotto il pavimento... Come entri da loro nel negozio, un odore delizioso ti solletica le narici... Sei accolto sulla scala da un ragazzo a modo, che, sulla testa, al posto dei capelli, ha dei fili da ricamo verdi; poi vieni salutato 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 avvilita sulla schiena, poco sopra le natiche, il che lo induce a saltare per il negozio senza muovere le ginocchia ed emettere anche suoni inarticolati...<sup>10</sup>

Come seppe intuire Paul Celan – in uno straordinario documento (una cartolina postale spedita a Nina Cassian) appartenente alla grande «belle saison des calembours» a Bucarest<sup>11</sup> – Grummer rappresenta il nucleo della disseminazione significativa dei «messaggi speciali» di Urmuz, è l'effetto entropico, in chiave allegorica, del senso che presiede alla figurazione gerarchica dei significati trascendentali: le rime della xenonimia germanica costituiscono *letteralmente* il tessuto materiale della narrazione. Cerchiamo di chiarire quanto appena affermato, soffermandoci sui dettagli materiali del testo. «Grummer ha anche un becco di legno aromatico» cioè appartiene alla serie urmuziana dei personaggi composti eterocliticamente di attributi che sono da riferirsi a volatili sotto l'ombra dell'archetipo culturale dell'Ibis<sup>12</sup>. Il nome Grummer, inoltre, rievoca una memoria germanica. Ce ne rendiamo conto non appena si entra in questo speciale negozio in cui si è colti da un piacevole profumo: ci viene incontro – verso di noi lettori – un «ragazzo a modo (*ein grüner Junge*), che sul capo, al posto dei capelli, ha dei fili di ricamo verdi» che non sono altro che la traduzione

materiale del nome proprio di Grummer nella rima germanica *grün* (verde). Il gioco di rinvii al significante grafico non finisce qui. Si sa 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 culturali 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» 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. Ora, anticipando la fine della narrazione urmuziana, osserviamo l'*Epilogo*:

Il giorno seguente, alle falde della montagna, i passanti ebbero modo di vedere in una cunetta, sospinti dalla pioggia, una gratella con filo spinato e un odoroso becco di legno... Le Autorità furono avvertite ma, prima che giungessero sul luogo, una delle mogli di Algazy, che aveva forma di scopa, comparve inaspettatamente e... con due o tre colpi a destra e a sinistra scopando tutto quel che trovò, li depose nella spazzatura...<sup>13</sup>

Sulla scena finale campeggiano solo i resti di questi strani personaggi e scompaiono anche le tracce del passaggio di Urmuz, le orme dinamizzate della sua azione



scritturale. Celan non mancherà di cogliere in questo finale di *Algazy e Grummer* una strana coincidenza con il «guscio-gemello» di Urmuz, Franz Kafka, il quale, ne *La Metamorfosi*, fa fare la stessa fine di Algazy e Grummer a Gregor Samsa, quello straordinario personaggio che una mattina si svegliò da sogni inquieti e si trovò trasformato nel suo letto in un mostruoso insetto<sup>14</sup>. I «messaggi speciali» trasmessi dall'autore sono impossibili, rinviano solo a se stessi, alla materialità stessa della forma, alla combinatoria infinita delle lettere, all'indicazione del segreto racchiuso nel nome proprio che si deposita precipitato nei resti.

