



GIOVANNI ROTIROTI
Università di Napoli L'Orientale
grotiroti@unior.it

EKFRASI, MISES EN ABYME E ALLEGORIE DI LETTURA:
UN PERCORSO PARALLELO TRA *LA FUCHSIADÉ* DI URMUZ
E *IL CAMION BULGARO* DI DUMITRU ȚEPENEAG

Riassunto

A partire dall'esperienza della traduzione, il presente articolo intende presentare alcuni esempi di ekfrasi nell'opera di Urmuz e Țepeneag, due scrittori ritenuti dalla critica romana come precursori della letteratura post-moderna. Mettendo in relazione il testo scritto e la citazione visiva, sarà possibile osservare che sia Urmuz che Țepeneag impiegano nella composizione della loro opera questo particolare dispositivo retorico, proponendo al lettore scenari poetici inediti e imponendo una nuova coscienza culturale e un senso innovativo nell'ambito della creazione letteraria.

Abstract

Starting from the experience of translation, this article aims to present some examples of ekphrasis in Urmuz and Țepeneag's works. They are two writers, which are considered as precursors of postmodern literature by Romanian critics. Comparing their texts to visual artworks, it is possible to observe that both Urmuz and Țepeneag employ this particular rhetorical description in the composition of their works, proposing original and poetic scenarios and, at the same time, imposing a new cultural awareness and an innovative sense in literary creation.

Nel suo bellissimo libro *Dire quasi la stessa cosa*, Umberto Eco, in un capitoletto intitolato *Ekfrasi*, afferma che quando un testo verbale fa vedere qualcosa "non si può ignorare l'ekfrasi", la descrizione di un'opera visiva, ovvero quando si traduce un testo visivo in un testo scritto. Eco sottolinea che l'ekfrasi – da lui considerata come un vero e proprio "esercizio" che nell'antichità aveva goduto di grande prestigio – non venga più attuata dallo scrittore, in ambito post-moderno, come un esercizio retorico, ma come un espediente letterario che, nella sua pratica, tende ad attrarre l'attenzione "non tanto su di sé come dispositivo verbale, bensì sulla immagine che intende evocare"¹. A questo propo-

¹ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, RCS Libri, 2003, p. 209.

sito Eco cita la descrizione del dipinto *Las Meninas* di Velázquez, che si trova in apertura del libro *Les mots et le choses* di Foucault e ritiene che vari poeti e narratori scrivano spesso i propri testi a partire dalla descrizione di un quadro. Tuttavia esiste una differenza: mentre l'ekfrasi intesa come esercizio retorico vuole essere riconosciuta in quanto tale, lo scrittore post-moderno, invece, cela spesso la fonte e non si preoccupa di renderla nota al lettore. Per questa ragione Eco distingue tra ekfrasi classica ("*palese*") ed ekfrasi "*occulta*". Mentre "l'ekfrasi occulta si presenta come dispositivo verbale che vuole evocare nella mente di chi legge una visione, quanto più precisa possibile", l'ekfrasi "*palese*", invece, si offre "come traduzione verbale di un'opera già nota"². Per esemplificare questo discorso, Eco dichiara di aver inserito "molte ekfrasi occulte" di quadri famosi nei suoi romanzi *Il nome della rosa*, *Il pendolo di Foucault* e *L'isola del giorno prima*. Ecco la sua testimonianza:

Scrivendo, mi ispiravo al quadro e m'ingegnavo di descriverlo nel modo più vivido possibile, ma di fatto non presentavo l'esercizio come ekfrasi, bensì invitavo il lettore a pensare che stessi descrivendo una scena reale. Questo mi permetteva delle piccole licenze, per cui aggiungevo o modificavo certi particolari. Tuttavia confidavo anche nella reazione di un lettore colto, capace di riconoscere la pittura ispiratrice, e di apprezzare che, se facevo delle ekfrasi, esse erano di opere d'arte del periodo di cui parlavo, e che quindi il mio non era puro esercizio retorico, ma esercizio di *arredamento filologico*³.

Dunque, secondo Eco, con l'ekfrasi "*occulta*" l'autore sembra prendere fondamentalmente di mira il lettore: se si tratta di un lettore ingenuo, che non conosce l'opera visiva a cui l'autore si ispira, egli è in ogni modo in grado di "scoprirlo con la propria immaginazione, come se la vedesse per la prima volta"; se si tratta invece di un lettore colto, l'ekfrasi stessa è in grado di fargli riconoscere l'opera visiva attraverso il discorso verbale. Importante per Eco è il fatto che la citazione visiva sia in un certo senso percepibile al lettore, perché "questo ha a che vedere con la questione del dialogismo, dell'ironia e degli echi intertestuali"⁴.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, pp. 209-210.

⁴ *Ibid.*, p. 212.

La tecnica di scrittura di Urmuz (1883-1923), che si avvale nei suoi testi per lo più di ekfrasi "occulte", è tipologicamente assimilabile alle esperienze estetiche del barocco e del manierismo internazionale del XX secolo che tengono conto, se si segue la prospettiva narratologica di Eco, della "questione del dialogismo, dell'ironia e degli echi intertestuali". L'arte urmuziana contenuta nella sua unica opera intitolata *Schizzi e i racconti quasi... futuristi*⁵, più conosciuta con il titolo di *Pagine bizzarre*, si può infatti definire come una sorta di caleidoscopio mentale che produce immagini da immettere con forza nella lingua, trasferendo nella parola scritta il cromatismo dell'apparenza visiva. Si tratta di una parola teatralizzata che fa convergere l'aspetto visivo e quello sonoro del segno letterario, marcato da un forte carico di memoria culturale.

Gli *Schizzi e i racconti quasi... futuristi* nascono da una realtà "composta" di una quantità quasi illimitata di figure, dettagli, segni, che cercano di misurarsi con la pittura e con la musica nel tentativo di produrre sensazioni fantastiche, risonanze memoriali. Lo spazio letterario permette a Urmuz di esercitare la sua abilità combinatoria e di mantenere la tensione del "discorso" sempre al di sopra dei toni usuali. La *poiesis*

⁵ Nell'introduzione quasi monografica di Ion Pop al volume di Urmuz *Schițe și nuvele aproape... futuriste* si legge che l'autore delle cosiddette *Pagine bizzarre* è stato pubblicato per la prima volta sulla rivista "Cugetul românesc", diretta da Tudor Arghezi e Ion Pillat con gli schizzi *Pâlnia și Stamate* (n. 2, marzo 1922), *Ismail și Turnavoitu* (n. 3, aprile), *După furtună* (n. 6-7, giugno-luglio 1923). Sempre Arghezi pubblica nella sua rivista "Bilete de papagal" (n. 16, 1928) *Algazy & Grummer*, mentre le altre "antiprose" sono state pubblicate postume nelle riviste di avanguardia "Punct" (1925) e "Contimporanul" (1928), con l'eccezione del "poema eroico-erotico e musicale, in prosa" *Fuchsia*, pubblicata direttamente nell'edizione Urmuz (*Opera e Algazy & Grummer*) a cura di Sașa Pană nel 1930 presso Editura Unu. Accolto dalla critica del suo tempo con qualche riserva, Urmuz ha invece avuto una grande eco nei circoli dell'avanguardia. Geo Bogza darà alla sua rivista il nome di "Urmuz" nel gennaio 1928 e nel 1930 la rivista "unu" dedicherà un numero speciale all'autore delle *Pagine bizzarre*. Sașa Pană, Geo Bogza, Ilarie Voronca, Gheorghe Dinu-Stephan Roll, vedranno in Urmuz un "precursore" sul piano europeo della letteratura dell'assurdo controsenso, della rivolta delle convenzioni sociali secondo una visione tragicomica grottesca, profondamente innovativa. Bisognerà aspettare in Romania la fine degli anni '60 affinché studi come quelli di Matei Călinescu, Ion Pop, Adrian Marino, Nicolae Balotă (con la sua monografia del 1970) e Marin Mincu, in seguito, anche quelli di ricercatori più giovani (come Paul Cernat, Ovidiu Morar, Corin Braga, Adrian Lăcătuș), rimettano in circolazione le *Pagine bizzarre* di Urmuz, indicandolo come un fondamentale punto di riferimento della letteratura moderna, che anticipa, sulla linea di Jarry e Kafka, l'opera di Tristan Tzara e Ionesco in Europa (Cfr. I. Pop, "În atelierul lui Urmuz", in Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, Ediție îngrijită, studii introductiv și note de I. Pop. Cu un cuvânt de încheiere de D. Jacono. Ilustrații de J. Perahim, București, Tracus Arte, 2012, pp. 5-50).

grava visivamente sugli enunciati delle sue prose che si teatralizzano entrando così in competizione con le arti figurative e con l'aspetto accessorio della musica. Attraverso una grande perizia retorica, regolata dall'ekfrasi e dalla xenonimia, gli *Schizzi e i racconti quasi... futuristi* fanno emergere continue e sorprendenti composizioni di figure simboliche che giocano tra la presenza e l'assenza dell'oggetto designato dalla narrazione. Il messaggio di Urmuz, nelle sue "antiprose", è iperbolico e si offre sovente come una versione allegorica e illusionistica della realtà perché si produce in una sfera metalinguistica che sta all'origine di una personale ricerca dell'"estetica dei nomi" propri⁶. Le *Pagine bizzarre* sono dunque una scommessa sul linguaggio e dentro il linguaggio, che permette di esprimere la libertà creativa dell'opera e del suo creatore, ma sono anche un'avventura nella dimensione tragica della scrittura, perché colui che la attraversa non tanto mette a repentaglio la verità dei propri enunciati quanto il modo stesso del suo esistere.

Inscrivere gli *Schizzi e i racconti quasi... futuristi* di Urmuz in un genere letterario prestabilito è solo un modo di rispondere all'orizzonte d'attesa di un determinato pubblico, significa costringere quest'opera, come ricorda Eco⁷, a certe aspettative. Il genere letterario è, prima di tutto, una convenzione che fornisce un quadro di riferimento al pubblico e funziona come un modello di scrittura per gli autori. Esso riflette soprattutto l'ideologia di questo pubblico e corrisponde anche alle sue aspettative di ordine sociale. Il problema si pone quando uno scrittore come Urmuz è consapevole di trasgredire i precetti sociali o morali dell'ideologia dominante ma tuttavia desidera che la sua opera possa essere letta anche... in futuro⁸. Il primo a riconoscere che Urmuz fosse

⁶ Cfr. G. Rotiroti, *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, pp. 11-50.

⁷ Cfr. U. Eco, *Postille a Il nome della rosa*, in Id., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980.