Ora leggiamo la parte centrale del racconto:

Un giorno Grummer, senza avvertire Algazy, prese la carriola e partì alla solitaria ricerca di stracci e aliossi, tuttavia al ritorno, avendo trovato casualmente anche taluni resti di poemi, si finse malato e, sotto la coperta, si mise furtivamente a mangiarli da solo... Algazy, presentando qualcosa, entrò lì dietro di lui col sincero proposito di fargli soltanto una blanda morale, ma orripilato notò nello stomaco di Grummer che tutto ciò che era rimasto di buono in letteratura era stato consumato e digerito. Privato così per l'avvenire di ogni suo eletto nutrimento, Algazy, come giusta compensazione, divorò tutta la vescica di Grummer, mentre questi dormiva... Disperato, il giorno seguente, Grummer – rimasto senza vescica, solo al mondo – afferrò il vecchio con il becco e, dopo il tramonto del sole, lo issò furiosamente sulla vetta di un'alta montagna... lassù, si accese tra loro una titanica lotta che

durò per tutta la notte fin quando le luci dell'alba non videro Grummer sconfitto. Solo allora egli si offrì di restituire tutta la letteratura ingurgitata. Egli la vomitò sulle mani di Algazy... Ma il vecchio, nel cui ventre i fermenti della vescica ingoiata avevano iniziato a destare i brividi della letteratura del futuro, trovò che tutto ciò che gli veniva offerto era troppo poco e alquanto invecchiato...<sup>15</sup>

Ci troviamo di fronte a una dichiarazione implicita di poetica. Tristan Tzara si ricorderà forse di quest'immagine quando scriverà nel *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro* che per fare una poesia dadaista basta ritagliare da un giornale le parole di un articolo per poi metterle in un sacchetto; a quel punto, è solo sufficiente agitare il sacchetto, tirare fuori le parole come vengono, ordinatamente una dopo l'altra, ed infine ricopiare<sup>16</sup>. Con questo gesto radicale Tristan Tzara esprime al massimo nella poesia dadaista la volontà di mettere in crisi, decostruendolo, il linguaggio verbale, oltrepassando la paralizzante reificazione delle sue potenzialità espressive<sup>17</sup>.

Affamati e non in grado di trovare nel buio delle tenebre il nutrimento ideale di cui entrambi avevano bisogno, ripresero allora la lotta con forze raddoppiate e, col pretesto di assaggiarsi solo per completarsi e conoscersi meglio, cominciarono a mordersi con furia sempre crescente, finché, consumandosi l'un l'altro, arrivarono tutti e due all'ultimo osso. Algazy fu il primo a finire...<sup>18</sup>

Eugen Ionescu, come abbiamo evidenziato altrove<sup>19</sup>, “tradurrà” quest'ultimo



enunciato di Urmuz<sup>20</sup> in uno scioglilingua straordinario che si basa in romeno sul suono «ş» e che parte proprio dal verbo a muşca (mordere) in una deriva fonologica vertiginosa<sup>21</sup>. Eugen Ionescu teatralizza il divorarsi reciproco di Algazy e Grummer, mettendo in scena lo spettacolo del discorso di Urmuz nella sua versione dadaista. Ne *La Cantatrice chauve*, invece, Eugène Ionesco rimarrà fedele a quel particolare fonema «ş» romeno trasponendolo nelle repliche seguenti che fanno appunto leva sul suono «ch» in francese:

Mme. Martin: Touche pas ma babouche!

M. Martin: Bouge pas la babouche!

M. Smith: Touche la mouche, mouche pas la touche.

Mme. Martin: La mouche bouge.

Mme. Smith: Mouche ta bouche.

M. Martin: Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.

M. Smith: Escarmoucheur escamouché!

Mme. Martin: Scaramouche!

Mme. Smith: Sainte-Nitouche!

M. Martin: T'en as une couche!

M. Smith: Tu m'embouches.

Mme. Martin: Sainte Nitouche touche ma cartouche.

Mme. Smith: N'y touchez pas, elle est brisée<sup>22</sup>.

Anche Paul Celan tenne conto di questo documento di poetica urmuziano relativo al «riuso» di alcuni «resti di poema» per la traduzione-composizione di «Tangoul Mortii»<sup>23</sup>. Ma ciò che preme qui sottolineare è il fatto che Celan con ogni probabilità aveva colto nell'immaginario testuale di questo passo di Algazy e Grummer una chiara allusione ai profeti bibliofagi contenuti nella

Bibbia. Un'eco di questo particolare rito alimentare di natura libresca si può cogliere nei versi di Jetzt: «Ora che bruciano / gli inginocchiatoi, / io divoro il Libro / e tutte le insegne» («Lichtzwang»)<sup>24</sup>, oppure più urmuzianamente nei versi di «Mit den Sackgassen» «della sua espatriata/ significanza -// questo/ pane da masticare, con/ denti di scrittura» («Schneepart»)<sup>25</sup>. In tal modo Celan ritrascrive, nella cifra di Urmuz, alcuni famosi casi di bibliofagia tratti direttamente dall'Antico (Ezechiele: 2,8-3,3) e dal Nuovo Testamento (Apocalisse: 10, 8-11). Lo psicanalista francese di origine ebraica, Gérard Haddad, sostiene che, simbolicamente, ogni uomo va incontro a una profonda metamorfosi nel momento in cui «mangia il Libro» del proprio gruppo di appartenenza. Nel suo saggio *Manger le Livre* dove si mettono in relazione i riti alimentari e la funzione parterna, Haddad afferma che la nozione di «mangiare la scrittura», intesa come origine dell'umanizzazione, sia molto radicata nella tradizione ebraica, e diventa la condizione preliminare affinché l'uomo possa iniziare a parlare: «Mangiare il libro diventa il meccanismo attraverso cui l'infante acquisisce la propria lingua». Da questo punto di vista, mangiare il libro significa da parte dell'uomo «accettare la propria iscrizione nella storia del gruppo che il Libro consegna, prendere il proprio posto nella catena delle generazioni, e portare ormai in sé la promessa, la potenzialità dell'atto procreativo futuro»<sup>26</sup>.

In Paul Celan la parola poetica si incrocia però con la catastrofe, e ciò che resta nell'eccezionalità della sua poesia è proprio la lingua materna. Come scrive Judith Kasper: «Il resto è caratterizzato dal suo non essere mai né intero né intatto. Nulla resta intatto di quel che passa attraverso la catastrofe. Il resto è sempre segnato da una mancanza



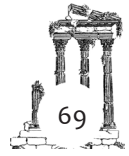
a essere»<sup>27</sup>. La poesia di Paul Celan in tale «mancanza a essere» designa infatti una tensione verso qualcosa, una mobilitazione dell'essere che cerca di acquisire o di ritrovare attivamente qualcosa che è oggetto proprio della mancanza. L'impossibilità di un ritorno alla propria dimora dà luogo a una sorta di nostos, una ricerca che si nutre instancabilmente di se stessa attraverso i ricordi non più rintracciabili in una mappa geografica. La cifra del desiderio nostalgico di Celan più che riguardare un'aspirazione ideale, oppure un puro sentimento intimo che sfugge quando si prova ad afferrarlo, sta nella tensione spasmodica animata dall'anelito per l'oggetto d'amore perduto. La poesia di Celan staccandosi dall'evocazione rappresentativa, torna verso se stessa, verso la letteralità del suo dire, verso la lettera che non significa nient'altro che se stessa: «La letteralità della parola poetica non è nient'altro che quel resto che la parola porta sempre inconsapevolmente con sé – scrive la Kasper –. Quando una parola ritorna a casa, essa incontra se stessa in quanto resto, in quanto ciò che è stato già distrutto continua comunque a esistere»<sup>28</sup>.