⁸ Ogni scrittore, infatti, ambisce ad essere letto. Seppure cosciente di andare oltre l'orizzonte d'attesa del proprio lettore attuale, aspira comunque ad orchestrare la propria opera, e talvolta anche la propria esistenza, per un lettore futuro che sia in grado di gustarlo, capirlo, amarlo. In uno splendido saggio su Hawthorne antesignano di Kafka, Borges notava come siano i successori a creare i precursori, e come la nostra chiave di lettura su Hawthorne sia irrimediabilmente condizionata dal fatto che è esistito Kafka (J. L. Borges, *Kafka e i suoi precursori*, in *Altre inquisizioni*, tr. it. di F. Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 106-108). Il concetto di "precursore", come si vede anche con Cuiianu a proposito di Urmuz (Cfr. I. P. Cuiianu, *Urmuz, précurseur de lui-même?*, in S. Briosi et H. Hilleraan (dir.), *Vitalité et contradictions de l'avant-garde. Italie-France 1909-1924*, Paris, José

da considerare, insieme a Tzara e Jacques G. Costin, un “precursore del Surrealismo” è stato Ionesco nel 1965⁹. In realtà il lascito di Urmuz e, più in generale, delle avanguardie romene nel Novecento, è stata – come scrive Petre Raileanu – una “eredità nascosta”¹⁰. A partire dal 1948, gran parte degli esponenti romeni della letteratura d’avanguardia in Romania hanno dovuto piegarsi alle direttive del proletcultismo e hanno subito il “diktat estetico” del realismo socialista. Solo agli inizi degli anni ’60, in un periodo di relativo “disgelo”, dopo il cosiddetto “ossessivo decennio” degli anni ’50, scrittori come Leonid Dimov e Dumitru Țepeneag hanno provato a creare un gruppo intorno a un’idea ereditata dal surrealismo, vale a dire “l’onorismo”.

Corti, 1988, pp. 273-278), 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, nei primi anni del Novecento, 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 saussuriano viene considerato vuoto o, al limite, irrimediabilmente sciolto da qualsiasi significato referenziale o meramente oggettivo. La scrittura in Urmuz è una pratica impersonale e neutra, è il supplemento di una parola orale inabissata nel silenzio e di un’origine che non è mai stata presente: essa sfugge ad ogni sistema di controllo e nella lettera si fa luogo materiale della disseminazione del linguaggio, della sua fuga senza approdo. Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Jacques G. Costin, Paul Celan, Gherasim Luca, Dumitru Țepeneag, 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. Oppure, riprendendo la provocazione di Pierre Bayard, si potrebbe considerare l’opera di Urmuz come un “plagio per anticipazione”, sviluppando l’idea anacronistica e paradossale che gli scrittori possono plagiare non solo le opere del passato ma anche le opere del futuro (Cfr. P. Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009). Gli *Schizzi e i racconti quasi... futuristi* assumerebbero così tutta la loro portata anticipatrice se vengono interpretati con il concetto chiave di retroattività. I testi di Urmuz, in tal senso, dovrebbero essere considerati come un “non-Tutto” (in senso lacaniano), cioè come aperti al futuro, pieni di incoerenze e di vuoti che attendono di essere colmati dai lettori e dagli scrittori che verrebbero dopo di lui. Ciò giustificerebbe anche il titolo che Urmuz aveva in mente per questo suo libro, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, un titolo a quel tempo veramente innovativo.

⁹ Cfr. E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, “Les lettres nouvelles”, XIII, 1965, pp. 71-82.

¹⁰ P. Raileanu, *Les avant-gardes en Roumanie. La charrette et le cheval-vapeur*, Paris, Non Lieu, 2018, p. 193.

Dumitru Țepeneag, scrittore francofono dell'universo bilingue, è una rilevante presenza nella letteratura romena e francese contemporanea. Rappresenta uno dei vertici della cultura europea insieme ad altri intellettuali più conosciuti dell'esilio novecentesco romeno come Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugène Ionesco, Isidore Isou, Gherasim Luca e Paul Celan. Nel 2008 è stato insignito a Roma del Premio dell'Unione Latina per l'eccellente qualità artistica dei suoi romanzi, saggi e memorie, ma anche per il suo impegno nella difesa delle forme letterarie e della libertà di espressione dello scrittore. Leader in Romania, insieme a Leonid Dimov, dell' "onirismo estetico e strutturale" negli anni '60, un movimento letterario contrario alla dottrina ufficiale del realismo socialista, dissidente del regime di Nicolae Ceaușescu (che gli ha ritirato con decreto presidenziale la cittadinanza romena nel 1975), spirito indipendente e provocatorio che, durante il suo esilio in Francia, ha contribuito a far conoscere la letteratura europea dall'est, egli ha saputo coniugare insieme, nella sua lunga carriera di scrittore, la sperimentazione letteraria e l'interesse sociale, al fine di decifrare la complessa situazione storica del mondo attuale, mostrando davanti ai nostri occhi, attraverso i particolari destini dei suoi personaggi, la progressiva costruzione di una nuova e multiforme identità europea e adottando sempre, nella sua opera, un sottile e ironico punto di vista. Come scrive Nicolae Bârna, Țepeneag è stato "uno dei principali artefici della sincronizzazione della letteratura romena, negli anni '60, con la letteratura moderna universale, capo di una scuola letteraria, in seguito l'infaticabile franco tiratore sul fronte del rinnovamento della prosa, precursore del testualismo degli anni '80, rivelatore implicito (attraverso la sua perfetta integrazione temporale, senza stridenze, in una letteratura europea per eccellenza occidentale come quella francese) dell'europeità della nostra letteratura"¹¹.

Țepeneag, poco prima di scrivere *Il Camion bulgaro*¹², pubblicato in Romania nel 2010, nel 2006 in Francia aveva tradotto di Urmuz, *La Fu-*

¹¹ N. Bârna, *Dumitru Țepeneag: opera prozastică în raccourci*, in "Observatorul Cultural", 29/ 11/ 2007, n. 400. <https://www.observatorcultural.ro/articol/dumitru-tepeneag-opera-prozastica-in-raccourci-2/>

¹² D. Țepeneag, *Camionul bulgar. Șantier sub cerul liber*, Iași, Polirom, 2010.

*chsiade. Poème en prose, héroïque, érotique et musicale*¹³. Questo aspetto, a nostro avviso, non è senza legame con *Il Camion bulgaro*, che è sicuramente un'esemplare dimostrazione della sua arte. È un romanzo diverso da tutti quelli scritti finora: è infatti molto più di un "cantiere a cielo aperto"¹⁴, o di un semplice "romanzo", si tratta di qualcos'altro che Țepeneag ha scavato in profondità, fino alle profondità più estreme, fino a toccare l'abisso delle parole dove Eros e Thanatos si fronteggiano tenebrosamente¹⁵, proprio come accade in un certo senso anche nelle storie di Urmuz. Țepeneag, in questa sua ultima opera, prova a convincere il proprio lettore che il romanzo in sé non è importante. Importante è invece la via, il percorso, il diario del romanzo che conduce al libro. *Il Camion bulgaro* sorge dall'abisso del desiderio, e la morte imminente sembra allargare sempre di più questo abisso. L'abisso tra l'autore e il lettore è la metafora essenziale del mistero custodito nelle parole di Țepeneag che si susseguono lungo la scia tracciata dal *Camion bulgaro*. La parola, ogni parola di questo testo, è costituita da un'immagine originaria e inconscia, un'immagine da sogno che è presente a ogni accadere di quella parola e di quella immagine la cui origine abissale è sempre viva, attuale e operante. È come se Țepeneag dicesse al suo lettore che occorrono anni di lavoro di scavo nell'abisso dei testi prima di comprendere, e sempre solo provvisoriamente, il senso di quelle parole e di quelle immagini che sono in grado di ordinare *après-coup* tutta un'esistenza. Per Țepeneag ognuno parla esattamente come sogna. E non è affatto strano né inusuale precipitare nell'incubo e nell'angoscia.

Questo libro è anche la metafora di una partita scacchistica che l'autore ingaggia con se stesso tra la lettura e la scrittura, tra il peso della tradizione, da Urmuz a Paul Celan, e il libero avventurarsi del pensiero

¹³ Cfr. Urmuz, *La Fuchsiade. Poème en prose, héroïque, érotique et musicale*, tr. fr. di D. Țepeneag, in I. Pop, *La Réhabilitation du rêve : Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, Paris, Maurice Nadeau, 2006, pp. 310-318.

¹⁴ Il sottotitolo ricorda al lettore romeno il Șantier di Eliade, cioè il diario d'India del 1935 (Cfr. M. Eliade, *Diario d'India*, tr. it di F. Del Fabbro e C. Fantechi, Torino, Bollati Boringhieri, 1995).

¹⁵ Marta Petreu scrive a questo proposito che *Il Camion bulgaro* ripropone "l'antichissimo tema di Eros e Thanatos, [...] ridotto ad Amore e Accidente" nel momento in cui "la massificazione e la degradazione" della società contemporanea sembrano indicare i "segni apocalittici della fine di un ciclo di civiltà" (Cfr. M. Petreu, *Camionul morții*, in *Biblioteca în aer liber: oameni, cărți, amintiri*, Iași, Ed. Polirom, 2014, pp. 256-257).

dentro un sistema di specchi e di riflessi continui suscitati dal carattere visionario e illusionistico che è immanente al sistema combinatorio delle lettere. L'evidenza della scrittura del libro di Țepeneag è il mistero stesso. Forse il suo segreto è il modo migliore per riconquistare l'espressione di questo mistero tra il silenzio e la scoperta di qualche forma di verità che probabilmente intende darsi come giustificazione di una vita – una vita che si gioca in un continuo transito tra l'enigma conoscitivo delle origini e la terra promessa dell'avvenire. In questa perdita di luogo, che è inconscia e interrogante, c'è tutta la posta in gioco del *Camion bulgaro* di Țepeneag cioè l'esistenza stessa della letteratura, da leggersi e da scriversi, nella sua costruzione interminabile tra la vita e la morte, tra il passato e l'avvenire, tra la deriva dell'abbandono e il desiderio di dimora, tra la soglia dell'indicibile e quello dell'irraffigurabile.

A partire dall'esperienza di traduzione di Țepeneag della *Fuchsiade* si proverà ora a osservare in che modo questo testo di Urmuz abbia potuto in qualche modo entrare in risonanza con la composizione del *Camion bulgaro*. Inoltre, per poter facilitare la lettura e cogliere meglio il singolare dispositivo retorico inscenato da Urmuz tra l'enunciato scritto e la citazione visiva (in pratica, allo scopo di "far vedere" le ekfrasi "occulte" urmuziane), metteremo a confronto i testi, inserendo prima la traduzione in francese dell'autore del *Camion bulgaro* e poi il testo originale romeno di Urmuz (In nota sarà possibile leggere la mia traduzione della *Fuchsiade* che tiene particolarmente conto della peculiare trasmutazione intersemiotica operata da Urmuz, che è determinata dall'articolazione dei diversi livelli testuali e figurativi):

I

Fuchs ne fut pas tout à fait engendré par sa mère... Au début, lorsqu'il vint à l'être, on ne le vit pas mais on l'entendit seulement, car Fuchs, à sa naissance, préféra sortir à travers l'une des oreilles de sa grand-mère, sa maman n'ayant pas l'oreille juste...