A partire da questi particolari reperti materiali, lasciati in eredità da Urmuz nelle sue *Pagine bizzarre*, si è stabilita dunque nel Novecento europeo una poetica (ma anche una politica) dei resti di tipo singolarmente rivoluzionario. Lo stesso Gherasim Luca – che Gilles Deleuze riconoscerà alla fine degli anni Sessanta come uno dei più grandi poeti francesi – scriveva infatti, sin dal 1933, data del suo debutto poetico, dalle pagine della rivista *Alge*, la sua personalissima poesia nel segno inconfondibile di Urmuz<sup>29</sup>. I primi componimenti romeni di Gherasim Luca sono una chiara testimonianza di quest'evento<sup>30</sup>. Da tale punto

di vista, Gherasim Luca insieme a Trost interpreteranno, con ogni probabilità, la scena cannibalica di *Algazy & Grummer* alla luce del concetto hegeliano della lotta per il riconoscimento, una lotta che viene portata a livelli esasperanti, una lotta per il riconoscimento che parossisticamente non sopporta negoziazioni o compromessi.

Nel manifesto *Dialectique de la dialectique* del 1945, Luca e Trost avevano posto, nell'ambito del surrealismo internazionale, la grande questione del «desiderio di desiderare» in una prospettiva permanentemente dialettica e rivoluzionaria<sup>31</sup>. Ciò li aveva condotti inevitabilmente a incrociare i personaggi di Urmuz con la *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel: ogni soggetto vuole essere riconosciuto nella sua esistenza, nel suo essere, nel suo possesso e ingaggia una lotta senza quartiere fino al punto di rischiare la morte, la sua e quella dell'altro. Si è visto come i due protagonisti Algazy e Grummer in questa lotta estrema, divorandosi l'un l'altro nel loro appassionato desiderio di assaggiarsi solo per completarsi e conoscersi meglio, hanno di fatto fallito nell'impresa. Tutti e due, mordendosi con furia sempre crescente, si sono consumati fino ad arrivare all'«ultimo osso». Per Gherasim Luca quell'osso non è in realtà «l'ultimo», ma è un «osso palpitante», ovvero è un oggetto dinamico del desiderio sempre disponibile dialetticamente per un nuovo rilancio teoricamente infinito<sup>32</sup>.

Si apre, dunque, qui con Urmuz, la questione straordinaria del desiderio che verrà ripresa nel Novecento in maniera mirabile non solo da Gherasim Luca e da Gilles Deleuze (ma anche da Alexandre Kojève e Jacques Lacan)<sup>33</sup>. Attraverso la mediazione concettuale di Hegel della lotta per il riconoscimento, in *Algazy &*



Grummer, Urmuz fa vedere che la vita umana presuppone sempre un qualcosa (definito da lui come «pretesto») che conduce, in quest'impresa, a un fallimento. È come se nella vita umana, nella vita di relazione, ci fosse una sorta di disfunzione strutturale, un punto critico nell'esistenza e nel pensiero<sup>34</sup>, che con Hegel si chiama negatività. Nelle *Pagine bizzarre*, questa negatività di impronta hegeliana è sempre al lavoro, è sempre in atto. È una sorta di punto vuoto, non saturabile. È un punto di domanda che produce enigma. Questa negatività è una specie di motore, è un lavoro, spesso un travaglio, che attraversa ogni cosa. Non ha una vera e propria finalità come dice Urmuz, ma la sua forza è quella di produrre qualcos'altro, di produrre sempre dell'altro. Freud ha identificato questa forza, questa spinta, e l'ha chiamata «pulsione di morte», *Todestrieb* – una parola che hegelianamente trova la sua più piena realizzazione nel verso di Paul Celan («la morte è un maestro tedesco») di «Tangoul Mortii» prima e «Todesfuge» poi<sup>35</sup>.

Ciò che si vuole semplicemente sottolineare è che questa spinta, oltre a produrre dell'altro, può condurre ai suicidi, agli omicidi, ai genocidi oltre che al fallimento delle relazioni umane. Come insegnano *Algazy e Grummer*, il problema dell'*impasse* del loro desiderio conoscitivo non riguarda solo il fatto che essi non sono riusciti a impadronirsi dei resti, cioè degli oggetti del desiderio («stracci», «alioffi», «tanche d'olio bucate», «resti di poemi», ecc.), ma proprio il contrario. Sono proprio gli oggetti del desiderio a essere la traccia di un certo fallimento, di una certa mancanza, di un certo vuoto, di un certo scarto. Gli oggetti del desiderio esistono non perché appartengono alla realtà concreta, esistono

perché sono i segni della mancanza, di una «mancanza a essere» che è strutturale nell'esistenza umana.

Urmuz fa capire attraverso Hegel che la negatività è inseparabile dall'essere, quindi è inseparabile dall'esistenza, perché – come dicono Gherasim Luca e Trost – appartiene al campo del desiderio, in particolare al campo del «desiderio di desiderare». E il desiderio è inconscio. In tal senso Gherasim Luca era d'accordo con Gilles Deleuze quando scriveva nel 1973 che era necessario produrre inconscio, anche se non è certo facile perché non si trova ovunque. L'inconscio, nella prospettiva deleuziana, è una sostanza da fabbricare, da situare, da far scorrere. Si tratta di uno spazio sociale e politico da conquistare. Una rivoluzione è una formidabile produzione di inconscio a condizione che non lo si ostacoli: «Di desiderio non ce n'è mai abbastanza. Nessuno schiudersi del desiderio esiste senza che questo faccia traballare l'apparato o metta in questione il campo sociale. Il desiderio è rivoluzionario perché vuole sempre ulteriori connessioni»<sup>36</sup>.

Da questo punto di vista, quando si intende leggere seriamente Urmuz si deve tener presente, parafrasando Deleuze, che la profondità, anche in senso verticale, non esiste, ma esistono solo effetti di superficie. Quindi, non essendoci profondità, si tratterà, di volta in volta, di educarsi a leggere e ad ascoltare esattamente ciò che è scritto in superficie. La catena associativa, la sfilata dei significanti, il fatto che una parola venga dopo un'altra e dopo un'altra ancora, ha un senso decisivo in Urmuz e questo perché l'inconscio di un'opera letteraria in fondo non è una faccenda riguardante semplicemente l'ermeneutica. Nelle *Pagine bizzarre* non si dà sempre un senso nascosto, non si





possono individuare delle leggi, insomma dei metodi, degli stilemi interpretativi per cui si possa dalla superficie scendere nella profondità. L'ermeneutica presuppone, e così anche tutte le teorie che ragionano per simboli, che ci sia qualcosa di apparente, che non è mai essenziale e qualcosa di latente che invece lo sarebbe. Con Urmuz questo approccio è molto fuorviante, perché rimanda sempre a qualcos'altro, a qualcun altro, a una grammatica, a un dizionario di simboli, che si presuppone possa fornire alla fine la «soluzione» della questione. Altra cosa, invece, è un'educazione letteraria che porti a leggere ciò che si dà verosimilmente scritto nel testo di Urmuz, in quanto tale. Nelle *Pagine bizzarre* qualcosa si dà e a un tempo, sullo stesso piano, si nasconde. Questa è la sua cifra anche traduttiva. Altro si dà e contemporaneamente si nasconde, questo movimento di celarsi e svelarsi, di darsi e sottrarsi, non è un movimento che preveda una lettura in termini esclusivamente verticali o di profondità. Il nascondimento non è una cosa che viene prima o dopo, ma viene *a un tempo*, nello

spazio di una rivelazione e insieme di una dissimulazione<sup>37</sup>. Ogni volta che Urmuz ha finito di scrivere una frase, noi sappiamo che quella frase contemporaneamente nasconde qualcos'altro, forse, tutt'altro. Tuttavia, è solo quella frase ciò che ci può dire, ma non sempre, di cosa si tratta. La portata della verità delle *Pagine bizzarre* rimane ineludibilmente senza misura.