Ensuite Fuchs s'en alla directement au Conservatoire. Là, il prit la forme d'un accord parfait et après que, par modestie d'artiste, il fût resté trois ans caché au fond d'un piano, sans que personne ne le sût, il sortit à la lumière et en quelques minutes il acheva l'étude de l'harmonie et du contrepoint et finit le cours de piano. Puis il descendit et, contre toute attente, il constata avec regret que deux des sons dont il était composé étaient altérés à cause du temps qui passe et avaient dégénéré : l'un en se transformant en moustache à bécicles attachées derrière

les oreilles, l'autre, en parapluie – ce qui en rajoutant un sol dièse demeuré intact à Fuchs une forme précise, allégorique et définitive. Plus tard, à la puberté – paraît-il – Fuchs développa aussi une sorte d'organe génital qui en fait n'était qu'une jeune, exubérante feuille de vigne, car il était d'un naturel démesurément pudique et n'aurait, pour rien au monde, supporté autre chose qu'une feuille ou bien une fleur... On dit que cette feuille lui sert également de nourriture quotidienne. L'artiste l'absorbe chaque soir avant de se coucher, puis rentre calmement au fond de son parapluie et, une fois bien enfermé à deux clefs musicales, se couche à même les partitions et s'y endort, emporté et bercé par les ailes des harmonies angéliques, accaparé par des rêves qu'il entend jusqu'au lendemain où, pudique comme il est, il ne ressort pas de son parapluie avant qu'une autre feuille ne soit repoussée¹⁶.

I

Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, când a luat ființă, nu a fost nici văzut, nici simțit, ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile bunicii sale, mama sa neavând de loc ureche muzicală...

După aceea Fuchs se duse direct la Conservator... Aci luă forma de acord perfect și după ce, din modestie de artist, stătu mai întâi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl știe nimeni, ieși la suprafață și în câteva minute termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvi cursul de piano... Apoi se dete jos, dar, în contra tuturor așteptărilor sale, constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterâne du-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustăți cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă – cari, împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă...

Mai târziu, la pubertate – zice-se – îi mai crescui lui Fuchs și un fel de organe genitale cari erau numai o tânără și exuberantă frunză de viță, căci era din firea lui afară din cale de rușinos și nu ar fi permis, în rупtul capului, decât cel mult o frunză sau o floare...

Această frunză îi mai servește și ca hrană cotidiană – se crede. Artistul o absoarbe în fiecare seară înainte de culcare, apoi intră liniștit în fundul umbrelei sale și, după ce se încuie bine cu două chei muzicale, adoarme dus pe portative și legănat pe aripi de armonii angelice, acaparat de visuri auzite până a doua zi, când – rușinos cum este – nu iese din umbrelă până nu i-a crescut altă frunză în loc...¹⁷

¹⁶ Urmuz, *La Fuchsiade*, in I. Pop, *La Réhabilitation du rêve : Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, cit., pp. 310-311.

¹⁷ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 96-98: I / Fuchs non fu concepito propriamente da sua madre... Al principio, quando prese esistenza, non fu visto né

La Fuchsiade di Urmuz reca come sottotitolo la seguente dicitura: “poema eroico-erotico e musicale, in prosa”. Proviamo a interrogarci a partire dalle diciture del sottotitolo.

1) “poema eroico”: si tratta, con ogni probabilità, di un’epopea eroicomica, in chiave parodistica, dove intervengono i motivi e i temi canonizzati dalla tradizione letteraria, il cui titolo sembra alludere all’opera di stampo medievale di Goethe, *Reineke Fuchs*, un bestiario scritto in distici elegiaci. Inoltre, con la nascita dell’eroe mitico su uno sfondo leggendario altamente collaudato dalla poesia dell’età classica, Fuchs, sull’esempio di Stamate, sembra richiamare anche lui Ulisse, perché designa l’astuzia (metafora a termine primo: Fuchs significa ‘volpe’, in tedesco); ma, come vedremo, l’eroe urmuziano non possiede le stesse caratteristiche del suo modello, e ciò rientra, come di consuetudine, nella tecnica di depistaggio, di cancellazione delle fonti da parte dello scrittore¹⁸. Secondo Eliza Vorvoreanu, Fuchs avrebbe una precisa referenzialità storico-biografica. Si tratterebbe di Theodor Fuchs, pianista celebre a quel tempo a Bucarest¹⁹. Da un altro punto di vista è degno di

sentito, ma soltanto udito, perché Fuchs, nascendo, preferì uscire da un orecchio di sua nonna, poiché la madre non aveva affatto orecchio musicale... / In seguito Fuchs si recò direttamente al Conservatorio... Qui prese la forma di un accordo perfetto e, dopo essere rimasto, per modestia di artista, tre anni nascosto in fondo a un pianoforte, senza che nessuno lo venisse a sapere, uscì in superficie e in pochi minuti concluse gli studi di armonia e contrappunto, portando a compimento il corso di pianoforte... Poi, tuttavia, scese giù, e contrariamente a tutte le sue aspettative, constatò con rammarico che due dei suoni che lo componevano, alterandosi col passare del tempo, erano degenerati: uno, in un paio di baffi con gli occhiali sulle orecchie e l’altro, in un ombrello – essi diedero a Fuchs, insieme al sol diesis che gli era rimasto, una forma precisa, allegorica e definitiva... / Più tardi, alla pubertà, cominciarono a spuntare a Fuchs – almeno così si dice – anche delle sorte di organi genitali che altro non erano se non una tenera ed esuberante foglia di vite; del resto, foglia o fiore, la sua natura straordinariamente pudica più di tanto non gli avrebbe consentito... / Questa foglia gli funge anche da nutrimento quotidiano – almeno così si crede. L’artista la sorbisce ogni sera prima di andare a dormire, poi entra tranquillamente in fondo al suo ombrello e, dopo essersi per bene serrato con due chiavi musicali, si addormenta sui pentagrammi, cullato sulle ali di angeliche armonie, catturato dai sogni uditivi fino al giorno seguente, allorché – vergognoso com’è – non esce dall’ombrello fin quando non gli è rispuntata sul posto un’altra foglia...

¹⁸ Cfr. G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle “Pagine bizzarre”*, Napoli, Il Torcoliere, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2010, pp. 76-113.

¹⁹ La testimonianza della sorella dell’autore è contenuta nel volume curato da S. Pană, Urmuz, *Pagini bizare*, ediție întocmită de S. Pană, București, Ed. Minerva, 1970, pp. 101-109.

nota sapere che *La Fuchsiade*, rispetto alle altre “pagine bizzarre”, risente indiscutibilmente dell'impronta intellettuale di Nietzsche²⁰.

2) “poema erotico”: forse perché è avviata, tra le righe, un'esperienza erotico-estetico-conoscitiva che ricorda da vicino i passi del *Simposio* (XXVIII-210, XXXIX-212) e del *Fedro* (XXXI-251a-b) di Platone, in cui vengono a delinearsi i tratti dell'ascensione dell'eros filosofico rivisitato attraverso le modalità del neoplatonismo e dell'ermetismo rinascimentale di stampo botticelliano. Purtroppo, questo tipo di conoscenza si rivelerà illusoria e fallimentare per il protagonista, poiché il desiderio non si concilierà con l'amore, e ciò presumibilmente a causa dell'ambiguità del nome della dea (Afrodite, Venere, Lei), che darà avvio a un'intricatissima commedia degli equivoci e dei malintesi.

3) “poema musicale”: *La Fuchsiade* si divide in quattro movimenti allo stesso modo della sinfonia, rispettivamente allegro, adagio, minuetto (scherzo), finale. Inoltre, l'eroe eponimo si compone graficamente di segni musicali e percorre ininterrottamente la trama testuale con l'aiuto di “scale musicali”, “pentagrammi”, “bemolli”, “diesis”, ecc.

4) “poema in prosa”: nel segno di un *clin d'œil* ai *Petits poèmes en prose* di Baudelaire, poeta amatissimo da Urmuz.

Il primo movimento della *Fuchsiade* inizia con l'“allegro”. Si assiste alla nascita mitica dell'eroe dall'orecchio musicale della nonna allo stesso modo del suo antenato rabelaisiano, Gargantua. Fuchs è un eroe che ha poco dell'umano, è sostanzialmente un puro suono (un significante grafico che trova la sua legittimità nell'iscrizione del nome proprio). Non ha nessuno spessore psicologico. Si sa solo che la sua natura indifferenziata prende corpo in un accordo musicale. Il tutto si gioca sul rapporto tra l'evento della nascita e il sorgere musicale del suo nome, un nome capace di esprimere quest'evento garantendone la custodia nel linguaggio. Ed è proprio da qui che inizia la peregrinazione di Fu-

²⁰ Per Urmuz, forse, non è solo un caso della sorte che Nietzsche avesse scritto, in una lettera, all'amico Carl Fuchs quanto segue: “Tutto considerato, caro amico, d'ora in poi non ha più senso parlare e scrivere su di me, ho passato agli altri per la prossima eternità la questione “chi io sia”, con l'opera che sto pubblicando, *Ecce homo*” (*Carteggio Nietzsche-Wagner*, a cura di M. Montinari, Torino, Paolo Boringhieri, 1959, p. 188). Sul rapporto tra Urmuz e Nietzsche si veda anche C.D. Blaga, *Urmuz și criza imaginarului european*, Timișoara, Ed. Hestia, 2005, pp. 236-288.

chs da un mondo che non sembra più appartenergli. Dopo un periodo di latenza passato all'interno di un pianoforte, luogo di una presumibile iniziazione, una catabasi passata sotto silenzio, Fuchs si rende conto che due dei suoni che lo componevano si sono alterati, hanno subito una metamorfosi: da segni musicali (chiavi di sol, di do e fa) sono diventati segni visivi nella scrittura (ombrello, baffi con occhiali e orecchie). I suoni degenerati si sono materializzati in cose, in reificazioni dell'umano. Fuchs assume così una "forma precisa, allegorica e definitiva". In realtà si è consumato un dramma di cui si sono perdute le tracce. L'unica traccia di questo passaggio, di questa traduzione, è raffigurata dalla "foglia di vite" (elemento dionisiaco di ispirazione nietzschiana), spuntata all'eroe durante la pubertà, che costituisce al contempo l'organo genitale e il cibo quotidiano di Fuchs, mediante suzione (Urmuz allude evidentemente allo "spirito dionisiaco", tematizzato da Nietzsche in *La nascita della tragedia*, che rappresenta l'impulso vitale e caotico dell'ebbrezza creativa). Vediamo inoltre che l'eroe, una volta appagato, si corica dentro il pianoforte, rinchiuso tra due chiavi musicali, immerso in angeliche armonie e in sogni auditivi, finché, fuoriuscito dall'ombrello (chiave di sol), affronta la giornata solamente quando gli è ricresciuta un'altra foglia di vite.

Il primo movimento è contrassegnato dunque dalla sfera musicale; gli oggetti di desiderio di Fuchs non hanno una valenza materiale, ma prendono forma da un universo reale, per quanto inafferrabile ed evanescente, che è il "proprio" della sublime inaccessibilità della musica, un'arte assoluta impregnata di magia, che la sensibilità acuta dell'autore o del soggetto biografico, naturalmente penetrava. Nominare il luogo fittizio dell'essere in quanto evento musicale. Senza dubbio a questo tema Urmuz ha dedicato la creazione poetica della *Fuchsiade*.

II

Un beau jour, parce qu'il avait donné son parapluie à réparer, Fuchs se vit dans l'obligation de passer la nuit à ciel ouvert.

Le charme mystérieux et harmonieux de la nuit, avec ses murmures qui semblaient venir d'un autre monde et provoquer la rêverie et la mélancolie, l'impressionna à tel point qu'il tomba en extase et, après qu'il eût pédalé trois heures au piano, mais sans appuyer sur les touches, pour ne pas troubler le calme nocturne, il arriva grâce à ce moyen de locomotion dans un quartier obscur vers lequel, à son insu,

une force secrète le poussait – les mauvaises langues disent qu’il s’agissait justement de la fameuse rue que le bon empereur Trajan, suivant le conseil de son père Nerva, aurait indiquée au Berger Bucur afin que celui-ci y pose la première pierre lorsqu’il fonda la ville qui porte toujours son nom...