Scrivere a partire dai resti materiali di Urmuz per Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Gherasim Luca e Paul Celan e per molti altri scrittori suoi degni eredi, non ha rappresentato dunque solo un atto poetico in linea con la tradizione romena dell'assurdo e della frammentazione del linguaggio, ma ha anche significato un vero e proprio atto di resistenza politica di matrice avanguardista contro il dilagare nel Novecento europeo del pensiero totalitario e liberticida. Vale a dire che l'esplosione rivoluzionaria, la dimensione utopica che lampeggia, la riattivazione soggettiva di un evento non dovranno né potranno mai essere del tutto repressi e obliterati nell'inconscio storico e sociale dei totalitarismi di ogni tempo.

---

## NOTE

1. J. L. Borges, «Kafka e i suoi precursori», in *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 106-108.
2. Cfr. Eugène Ionesco, «Précurseurs roumains du Surréalisme», *Les lettres nouvelles*, XIII, Paris 1965, p. 71.
3. Cfr. Corin Braga, «Urmuz. Mecanisme ale onirice ale prozei absurde» in Id., *Psibobiografii*, Iași, Polirom, 2011, p. 29.
4. Cfr. Giovanni Rotiroti, *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, p. 37.
5. S. Agosti, *Il Fauno di Mallarmé*, Feltrinelli, Milano, 1991.
6. Urmuz, *Pagine bizzarre*, a cura di Giovanni Rotiroti, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 68-69.
7. «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 «taniche 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». Urmuz, *Pagine bizzarre*, *op. cit.*, p. 52).



8. Non dimentichiamo che Hermes, nel *Fedro*, oltre a essere la guida dei morti e l'inventore della scrittura, è sia il protettore dei commercianti come *Algazy & Grummer*, che l'inventore del gioco dei dadi. E, a conferma di ciò, sempre nel *Fedro*, Theuth viene raffigurato sulla terra dall'Ibis, la sua incarnazione nel mondo dei mortali.

9. È questo il segreto custodito gelosamente dalla xenonimia dei personaggi di Urmuz? Oppure si tratta della narrazione in chiave traduttiva dell'incisione del 1558 di Pieter Bruegel che si intitola *Elck* e che attualmente si trova al British Museum di Londra? Come *Algazy* e *Grummer*, questi signori dalla lunga barba cercano, tra i resti nell'immondizia dei «comuni rurali, di raccogliere stracci vecchi, latte d'olio vegetale forate». Sulla loro veste è scritto *Elck*. La parola *Elck* nella lingua di Bruegel significa «Ciascuno». Secondo la tradizione critica questo *Elck* è un personaggio noto nel Rinascimento come «*Nemo*», cioè «Nessuno» (Cfr. Marco Alessandrini, *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*, Roma, Edizioni Magi, 2009, p. 113). A sinistra del quadro, in alto, c'è la riproduzione di un buffone, un *Fool* che si guarda allo specchio. Sotto di lui c'è una frase che tradotta dice: «*Nessuno conosce se stesso*». Questa frase va intesa come un capovolgimento ironico del motto socratico che stava inscritto sul frontone del santuario dell'oracolo di Delfi: «*Conosci te stesso*». Più in basso si vedono cinque personaggi barbuti che frugano, cercano, afferrano, litigano, smuovono un cumulo di oggetti. Sembrano scavare tra i resti degli scarti degli umani. Alcuni *Elck* si disputano gli stracci, altri hanno in mano tuniche d'olio vegetale forate, che, come si vede, sono delle lanterne; altri ancora «sotto l'arsura del sole» stanno con le lanterne infilati nelle loro oscure botti difendendosi dalla luce. E, in basso, non ci sono propriamente gli «aliossi» di Urmuz, ma dei dadi, una scacchiera e delle carte da gioco (tutte invenzioni del mitico Theuth, insieme alla scrittura, essendo anche protettore dei commercianti e dei bari, come scrive sempre Platone nel *Fedro*). Ancora più in basso si legge una didascalia molto suggestiva ripetuta in tre lingue diverse. La prima è in latino, mentre quelle al di sotto sono a sinistra in francese e a destra in fiammingo. Il messaggio è il seguente: «*Costantemente, ogni uomo cerca solo se stesso [...] / E nessuno conosce se stesso nonostante tanto cercare [...] Strano! Sebbene egli sembri avere gli occhi sempre aperti / non riesce mai a vedere il proprio vero volto*». Questa dicitura va letta con molta attenzione. Il personaggio centrale *Elck* («Ciascuno/Nessuno») che ha gli occhiali, una lanterna, un sacchetto zeppo di denaro, non riesce a trovare niente di ciò che cerca. Nonostante l'abbondanza e la futilità degli oggetti, tra cui in particolare gli specchi, i dadi e le carte da gioco, è incapace di realizzare il suo autentico desiderio; è ormai vecchio, sta per morire e malgrado tutto insiste in questa vana ricerca dei resti nell'immondizia. Cfr. Giovanni Rotiroti, «Urmuz e il compito (im)possibile della traduzione», *Orizzonti Culturali Italo-Romeni. Rivista Interculturale bilingue*, n. 7, settembre 2014, anno IV, [http://www.orizzonticulturali.it/it\\_studi\\_Giovanni-Rotiroti-su-Urmuz-3.html](http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Giovanni-Rotiroti-su-Urmuz-3.html).

10. Urmuz, *Pagine bizzarre*, pp. 69-70.

11. Petre Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena*, a cura di Giovanni Rotiroti, tr. it. di I. Carannante, postfazione di M. Țuglea, Milano – Udine, Mimesis Edizioni, 2015, pp. 90-91. Si veda anche Giovanni Rotiroti, *Elogio della traduzione impossibile*, pp. 140-145.

12. Grummer ha le stesse caratteristiche di Emil Gayk e del protagonista anonimo de *La partenza per l'estero*. Rappresenta la bellicosità, la lotta, il continuo becchettamento che spesso assume dimensioni erotiche, oscene e mortali. Ma ciò che queste creature hanno di particolare, in Urmuz, è che spesso allegorizzano il processo della scrittura, allineandosi perciò all'Ibis, l'uccello prediletto di Hermes che nella tradizione culturale è decaduto a simbolo negativo.

13. Urmuz, *Pagine bizzarre*, p. 71.

14. Non è semplicemente un caso forse che Paul Celan pensando a questo brano di Urmuz avesse tradotto *Vorüberlaufenden* di Kranz Kafka intitolandolo *Doi oameni trec în fugă*. Cfr. Paul Celan, *Scritti romeni*, a cura di Marin Mincu, tr. it. di Fulvio Del Fabbro, Passian di Prato, Campanotto, 1994, pp. 58-59.

15. Urmuz, *Pagine bizzarre*, p. 71.

16. Tristan Tzara, *Sept manifestes DADA Lampisterie*, Pauvert, Paris, 1979.

17. Cfr. Matteo D'Ambrosio, «Dada misologo. Note sulla diversificazione dei modelli testuali nella poesia dadaista», in *Dada. L'arte della negazione*, Catalogo della Mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni 29 aprile-30 giugno giugno 1994. Roma, Edizioni De Luca, 1994, p. 59.