Brusquement, plusieurs servantes terrestres de Vénus, humbles filles au service de l’amour, vêtues de blanc transparent, aux lèvres carminées et aux yeux ombragés, encerclèrent Fuchs de tous côtés. C’était une superbe nuit d’été. Tout autour, chants et gâité, doux murmures et harmonie... Les vestales du plaisir accueillirent l’artiste avec des fleurs, des serviettes artistiquement brodées, de petites verseuses à longs manches et d’antiques bassines en bronze pleines d’eau aromatisée. Toutes crièrent à qui mieux mieux : « Cher Fuchs, donne-moi ton amour immatériel ! » « Ô, Fuchs, toi tu es le seul qui sache nous aimer proprement ! » Et comme si elles étaient animées par une seule et même pensée, elles finirent par crier toutes en chœur : « Cher Fuchs, joue-nous une sonate ! »

Modeste, Fuchs se glissa dans le piano. Tous les efforts pour l’en tirer furent vains. L’artiste consentit à ce que l’on lui sorte juste les mains, et il exécuta magistralement une douzaine de concertos, fantaisies, études et sonates, puis trois heures d’affilée il fit des gammes et toutes sortes d’exercices de « legato », de « staccato » et de « Schule der Geläue figkeit ».

Cependant la déesse Venus, Aphrodite elle-même, celle issue de l’écume blanche de la mer, tomba sous son charme – surtout à cause des études de « legato » dont les sonorités éthériques arrivèrent jusqu’à elle dans l’Olympe et troublèrent son calme olympien, à elle qui n’avait plus appartenu à personne depuis Héphaïstos et Adonis et qui, vaincue par la passion, accomplissait maintenant le péché par la pensée et, sans pouvoir résister à la tentation, décida d’avoir Fuchs chez elle une nuit...

Dans ce but, elle envoya Cupidon lui percer le cœur d’une flèche à la pointe de laquelle était fichée une invitation pour l’Olympe²¹.

II

Într-una din zile, Fuchs, dându-și umbrela la reparat, fu silit să petreacă noaptea sub cerul liber. Farmecul misterios al nopții, cu armoniile sale ciudate, cu acele șoapte, parcă venite din altă lume, cari dau visarea și melancolia, îl impresionară pe Fuchs într-atâta încât – în extaz – după ce pedală trei ore la piano, fără însă a cânta, de teamă de a nu turbura liniștea nopții, ajunse, grație acestui mijloc bizar de locomoțiune, până în un cartier întunecos, înspre care, fără voia lui, o puterea tainică îl

²¹ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., pp. 311-312.

atrăgea – gurile rele spun că în chiar acea stradă celebră pe care bunul împărat Trajan, după consiliul tatălui său Nerva, a indicat-o naivului păstor Bucur să o așeze cea dintâi, când a întemeiat orașul ce îi poartă numele...

Deodată mai multe slujitoare terestre ale Venerei, servitoare umile la altarul amorului, îmbrăcate în alb-străveziu, cu buzele încarmate și ochii umbriți, înconjurară pe Fuchs din toate părțile. Era o superbă noapte de vară. Împrejur, cântece și veselie, șoapte dulci și armonie... Vestalele plăcerii îl primiră pe artist cu flori, cu șervete artistic brodate și cu interesante ibrice și lighene antice de bronz pline cu apă aromată. Toate strigau, care mai de care: „Dragă Fuchs, dă-mi dragostea ta imaterială!” „O, Fuchs, tu ești singurul care știi să ne iubești curat!”; iar parcă mânate de unul și același gând terminară în cor: „Dragă Fuchs, cântă o sonată!”...

Fuchs, din modestie, se strecură în pian. În zadar fură orice eforturi de a-l face să apară. Artistul consimți abia să lase să i se tragă afară numai mâinile și execută în chip magistral ca o duzină de concerte, fantezii, etude și sonate, iar apoi trei ore în șir făcu game și felurite exerciții de „legato”, de „staccato” și „Schule der Geläufigkeit”...

Cum însă chiar zeița Venus, însăși Venera născută din spuma albă a mării, fu fermecată – poate mai ales de studiile de „legato”, ale căror sonorități eterice ajunseseră până și la dânsa în Olymp, turburată în li niștea ei de Zee, ea care nu mai fusese a nimănui de la Vulcan și Adonis – păcătui acum cu gândul și, învinsă de patimă, nemaiputând rezista tentației la audierea lui Fuchs, se hotărî să îl aibă la sine o noapte...

În acest scop trimese mai întâi pe Cupidon de îi săgetă inima, pe vârful săgeții fiind pus un bilețel prin care era invitat în Olymp²².

²² Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 98–101: II / Un giorno, Fuchs, avendo portato il suo ombrello a riparare, fu costretto a passare la notte sotto le libere stelle del cielo. / Il fascino misterioso della notte, le sue strane armonie, quei sussurri che insieme paiono venire da un altro mondo concedendo il sogno e la melanconia, fecero impressione a tal punto su Fuchs che – in estasi – dopo aver pedalato per tre ore al pianoforte, senza tuttavia suonare per timore di turbare la quiete della notte, giunse, grazie a questo bizzarro mezzo di locomozione, fino a un quartiere buio, verso il quale una forza misteriosa lo attraeva incurante della sua volontà – le malelingue dicono che si tratta proprio di quella celebre via che il buon imperatore Traiano, seguendo il consiglio di suo padre Nerva, aveva indicato all'ingenuo pastore Bucur perché la tracciasse per prima, al momento della fondazione della città che porta oggi il suo nome... / Come d'incanto, all'improvviso tantissime ancelle terrestri di Venere, umili sacerdotesse all'altare dell'amore, velate d'un bianco lucente, dalle labbra carminate e dagli occhi ombreggianti, si fecero intorno a Fuchs da ogni dove. Era una superba notte d'estate. In giro, canti e allegria, dolci sussurri e armonia... Le vestali del piacere accolsero l'artista con fiori, teli virtuosamente ricamati, brocche particolari e antichi bacili di bronzo colmi d'acqua aromatizzata. Tutte gridavano, superandosi l'un l'altra con la voce: "Adorati Fuchs, dammi il tuo amore immateriale!", "Oh, Fuchs, tu sei il solo che sappia amarci d'un amore

Il secondo movimento si apre con l' "adagio". La descrizione è statica e idilliaca al contempo; l'ambientazione ripropone lo scenario tipicamente romantico, dove il povero Fuchs è costretto a trascorrere la notte sotto le stelle perché ha l'ombrello in riparazione. Il quadro è dominato dall'incantesimo misterioso della notte e le sue armonie magiche e silenziose mettono in atto i dispositivi del "sogno" e della "malinconia". Secondo Geo Bogza, questo è uno dei passi più autobiografici dell'autore²³. Rientra in quei capitoli non scritti della sua esistenza, delle sue insonnie, delle passeggiate notturne, dei suoi probabili incontri con l'altro sesso, i frammenti di un discorso amoroso di cui si sono perdute le tracce inconfessabili. Il testo cela nel suo distacco ironico, l'esperienza dell'estasi ("*în extaz*"): quella sensazione di essere trasportato oltre l'apparenza che canonicamente la musica degli astri comporta. Fuchs è trainato da una "forza misteriosa", dal pianoforte silente, macchina del tempo e dello spazio. L'essere musicale si trova immerso in una pienezza straordinaria, in quel vuoto che schiude la conoscenza, la felicità estrema, la vanità del tutto nel regno delle ombre. Si compie il viaggio testuale attraverso il mondo leggendario, nel sentiero mitico che conduce a Traiano e a Bucur, il pastore fondatore di Bucarest, come vuole la tradizione medievale dei Cronisti romeni. Il registro è sempre quello ironico, parodistico, ma traduce autentiche ossessioni, le tensioni interiori di un soggetto scisso, composto da elementi sensibili e verbali del tutto estranei alla situazione reale.

Ecco ora farsi avanti "innumerevoli ancelle di Venere", sensuali, rivestite di un bianco splendente, nella superba notte estiva, creature botticelliane che accolgono l'eroe con danze, canti, profumi, in un gio-

puro!"; e come menate da un solo e medesimo pensiero finirono in coro: "Caro Fuchs, intona una sonata!" ... / Fuchs, per modestia, si cacciò dentro il pianoforte. Vani furono tutti gli sforzi per farlo riapparire. L'artista acconsentì appena di lasciarsi tirar fuori le mani e si mise ad eseguire magistralmente una dozzina di concerti, fantasie, studi e sonate, esibendosi, poi, per tre ore di fila, in scale ed in altri esercizi di "legato", di "staccato" e di "Schule der Geläufigkeit" ... / Ma siccome proprio la dea Venere, la stessa Afrodite nata dalla bianca spuma del mare, ne fu affascinata – forse soprattutto dagli studi di "legato", le cui eteree sonorità erano giunte sino a lei sull'Olimpo, sconvolta nella sua serenità di Dea, lei, che non era più stata di nessuno dal tempo di Vulcano e di Adone – si trovò adesso a peccare col pensiero e, ormai vinta dalla passione, non potendo più resistere alla tentazione di ascoltare Fuchs, decise di averlo presso di sé una notte... / A questo scopo inviò per primo Cupido a saettargli il cuore; sulla punta della freccia vi era apposto un bigliettino con cui lo si invitava sull'Olimpo.

²³ Geo Bogza în dialog cu Diana Turconi, *Eu sunt ținta*, București, Ed. Du Style, 1996, p. 165.

co vertiginoso, implorandolo di interpretare una sonata. Fuchs, timido e modesto com'è, accetta la richiesta, alla sola condizione di potersi nascondere dentro il pianoforte. Facendo fuoriuscire le mani, inizia a suonare come non mai. Il "piano di seduzione" è innescato. La Venere, nata dalla spuma del mare, viene sedotta, affascinata, attraverso il ribaltamento testuale dei ruoli, dalla musica di sfere, prodotta dalla melodia di Fuchs; s'invaghisce dell'eroe, soprattutto dalla figura stilistica musicale del "legato", cioè delle note di legato che devono eseguirsi in una successione quanto più possibile senza interruzione di suono. Il riferimento al "legato" implica chiaramente, oltre all'allusione musicale, un forte connotato erotico. La dea, dunque, simile a una dea postmoderna *ante litteram*, invia Cupido a saettare il cuore dell'eroe; sulla punta della freccia era inserito un biglietto di invito per salire sull'Olimpo.

Prima di leggere il terzo movimento in cui è racchiuso l'evento da cui si origina l'amore, ossia l'incontro di Fuchs con il desiderio della dea, riprendiamo alcune questioni di fondo inerenti al divertissement di Urmuz. Gli *schizzi e racconti quasi... futuristi*, attraverso la loro dilatazione metaforica, rivelano alcune ossessioni testuali di Urmuz che spesso si traducono in vere e proprie interrogazioni metafisiche sulla natura della scrittura e sul suo ruolo di supplemento accessoriale della memoria. Ma è opportuno sottolineare che queste arguzie concettuali di Urmuz sono celate nel gioco allusivo della lettera; sono artifici che vengono strumentalizzati e demistificati immediatamente nell'atto stesso della loro nominazione, e funzionano solo come condizione cifrata di lettura per una minima comprensione di taglio enciclopedico dei suoi testi. Un passo esemplare di questa scrittura vertiginosa, ricca di traslati e di giochi formali, è rintracciabile nella sequenza della *Fuchsiade* dove l'eroe urmuziano viene sottoposto alla magia degli incantesimi di matrice figurativa. Cerchiamo di investigare più da vicino il sogno testuale di Fuchs: "Un giorno, Fuchs, avendo portato il suo ombrello a riparare, fu costretto a passare la notte sotto le libere stelle del cielo". L'"ombrello" di Fuchs, ovvero l'originaria chiave di sol "alterata", nella pratica della scrittura, è un accessorio importantissimo per l'eroe; esso svolge il ruolo di "mediatore evanescente" sul piano della narrazione, tuttavia si dimostrerà indisponibile al momento del bisogno.

Sofferamoci ora su questo "ombrello" di Fuchs e vediamo come Țepeneag lo impiega nel suo romanzo *Il Camion bulgaro*. Țepeneag ricore

da che esistono nel *Camion bulgaro* innumerevoli *mises en abyme* e “false piste” che richiedono esplicitamente l’interpretazione del lettore, cioè una cooperazione attiva per riempire con le proprie inferenze i buchi dello “scavo” presenti nel testo, inteso come un “cantiere a cielo aperto”²⁴. Per esempio, è presente nel suo romanzo una particolare *mise en abyme* che rimanda allusivamente all’ombrello di Fuchs e che gioca un ruolo strutturale all’interno dell’economia narrativa del *Camion bulgaro*. Quest’ombrello fa la sua prima comparsa nel romanzo di Țepeneag proprio all’inizio della storia, cioè nel momento in cui un’inquietante “vecchia”, dopo aver ricevuto un passaggio sotto la pioggia, lo abbandona a bordo della cabina del camion di Tzvetan. C’è poi anche un altro ombrello che si presenta in un’altra scena del romanzo e che appartiene a uno “scrittore” che “reggeva con le due mani un ombrello che aveva come manico una testa di pappagallos”²⁵ – questo “pappagallos” è un *clin d’œil* di Țepeneag, rivolto al suo lettore, che si riferisce alla rivista “Bilette de papagal” dove Arghezi aveva pubblicato *Algazy & Grummer* nel 1928. L’ombrello della “vecchia”, che ormai è diventato di proprietà di Tzvetan, aveva “il manico” che “terminava con una testa di cornacchia” (riferimento a Kafka, *kavka* significa cormacchia in ceco), ma poi il narratore si corregge: “ma no siamo seri era una testa di sparpiero di avvoltoio con il becco leggermente arcuato e molto appuntito”²⁶, come quello di alcuni personaggi di Urmuz, quali Grummer e Emil Gayk. Poi l’ombrello passa nelle mani di Daisy, un’autostoppista incontrata lungo la strada, con cui spesso gioca dentro il camion di Tzvetan lungo il viaggio. Ma all’improvviso accade che, mentre ne accarezzava distratamente il becco, schiacciando inavvertitamente gli occhi dell’ombrello, Daisy “fece scattare la lama di un pugnale che penetrò come un fulmine sotto il suo seno sinistro”, uccidendola all’istante²⁷. Quest’ultimo evento si riferisce con ogni probabilità all’ “ombrello bulgaro” e ricorda l’angoscia di Țepeneag, che viveva a Parigi, di perdere la propria vita ad opera della *Securitate* di Ceaușescu – cioè temeva di fare la stessa fine

²⁴ Sul procedimento della *mise en abyme* in ambito letterario si veda in particolare L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, tr. it. di B. Concolino Mancini, Parma, Pratiche Editrice, 1994.

²⁵ D. Țepeneag, *Camionul bulgar*. *Șantier sub cerul liber*, cit., p. 104.

²⁶ *Ibid.*, p. 109.

²⁷ *Ibid.*, p. 175.

dello scrittore dissidente bulgaro Georgi Markov: il 7 settembre 1978, a Londra, mentre attendeva l'autobus vicino al Ponte di Waterloo, per andare alla sede Servizi Esteri della BBC, era stato urtato con l'ombrello da un uomo che, chiesto scusa per l'avvenuto, si era allontanato attraversando la strada e prendendo un taxi nella corsia opposta. Arrivato in ufficio Markov iniziò ad accusare vampate di calore, giramenti di testa e febbre. Alla sera la febbre divenne alta, e la moglie lo portò in ospedale. Markov parlò dell'episodio dell' "ombrello", raccontando di avere avvertito un bruciore quando questo lo aveva urtato. I medici sospettarono subito l'avvelenamento, date le ripetute minacce di morte inviate allo scrittore dal servizio segreto bulgaro. Markov morì di attacco cardiaco quattro giorni dopo, l'11 settembre 1978. Verso la fine del romanzo lo stesso ombrello ricompare davanti a Beatrice, la protagonista del *Camion bulgaro*: "faceva freddo e il vento soffiava sempre più furiosamente poi cominciò a piovere non aveva portato con sé l'ombrello"²⁸. L'allusione riguarda evidentemente l'ombrello di Fuchs nella *Fuchsiade*. Ed ecco la scena finale scritta senza punteggiatura, nello stile tipico dell'onirismo di Țepeneag, che prende spunto deliberatamente dal Laocoonte dell'*Eneide*:

Beatrice scotocea nervoasă vârandu-și degetele între cele două jilțuri ale cabinei și dădu firește peste umbrelă Țvetan puse în mișcare șterga ațoarele așa că acum ieșeau din mare șerpi nu erau valuri se onduș lau împingându-se unii pe alții dar nu rămâneau pe țarm se întorceau într-o mișcare perfect ritmată probabil de curenții mării sau cine știe de cine stă de veghe hăt departe îndărătul orizontului se apropie tunelul a spus Țvetan în bulgărește iar Beatrice și-a dat see ama că în sfârșit pricepe foarte bine înțelege și limba și ce avea să se întâmple²⁹.

²⁸ *Ibid.*, p. 214.

²⁹ *Ibid.*, pp. 216-217: Beatrice nervosamente cercava e infilò le dita tra i due sedili della cabina imbattendosi ovviamente sull'ombrello Tzvetan azionò i tergicristalli tanto che ora vedeva chiaramente giganteschi serpenti che uscivano dal mare erano serpenti non erano onde che ondeggiavano spingendosi le une sulle altre ma non restavano a riva ritornavano con un movimento perfettamente ritmato forse dalle correnti del mare o da non si sa quale guardiano lontanissimo dietro l'orizzonte / il tunnel si avvicina disse Tzvetan in bulgaro e Beatrice si rese finalmente conto di comprendere la lingua e di capire quello che stava per accadere.

Dopo questo breve *excursus* dove si è visto Țepeneag impiegare la *mise en abyme* a partire dall'ombrello del *Camion bulgaro* come una sorta di *clin d'œil* a *La Fuchsiade*, e un frammento di ekfrasi "occulta" a partire dal gruppo scultoreo *Lacoonte e i suoi figli*, conservato nei Musei Vaticani, addentriamoci ora nella seconda parte del "poema eroico-erotico e musicale in prosa", dove si legge:

Le charme mystérieux et harmonieux de la nuit, avec ses murmures qui semblaient venir d'un autre monde et provoquer la rêverie et la mélancolie, l'impressionna à tel point qu'il tomba en extase et, après qu'il eût pédalé trois heures au piano, mais sans appuyer sur les touches, pour ne pas troubler le calme nocturne, il arriva grâce à ce moyen de locomotion dans un quartier obscur vers lequel, à son insu, une force secrète le poussait – les mauvaises langues disent qu'il s'agissait justement de la fameuse rue que le bon empereur Trajan, suivant le conseil de son père Nerva, aurait indiquée au Berger Bucur afin que celui-ci y pose la première pierre lorsqu'il fonda la ville qui porte toujours son nom...

Farmecul misterios al nopții, cu armoniile sale ciudate, cu acele șoapte, parcă venite din altă lume, cari dau visarea și melancolia, îl impresionară pe Fuchs într-atâta încât – în extaz – după ce pedală trei ore la piano, fără însă a cânta, de teamă de a nu turbura liniștea nopții, ajunse, grație acestui mijloc bizar de locomoțiune, până în un cartier întunecos, înspre care, fără voia lui, o puterea tainică îl atrăgea – gurile rele spun că în chiar acea stradă celebră pe care bunul împărat Trajan, după consiliul tatălui său Nerva, a indicat-o naivului păstor Bucur să o așeze cea dintâi, când a întemeiat orașul ce îi poartă numele...³⁰

Notiamo che il fascino misterioso della notte, proveniente da un altro mondo, trascina nello spazio e nel tempo l'eroe urmuziano. Questo movimento magico avviene in estasi, e Fuchs si trova come soggetto

³⁰ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ed. cit., pp. 98–99: Il fascino misterioso della notte, le sue strane armonie, quei sussurri che insieme paiono venire da un altro mondo concedendo il sogno e la melancolia, fecero impressione a tal punto su Fuchs che – in estasi – dopo aver pedalato per tre ore al pianoforte, senza tuttavia suonare per timore di turbare la quiete della notte, giunse, grazie a questo bizzarro mezzo di locomozione, fino a un quartiere buio, verso il quale una forza misteriosa lo attraeva incurante della sua volontà – le malelingue dicono che si tratta proprio di quella celebre via che il buon imperatore Traiano, seguendo il consiglio di suo padre Nerva, aveva indicato all'ingenuo pastore Bucur perché la tracciasse per prima, al momento della fondazione della città che porta oggi il suo nome...

romantico proiettato involontariamente nell'universo del sogno e della malinconia. Il mezzo di locomozione bizzarro, questa fantasmagorica macchina del tempo, è il pianoforte che conduce come il cavallo fatato della fiaba di magia romena attraverso i "mondi sovrapposti"³¹. Fuchs, più che sognare, è sognato, ammaliato da un potere misterioso che lo attrae, senza curarsi della sua volontà individuale. Viene trasportato in un quartiere buio, oscuro, magico (anche se in realtà, si tratta di uno squallido sobborgo di periferia) che risale alla notte dei tempi, un luogo mitico per la storia della Romania. Si tratta di quella famosa via che fu indicata dal buon imperatore Traiano all'ingenuo "Pastore Bucur" ("păstor Bucur") – che Tsepeneag indica con la maiuscola, riferendosi presumibilmente al pastore ("cioban") della Miorița, vale a dire al "professor Ciobanu" protagonista delle sue *Le Nozze necessarie*³² –, che serviva per delimitare la costruzione della capitale, București, la quale porta appunto il nome dell'ingenuo pastore. Ma quella celebre via non è una strada qualsiasi, è la via che conduce a vivere nella felicità, in quanto, nella folle designazione pseudoetimologica dei nomi di Urmuz, "Traian" e "Bucur" si lasciano tradurre in romeno nell'espressione a trăi (i)n bucur(ie), ovvero nello splendido "mimologismo"³³, per dirla con Genette, 'vivere nella felicità'. Nella prospettiva di questo topos (ricorrente nei testi urmuziani³⁴), si possono leggere le vicissitudini "eroico-erotiche e musicali" di Fuchs:

Brusquement, plusieurs servantes terrestres de Vénus, humbles filles au service de l'amour, vêtues de blanc transparent, aux lèvres carminées et aux yeux ombragés, encerclèrent Fuchs de tous côtés. C'était une superbe nuit d'été. Tout autour, chants et gaieté, doux murmures et harmonie... Les vestales du plaisir accueillirent l'artiste avec des fleurs, des serviettes artistiquement brodées, de petites verseuses à longs manches et d'antiques bassines en bronze pleines d'eau aromatisée. Toutes crièrent à qui mieux mieux : « Cher Fuchs, donne-moi ton amour immatériel ! » « Ô, Fuchs, toi tu es le seul qui sache nous

³¹ Sul motivo dei "mondi sovrapposti" si veda M. Mincu, *Mito-fiaba Canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, Roma, Bulzoni, 1986.