18. Urmuz, *Pagine bizzarre*, p. 71.



19. Giovanni Rotiroti, «Urmuz e il compito (im)possibile della traduzione», pp. 40-41.
20. «[I]ncepură să se muște cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os...». Cfr. Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, a cura di Ion Pop, Bucarest, Editura Tracus Arte, 2012, p. 95.
21. Ecco il brano tratto da *Englezește fără profesor*, ovvero la prima redazione de *La Cantatrice chauve*, che si ispira al crudele cannibalismo di *Algazy e Grummer*: «D-na Smith: Nu mușca de undeva!/ Dl. Martin: Nu mișca de undeva!/ Dl. Smith: Nu mușca de unde miști, nu mișca de unde muști!/ D-na Martin: Musca mișcă!/ D-na Smith: Mișcă musca! / Dl. Martin: Muște mișcați!/ Dl. Smith: Muștele mușcă mușcata!/ D-na Martin: Musca mușcă mușcata ta!/ D-na Smith: Mușca-ți-ar musca mușchiul!/ Dl. Martin: Domnule Smith, ești mușchiu mușcat!/ Dl. Smith: Domnule Martin, mustul mustește!/ Dna. Martin: Doamnă Smith, muștele mustesc în mușchiul mușcat./ D-na Smith: Doamnă Martin, mușcă musca mișcă mușcata mușchiul mustește». Eugen Ionescu, *Englezește fără profesor*, a cura di Mariana Vartic, Cluj, Ed. Echinox, 1990, pp. 220-221.
22. Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve* in *Théâtre complet*, Edition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, 1991, p. 41.
23. In tal senso il cosiddetto «riuso» di Celan del poema «Er» di Weissglass e di alcuni versi di Ausländer per la composizione-traduzione di «Tangoul Morții» dall'«originale» «Todestango» – come una sorta di parodia sovversiva delle lamentazioni funebri (*bocete*) o delle interpretazioni misticheggianti e idealistiche delle ballate popolari, come «Miorița» o «Mastro Manole», molto diffuse a quel tempo in Romania –, troverebbe in Urmuz la sua naturale e conseguente legittimazione poetica e ideologicamente rivoluzionaria. E anche se la «Todesfuge» fosse una nuova ricomposizione o una ritraduzione dal romeno di «Tangoul Morții» di Paul Celan, essa è, di fatto, solo ed esclusivamente vera poesia. Cfr. Giovanni Rotiroti, *Il mistero dell'incontro*, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Torcoliere, Napoli, 2012; Dan Octavian Cepraga, «Instrăinare și autotraducere: câteva observații despre exilul lingvistic al lui Paul Celan», *Terra Aliena: Lesilio degli intellettuali europei*, Padova-Venezia, 31 maggio-2 giugno 2012, Atti del Convegno, a cura di Dan Octavian Cepraga e Alexandra Vrânceanu Pagliardini, Bucarest, Editura Universității din București, 2013 e Irma Carannante, ««Forte come la morte è l'amore»: Amurgul Sulamitei tra Paul Celan e Benjamin Fondane», in *Études romanes. Hommages offerts à Florica Dimitrescu et Alexandru Niculescu*, Bucarest, Editura Universității din București, 2013.
24. Paul Celan, *Poesie*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 966.
25. *Ibid.*, p. 1145.
26. Gerard Haddad, *Manger le Livre. Rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris, Hachette Littératures, 1984, pp. 96, 151.
27. Judith Kasper, *Trauma e nostalgia. Per una lettura del concetto di Heimat*, Genova-Milano, Marietti, 2009, p. 176.
28. *Ibid.*, pp. 182-83.
29. Cf. Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, a cura di Ion Pop, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2003.
30. Cf. Giovanni Rotiroti, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Napoli-Salerno, Orthotes Editrice, 2016.
31. Gherasim Luca e Trost, «Dialectique de la dialectique», in *Avangarda literară românească*, a cura di M. Mincu, Bucarest, Ed. Minerva, 1983, pp. 625-636.
32. Giovanni Rotiroti, *La passione del Reale*, pp. 87-99.
33. Giovanni Rotiroti, *Elogio della traduzione impossibile*, pp. 45-50.
34. Cfr. Alberto Zino, *Il panico e la sorgente*, Pisa, Edizioni ETS, 2014, p. 67.
35. Giovanni Rotiroti, *La passione del Reale*, pp. 43-68.
36. Cf. Gilles Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, a cura di Deborah Borca, Torino, Einaudi, 2010, p. 60.
37. Cf. sulla questione della verità in psicanalisi come «verosimiglianza» A. Zino, *Frammenti di fondazione per la psicanalisi critica*, Edizioni ETS, Pisa 2010.