³² *Nunțile necesare* è stato pubblicato per la prima volta nel 1977 in francese (*Les Noces nécessaires*, Paris, Flammarion), tradotto da Alain Paruit. In romeno è apparso solo nel 1992, dopo la caduta del regime di Ceaușescu.

³³ G. Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.

³⁴ Ci si riferisce, in particolare, ai testi *Pâlnia e Stamate e Dopo il fortunale*.

aimer proprement ! » Et comme si elles étaient animées par une seule et même pensée, elles finirent par crier toutes en chœur : « Cher Fuchs, joue-nous une sonate ! »³⁵

Deodată mai multe slujitoare terestre ale Venerei, servitoare umile la altarul amorului, îmbrăcate în alb-străveziu, cu buzele încarminate și ochii umbriți, înconjurară pe Fuchs din toate părțile. Era o superbă noapte de vară. Împrejur, cântece și veselie, șoapte dulci și armonie... Vestalele plăcerii îl primiră pe artist cu flori, cu șervete artistic brodate și cu interesante ibrice și lighene antice de bronz pline cu apă aromatisată. Toate strigau, care mai de care: „Dragă Fuchs, dă-mi dragostea ta imaterială!” „O, Fuchs, tu ești singurul care știi să ne iubești curat!”; iar parcă mânate de unul și același gând terminară în cor: „Dragă Fuchs, cântă o sonată!”...³⁶

Fuchs è ormai immerso nel sogno, in un sogno del tutto particolare, il sogno misterico raffigurato dalla *Primavera* di Botticelli, il celebre quadro esposto agli Uffizi di Firenze. Il procedimento è quello solitamente impiegato da Urmuz: l'utilizzazione della tecnica retorica dell'*èkhphras- is*, ovvero la descrizione letteraria di opere d'arte di provenienza plastica o pittorica in una "sequenza fluttuante di stasi"³⁷. L'artista Fuchs, in sogno, è catturato dal dipinto botticelliano per quella soavità, leggiadria, gioia dionisiaca provenienti da quei figuranti femminili, che, nel testo, vengono moltiplicati dalle tantissime ancelle terrestri di Venere, le umili sacerdotesse all'altare dell'amore. Il lettore viene attratto soprattutto dall'aspetto erotico e voluttuoso delle vestali del piacere, dalle loro vesti candide e trasparenti, velate d'un bianco lucente, dalle labbra carminate e soprattutto dai loro occhi ombreggianti, tenebrosi che prefigurano qualcosa di affascinante e incantatorio. Queste vestali

³⁵ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., pp. 311.

³⁶ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 99–100: Come d'incanto, all'improvviso tantissime ancelle terrestri di Venere, umili sacerdotesse all'altare dell'amore, velate d'un bianco lucente, dalle labbra carminate e dagli occhi ombreggianti, si fecero intorno a Fuchs da ogni dove. Era una superba notte d'estate. In giro, canti e allegria, dolci sussurri e armonia... Le vestali del piacere accolsero l'artista con fiori, teli virtuosamente ricamati, brocche particolari e antichi bacili di bronzo colmi d'acqua aromatizzata. Tutte gridavano, superandosi l'un l'altra con la voce: "Adorato Fuchs, dammi il tuo amore immateriale!", "Oh, Fuchs, tu sei il solo che sappia amarci d'un amore puro!"; e come menate da un solo e medesimo pensiero finirono in coro: "Caro Fuchs, intona una sonata!"...

³⁷ R. Barthes, *La Retorica Antica*, tr. it. di P. Fabbri, Milano, Bompiani, 1972.

somigliano formalmente, nell'ottica di un erotismo malefico, alle iele della cultura popolare romena, che fanno impazzire d'amore gli uomini incauti che, come nel mito di Atteone (citato nella *Fuchsiade*), cercano di scorgere nei luoghi appartati del bosco, presso le fonti queste figure femminili e inesorabilmente ne vengono ammaliati, senza alcuna possibilità di salvezza.

Il "sogno lucido" di Fuchs messo in scena da Urmuz entra in una peculiare relazione con l'"onirismo" di Țepeneag che proveremo ora a spiegare. Già in un articolo programmatico del 1966, in pieno realismo socialista in Romania, il futuro traduttore della *Fuchsiade* scriveva:

Literatura onirică e o literatură a spațiului și timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă, ci analogă lumii obișnuite. E o literatură perfect rațională în modalitatea și mijloacele ei chiar dacă își alege drept criteriu un fenomen irațional. Și în orice caz literatură onirică nu e o literatură a delirului nici a somnului ci a deplinei lucidități³⁸.

La "letteratura onirica" è avversa a ogni forma di realismo o proletcultismo, nel senso che, secondo Țepeneag, tende verso l'oggettivo, "l'oggettuale", cioè verso "la proiezione iperbolizzante" che trasforma il sentimento in un oggetto visibile, perché "nel sogno si vede a volte tutto, addirittura il pensiero. E questa sensazione di ubiquità conduce in fondo alla completa scomparsa di sé. Non esisti più, sei solo un occhio"³⁹. Con la "letteratura onirica" si tratta dunque di liberarsi dell'Io, di quell'Io ingombrante, a causa del quale un testo non potrebbe essere niente di più che una proiezione narcisista, contingente e priva di verità. Ma la lotta contro le intrusioni dell'Io presenta un versante tecnico, una serie di scelte e di procedimenti che caratterizzano, secondo Țepeneag, l'evoluzione, se non la storia, della letteratura. La "letteratura onirica"

³⁸ D. Țepeneag, *În căutarea unei definiții* (1968), in Id. *Opere 5. Texte teoretice, interviuri, note critice, "șotroane" 1966-1989*, București, Tracus Arte, 2017, p. 58: La letteratura onirica è una letteratura dello spazio e del tempo infiniti, è il tentativo di creare un mondo parallelo non omologo, ma analogo al mondo abituale. È una letteratura perfettamente razionale nella modalità e nei propri mezzi, anche quando sceglie come criterio un fenomeno irrazionale. [...], la letteratura onirica non è una letteratura del delirio, né del sonno, ma una letteratura della piena lucidità.

³⁹ *Ibid.*, p. 56.

ca" serve non a comunicare, ma a far conoscere il senso e la dimensione delle parole dove il linguaggio mette in gioco se stesso. Solo a partire dalla "letteratura onirica" diventa possibile comprendere, scoprire, le virtualità del linguaggio – il linguaggio non come strumento di rappresentazione, di designazione e di comunicazione, ma come potenza, eccesso, flessibilità, ossia come *mise en abyme* del testo in senso "strutturale". Țepeneag scrive:

Onirismul structural (estetic) suportă cu greu legănarea învăluitoare a egoului liric. Și nu are nevoie să recurgă în mod sistematic la metaforă care devine astfel perisabilă. El tinde în mod obiectiv către proză. Mai exact spus: către TEXT, spațiu literar care respinge categoriile obișnuite (poezie / proză) ; spațiu îndeajuns de întins pentru ca structura care se dezvoltă prin însuși actul scrierii (scriiturii) să aibă timpul să se manifeste din plin. Eu așa credeam, spre deosebire de poeții din grup în frunte cu Dimov. Grupul nostru semăna tot mai mult cu o elipsă care avea, firește, două focare. Textele mele erau din ce în ce mai lungi. Povestirile mele, influențate la început de Kafka, deveniră adevărate nuvele care amenințau să se transforme în romane. Structura textului mă preocupa tot mai mult. Cuvintele lăsate în libertate nu produc mare lucru. Cuvintelor nu le prea place libertatea. Eroarea suprarealistă, eroarea inițială, a fost de-a gândi poezia la nivelul cuvântului. De aici dezinteresul sau chiar disprețul pentru structură, pentru proza romanescă⁴⁰.

La "letteratura onirica" di Țepeneag, quando opera al secondo grafo, cioè quando si muove in una dimensione metaletteraria, come avviene anche nell'opera di Urmuz, gioca a mimare e a travestire la "messa

⁴⁰ D. Țepeneag, *Mes textes – secrets de fabrication*, in "Poesis", an. XXV, n. 276-277-278, Satu Mare 2014, p. 45: L'onirismo strutturale (estetico) sopporta difficilmente la piacevole oscillazione avvolgente dell'io lirico. E non ha bisogno di ricorrere sistematicamente alla metafora che diventa così deperibile. Esso tende in modo oggettivo alla prosa. Detto più esattamente: verso il TESTO, spazio letterario che respinge le categorie abituali (poesia / prosa), spazio sufficientemente esteso affinché la struttura che si sviluppa attraverso l'atto stesso dello scrivere (della scrittura) abbia il tempo di manifestarsi pienamente. Io così credevo, a differenza dei poeti del gruppo con a capo Dimov. Il nostro gruppo assomigliava sempre di più a un'ellissi che aveva, evidentemente, due fuochi. I miei testi erano sempre più lunghi. Le mie storie, influenzate all'inizio da Kafka, erano diventate veri racconti che minacciavano di trasformarsi in romanzi. La struttura del testo mi preoccupava sempre di più. Le parole lasciate in libertà non producono granché. Alle parole non piace la libertà. L'errore surrealista, l'errore iniziale, fu di pensare la poesia a livello della parola. Di qui il disinteresse e persino il disprezzo per la struttura, per la prosa romanesca.

in abisso" della parola, e ciò ha delle ripercussioni anche nella creazione delle sue stesse storie. Che *Țepeneag* abbia riservato alla sua opera, non solo dal punto di vista "strutturale" ma anche dal punto di vista retorico, la più grande attenzione alla metonimia in contrapposizione alla metafora, sembra difficilmente contestabile. Osservata nei suoi riflessi stilistici concreti, la tendenza metonimica, manifestandosi quasi inevitabilmente come una tendenza all'ordine paratattico, è immediatamente visibile nella composizione di molti testi di *Țepeneag*, soprattutto in quelli "onirici", dove la giustapposizione e l'interruzione si impongono rompendo i nessi di coordinazione. La pulsione metonimica nella scrittura di *Țepeneag* come in quella di Kafka sembra dispiegare tutta la sua potenzialità là dove si registra un indebolimento della caratterizzazione psicologica dei personaggi, dove gli individui vedono svanire le proprietà che li stabilizzavano, le separazioni che li distanziavano, la loro posizione precisabile nello spazio e nel tempo. È come se i personaggi di *Țepeneag*, come quelli di *Urmuz*, venissero sospinti al di qua della loro umanità: non hanno uno statuto proprietario, e tuttavia non sono interamente privi della loro singolarità; non dispongono propriamente di un Io-soggetto: sembra che il loro Io si sia dissolto nella lingua non caratterizzata psicologicamente né socialmente, in cui si ritrovano. Essi esprimono una sorta di soggettività senza soggetto. Compiono azioni, senza che la luce di un progetto le illumini. Sono mossi da forze misteriose o a partire da una missione da compiere a loro sconosciuta. Da qui anche il carattere dell'incompletezza del *Camion bulgaro*, incompiuto, perché le interruzioni si ripetono, generando così un testo "impossibile" da leggere in senso tradizionale. Ogni atto di linguaggio nel testo di *Țepeneag* è appunto governato dalla discontinuità, dall'interruzione e dalla ripresa. Nelle relazioni verbali tra i personaggi parla l'intermittenza, cioè l'esigenza di una parola che non unifichi, ma che sia capace di superare le due sponde separate dall'"abisso" senza colmarlo, senza far riferimento all'unità fusionale. Qui sta anche il "rapporto senza rapporto"⁴¹, per usare i termini di Maurice Blanchot, fra il musicale e l'onirico che *Țepeneag* stabilisce nella sua singolare relazione con la scrittura. Quest'ultimo aspetto è presente anche nella *Fuchsiade*.

⁴¹ Cfr. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Ora osserviamo un altro particolare aspetto in questo “poema eroico-erotico e musicale, in prosa” di Urmuz. Queste ancelle di Venere, che si muovono in un movimento di danza, canti e allegria, dolci susurri e armonia, si rivolgono a Fuchs urlando, come le Baccanti del corteo di Dioniso e reclamano da lui un amore immateriale, perché egli era, come diranno in seguito, “il solo che dal tempo di Platone sapesse amare di amore puro”. Ma allo stesso tempo proprio la dea Venere, la stessa Venere “nata dalla bianca spuma del mare”, ne fu affascinata e, “vinta dalla passione, non potendo più resistere alla tentazione di ascoltare Fuchs, decise di averlo con sé una notte... A questo scopo inviò per primo Cupido a saettargli il cuore; sulla punta della freccia vi era apposto un bigliettino con cui lo si invitava sull’Olimpo”.

Bisogna fare molta attenzione ai dettagli. Entra in gioco sul piano dei contenuti, una proliferazione di significanti che concernono il nome (“Venus”, “Venere”, “Afrodite”) e i suoi sostituti (“la Dea”, “lei”, “la Signora-Padrona”). Teniamo presente che Urmuz, oltre che a riferirsi ai quadri botticelliani (*La Primavera* e *La nascita di Venere*, “spuma bianca del mare” nella *Fuchsiade* e “su una superba conchiglia di madreperla” in *Pâlnia și Stamate*) segue la tradizione platonica – due differenti personificazioni dell’amore, una volgare (Afrodite Pandemia) e l’altra celeste (Afrodite Urania) – alle quali aggiunge quella del pianeta Venere, attorno al quale Fuchs “avrebbe a velocità vertiginosa vagato nel Caos con orbite di cinque minuti”.

Allora, come leggere il testo? Innanzitutto, dichiariamo che è impossibile leggerlo a una sola dimensione di significato – esattamente come accade nella prosa onirica di Țepeneag –, poiché il nome proprio, significante puro nella scrittura, si mostra nella intenzionalità di Urmuz sia nella sua valenza polisemantica che in quella autoriflessiva. In altre parole, al di là dell’autospecularità, dell’autoriflessività e dell’autoreferenzialità della realtà testuale o intertestuale del “poema eroico-erotico e musicale, in prosa”, è comunque possibile evidenziare nella *Fuchsiade* le fonti indiziarie che sono state inserite nel processo compositivo, e mettere in rilievo le fitte trame intertestuali specifiche verso cui il fantasma onirico-letterario di Urmuz ci conduce.

In molti dialoghi platonici – soprattutto nel *Filebo*, nel *Cratilo*, nel *Fedro* e nel *Simposio* –, Socrate menziona la duplicità di Venere, parlando di due Afroditi: la prima che riguarda il piacere, e la seconda l’armonia.

Quest'ultima, nella *Fuchsiade*, si avvicina molto, per il suo valore simbolico ed ermetico, alla dea raffigurata centralmente nella *Primavera* di Botticelli. Ma il riferimento alla dea dell'amore, alla Signora del dipinto, è ancora più pregnante se consideriamo il ruolo che ha assunto nel tempo il capolavoro botticelliano.

È ormai un luogo comune nella critica d'arte assegnare al dipinto di Botticelli una determinata collocazione nell'ambito della filosofia neoplatonica rinascimentale e giudicarlo come il manifesto del sistema filosofico ficiniano⁴². Urmuz, mediante il ribaltamento di prospettiva, pone i due capolavori botticelliani all'interno di una sorta di *mise en abyme* centrata sul nome proprio Venus-Venere-Afrodite, sconvolgendo qualsiasi possibilità lineare di lettura. Cerchiamo, tuttavia, per quanto ci è possibile, di distinguere gli inserti testuali operati dallo scrittore. Una delle Veneri è *Venus humanitas*, "Venere la saggia" secondo la definizione di Esiodo, proprio quella che verrà ripresa dalla tradizione ermetico-neoplatonica ficiniana. Ed è la divinità verso cui è attratto Fuchs, una volta che ha effettuato l'iniziazione erotico-conoscitiva tramite occultamento ("dopo essere rimasto, per modestia d'artista, tre anni nascosto in fondo a un pianoforte, senza che nessuno lo venisse a sapere"). In realtà, colei che risponde al richiamo musicale dell'eroe urmuziano, non è la Signora della *Primavera*, ma è la Venere nata dalla "bianca spuma del mare", "presentata su una superba conchiglia di madreperla", (quella assimilata simbolicamente all'"imbuto" in Pálnia e Stamate) proprio come nell'omonimo quadro botticelliano. Si tratta dunque di quella dea che è stata sposa di "Vulcano" e protagonista dell'amore conteso di "Adone", la dea che rappresenta quindi il fascino e il desiderio erotico, l'amore volgare. Ma Urmuz non si ferma qui. Il gioco dell'ekfrasi si svolge su una considerazione ironica dei due dipinti. Viene evocato il "Cupido" bendato della *Primavera* che sta per scoccare una delle fatali frecce, sulla cui punta è apposto un bigliettino con cui si invitava Fuchs a salire sull'Olimpo. Cupido, come si vede nella *Fuchsiade*, fa le veci di Hermes-Mercurio del dipinto, il messaggero divino che occupa un posto rilevante nel *Corpus Hermeticum* tradotto da Marsilio Ficino.

⁴² U. Baldini, *La Primavera del Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*, Milano, Elemond Arte, 1984.

Questo protocollo di lettura, forse, diventerà più chiaro nel terzo movimento sinfonico del poema musicale: lo "scherzo". Iniziamo ora a leggerlo sempre nella bella traduzione di Țepeșneag.

III

À l'heure fixée, « les trois Grâces » firent leur apparition. Elles prirent Fuchs et le portèrent doucement dans leur bras moelleux et voluptueux jusqu'au pied d'une échelle de soie, faite de portées, et qui avait été accrochée au balcon de l'Olympe, là où Vénus l'attendait. Par hasard Héphaïstos en eut vent et, jaloux, il déchaîna, à l'aide de Zeus, une forte pluie en guise de vengeance. Bien qu'il eût donné son parapluie à réparer, Fuchs ne s'avoua pas vaincu. Habitué à manier les portées et grâce aux ailes puissantes de son inspiration de compositeur, il s'éleva de plus en plus haut dans les airs en défiant les éléments de la nature. Il parvint enfin sur l'Olympe, mouillé comme une poule. Aphrodite le reçut en héros. Elle le prit dans ses bras, l'embrassa avec passion et puis l'envoya dans une sécherie de prune automatique⁴³.

III

La ora fixată, "Cele trei grații" apărură... Ele luară ușor pe Fuchs și îl purtară ușor pe brațe moi și voluptuoase, până la capătul unei scări de mătase, făcută din portative, scară ce fusese agățată de balconul Olympului, unde Venera îl aștepta... Întâmplarea făcu însă ca Vulcan-Ephaistos să prindă de veste și, gelos, o ploaie puternică făcu el să se dezlănțuie atunci, ca răzbunare, prin mijlocirea lui Zeus... Fuchs, deși cu umbrela la reparat, nu se dădu însă învins. Știind să umble foarte ușor cu portativele și ajutat de aripile puternice ale inșă pirației lui de compozitor, el se înalță tot mai sus, bravând elementele naturii. În sfârșit, ajunse plouat în Olymp. Aphrodita îl primi ca pe un erou. Ea îl îmbrățișă, îl sărută cu patimă și apoi îl trimise la o uscătorie de prune sistematică⁴⁴.

⁴³ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., pp. 312-313.

⁴⁴ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., p. 102: III / All'ora stabilita, "Le tre Grazie" fecero la loro comparsa... / Prelevarono Fuchs e lo portarono dolcemente sulle loro braccia morbide e voluttuose, fino ai piedi di una scala di seta, fatta di pentagrammi, una scala che era stata attaccata al balcone dell'Olimpo, ove Venere lo aspettava... Il caso volle, tuttavia, che Vulcano-Efesto apprendesse la notizia e, spinto dalla gelosia tanto fece che, con la mediazione di Zeus, scatenò per vendetta una pioggia impetuosa... / Ma Fuchs, nonostante avesse l'ombrello in riparazione, non si diede per vinto, e poiché sapeva destreggiarsi abilmente sui pentagrammi, aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione

All'ora stabilita, "le tre Grazie" apparvero. I puntini sospensivi, come sempre, rientrano tra i pochi indizi di lettura che consentono di precisare la portata metaforica e allusiva di un enunciato. Sono il segno della presenza della voce narrativa dell'autore. Chi sono le tre Grazie? Se Urmuz si riferisce alle Cariti, in latino Gratiae, esse designano le divinità della Bellezza, diffondono la gioia della Natura nel cuore degli uomini e in quello degli dèi che abitano sull'Olimpo. Fanno parte del seguito di Apollo (citato nel testo), il dio musicale. Vengono rappresentate come tre sorelle e generalmente sono in compagnia delle Muse (citate nel testo), con le quali formano dei cori. A Eufrosine, Talia e Aglae, si attribuisce ogni sorta di influenza sui lavori della mente e sulle opere d'arte e in questo senso vengono accompagnate volentieri alla figura di Atena-Minerva (citata nel testo), dea dell'attività intellettuale. Nella raffigurazione tradizionale, due delle Grazie sono rappresentate mentre guardano in una direzione, quella che sta al centro guarda nella direzione opposta (si veda per esempio la pittura parietale di Pompei, presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli). Tuttavia, Urmuz appone le virgolette su "le tre Grazie". Quindi, si tratta di una citazione dotta, poiché lo scrittore non aveva alcun bisogno di indicarle con le virgolette se voleva riferirsi semplicemente alle Cariti che, come tutte le altre divinità menzionate, facevano parte dei tradizionali "inquilini" dell'Olimpo. In realtà, Urmuz sembra segnalare una possibile chiave di lettura per il suo testo, indicando, al contempo, all'osservatore attento, le modalità d'accesso privilegiato per comprendere alcuni degli enigmi storici del dipinto botticelliano. Qui Urmuz si offre in qualità di lettore modello dei significati reconditi racchiusi nelle immagini raffigurate nella *Primavera*⁴⁵.

di compositore, s'innalzò sempre più in alto, sfidando la furia naturale degli elementi. / Alla fine, arrivò fradicio sull'Olimpo. Afrodite lo accolse come un eroe. Ella lo abbracciò appassionatamente e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne sistematico.

⁴⁵ "Le tre Grazie", nel capolavoro degli Uffizi – contrariamente alla tradizione, secondo cui Castitas, Pulchritudo e Voluptas, venivano rappresentato sempre con Voluptas in posizione subalterna o paritetica rispetto alle altre – ribaltano questo modello. Infatti tale schematismo viene rivoluzionato da Botticelli immettendo il movimento nel gruppo. Castitas è sempre di spalle, come vuole l'usanza, ma la gamba sinistra ha appena compiuto un passo in avanti perché la destra rimane come sospesa, in attesa di un movimento ulteriore. Il viso è chiaramente visibile di profilo, con lo sguardo assorto, teso, calmo e fiducioso verso l'altra Grazia che le si fa incontro, Voluptas. Voluptas in Botticelli assume

Le tre Grazie sono il trionfo del corpo, del fisico, dei sensi, della gioia di vivere. Come a dire che la voluttà deve predominare sulla castità e sulla bellezza. Grazia, bellezza, pudicizia e abbandono sono i comportamenti, i dettami etico-iniziatici verso cui deve rivolgersi il filosofo neoplatonico, l'amante della sapienza senza pregiudizi, secondo la codificazione dei saperi ermetici di matrice ficiniana. Fuchs accetta di essere trascinato in questa danza di apparizioni, si identifica con esse e le accoglie come parte costitutiva del suo essere. E infatti vediamo le Grazie prelevare l'eroe urmuziano, iniziato ai misteri sapienziali (come sarebbe piaciuto a Stamate nel suo "romanzo"), e trasportarlo nel movimento erotico danzante sulle loro braccia morbide e voluttuose, in estasi, come catturato da uno specchio, da una visione contemplativa e musicale, dal sogno pittorico di Botticelli.

Le tre Grazie ricoprotono dunque un ruolo di mediazione nei confronti dell'eroe, permettendogli di raggiungere i piedi di una scala: la scala d'amore di Platone. La scala in sé racchiude molteplici significati. È un motivo ricorrente in tutte le culture. Basta ricordare che nell'ambito cristiano è simbolo dell'unione tra cielo e terra. Particolarmente note sono la visione di Giacobbe (*Genesi* 28, 11) e, nelle raffigurazioni ermetico-alchemiche, gli ostacoli posti all'ascensione da Miseria, Malattia, Voluttà e Morte prematura. Fatto sta che la scala tradizionalmente è una figura sia simbolica che allegorica e rappresenta il collegamento con una sfera superiore. Urmuz impiega sovente questo motivo nelle sue prose, anche se il suo scopo è quello di creare un effetto ironico e deformante. Fuchs è un nome, un suono alterato dalla scrittura, e sebbene questa scala platonica rappresenti la via che porta alla conoscenza, essa, pur essendo una scala musicale, fatta di pentagrammi, viene utilizzata allo stesso modo di un Don Giovanni qualsiasi. Si tratta, appunto, di una scala di seta che viene attaccata al balcone dell'Olimpo alla cui estremità c'è Venere (ma quale Venere?) che lo attende. Pertanto, tutte le allusioni all'ermetismo e al neoplatonismo rinascimentale hanno solo la funzione di creare un effetto ironico e segnalare la decadenza ormai

un ruolo trainante, rispetto alle altre. Voluttà comanda il gruppo attirando su di sé Pulchritudo e Castitas, come in un rituale che ricorda una danza d'amore a sfondo dionisiaco, ove predomina l'elemento erotico. Si veda a questo proposito E. Wind, *Misteri Pagani nel Rinascimento*, tr. it. di P. Bertolucci, Milano, Adelphi, 1977, p. 23 e segg.

avvenuta di questo topos culturale che è passato, in epoca moderna per le mani di Molière e di Mozart.

Rileggiamo il brano: “Il caso volle, tuttavia, che Vulcano-Efesto apprendesse la notizia e, spinto dalla gelosia tanto fece che, con la mediazione di Zeus, scatenò per vendetta una pioggia impetuosa...”. Ecco innescato un altro stereotipo della classicità che viene ripreso ironicamente da Urmuz anche dal quadro di Jacques-Louis David, *Marte disarmato da Venere*, in questo particolare dispositivo “pitto-poetico” dell’ekfrasi “occulta”. Appresa la notizia, Vulcano, il divino marito di Venere (e anche sposo di Aglae, una delle tre Grazie, secondo un’altra tradizione), geloso e vendicativo fa scoppiare una tempesta.

Bien qu’il eût donné son parapluie à réparer, Fuchs ne s’avoua pas vaincu. Habitué à manier les portées et grâce aux ailes puissantes de son inspiration de compositeur, il s’éleva de plus en plus haut dans les airs en défiant les éléments de la nature. Il parvint enfin sur l’Olympe, mouillé comme une poule. Aphrodite le reçut en héros. Elle le prit dans ses bras, l’embrassa avec passion et puis l’envoya dans une sécherie de prune automatique⁴⁶.

Fuchs, deși cu umbrela la reparat, nu se dădu însă învins. Știind să umble foarte ușor cu portativele și ajutat de aripile puternice ale inșă pirăției lui de compozitor, el se înalță tot mai sus, bravând elementele naturii.

În sfârșit, ajunse plouat în Olymp. Aphrodita îl primi ca pe un erou. Ea îl îmbrățișă, îl sărută cu patimă și apoi îl trimise la o uscătorie de prune sistematică⁴⁷.

Vediamo che l’eroe non si dà per vinto nonostante non abbia a disposizione l’ombrello (l’attrezzo simbolico musicale, erotico e scritturale) per proteggersi dalla pioggia torrenziale. Si muove agevolmente sul pentagramma anche senza la chiave di violino, e sospinto dall’ispirazione di compositore, si fa beffe della furia degli elementi naturali.

⁴⁶ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., p. 313.

⁴⁷ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., p. 102: Ma Fuchs, nonostante avesse l’ombrello in riparazione, non si diede per vinto, e poiché sapeva destreggiarsi abilmente sui pentagrammi, aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione di compositore, s’innalzò sempre più in alto, sfidando la furia naturale degli elementi. / Alla fine, arrivò fradico sull’Olimpo. Afrodite lo accolse come un eroe. Ella lo abbracciò appassionatamente e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne sistematico.

Fuchs giunge fradicio sull'Olimpo, oltre che bagnato dalla pioggia, lo possiamo immaginare, intriso di sudore per aver affrontato le prove della scrittura. Queste ultime prove non vengono descritte nel "poema in prosa", tuttavia sono presenti nell'operazione testuale effettuata da Urmuz – "Come un funambolo sospeso sul filo, aiutato dal suo unico ombrello", attaccato al "proprio squilibrio", scrive Gherasim Luca ne *L'Inventore dell'Amore*⁴⁸ – che mette in scena i suoi numeri acrobatici fra gli spazi bianchi delle lettere, come ebbe modo di cogliere anche Paul Celan⁴⁹. Infatti, "Afrodite lo accolse come un eroe", anche se le sue prove sono state espunte dall'intreccio del "poema". Ma colei che "lo abbracciò, con struggimento e poi lo inviò verso un seccatoio di prugne sistematico", è, veramente, la Signora del quadro di Botticelli? È proprio Lei che lo bacia comunicandogli la conoscenza, nutrendolo di sapienza, e indirizzandolo tuttavia verso un seccatoio di prugne sistematico?

Proseguendo la lettura, si possono cogliere facilmente le allusioni erotico-conoscitive di Fuchs, un nome che in realtà non è un solo nome. Lasciamo quindi al lettore di Urmuz il compito di ricrearsi un'alcova di piacere, uno spazio di *jouissance* testuale, come dice Barthes⁵⁰, abbandonandolo solitario alle avventure di Fuchs, eroe di inchiostro, significante musicale che è stato prima rigettato poi riassorbito dalle pagine della scrittura corrosiva di Urmuz.

Leggiamo ora, sempre nella splendida traduzione di Țepeneag, la continuazione del terzo movimento, il rondò, lo "scherzo", dove si sviluppa l'azione drammatica nella compenetrazione di tutti i registri comunicativi, dove si dispiegano la molteplicità delle allusioni e si mette in atto il processo demistificante della convenzionalizzazione delle espressioni artistiche, in particolar modo della letteratura.

La nuit, Fuchs fut introduit dans l'alcôve. Tout autour, juste des chants et des fleurs. Les Grâces et les autres servantes olympiennes de Vénus dansèrent devant lui, le couvrirent de fleurs et l'aspergèrent d'enivrants arômes, tandis que plus loin d'innombrables petits Cupidons entonnaient, sous la baguette d'Orphée, des louanges à l'amour.

⁴⁸ G. Luca, *L'Inventore dell'Amore*, a cura e traduzione di G. Rotiroti, Milano, Criterion Editrice, 2018, p. 73.

⁴⁹ Cfr., a tal proposito, G. Rotiroti, *Elogio della traduzione impossibile*, cit., pp. 137-150.

⁵⁰ Cfr. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Un peu plus tard, les neuf muses réapparurent. Par la voix mélodieuse d'Euterpe elles prononcèrent pour Fuchs des mots accueillants :

– Sois le bienvenu, ô mortel élu, toi qui par ton art divin rapproches les humains des dieux ! Vénus t'attend ! Que Jupiter rende ton art et ton amour dignes de notre maîtresse – la Déesse – et qu'il fasse en sorte qu'une nouvelle et supérieur lignée soit engendrée par l'amour qui vous unit, une descendance qui peuplera désormais non seulement la terre qui n'est capable que d'aspirer à l'Olympe, mais aussi l'Olympe soumis hélas, comme la terre, à la décadence.

Ainsi s'exprimèrent-elles et les chœurs de Cupidons invisibles entonnèrent à nouveau des louanges à l'amour, tandis que les aèdes d'Olympe accordèrent leurs lyres et glorifièrent en vers le moment immortel⁵¹.

Fuchs fu introdus noaptea în alcov. Împrejur, numai cântece și flori. Grațiile și celelalte slujitoare olimpiene ale Venerei, dansând înaintea lui, îl acoperiră cu flori și-l stropiră cu miresme îmbătătoare, pe când în depărtare nenumărați amorași nevăzuți, sub bagheta măiastră a lui Orpheu, intonau cântece de slavă iubirii...

Peste puțin, „cele nouă muze” apărură. Prin glasul melodios al Euterpei grăiră ele astfel lui Fuchs de întâmpinare:

– Fii binevenit, o, muritor ales, tu, care prin arta-ți divină apropii pe oameni de zei! Venus te așteaptă! Facă Júpiter ca arta și amorul tău să fie demne de Zeița – stăpâna noastră – și facă el ca o nouă și superioară seminție să zămislească din iubirea ce vă unește, seminție care va să populeze de acum nu numai pământul, ce nu e în stare să aspire decât la Olymp, ci și Olympul – ca și pământul – supus, vai, decadenței!!!...

Ziseră, și corurile de amorași nevăzuți intonară iarăși slavă iubirii, iar Aezii Olympului, instrumentându-și lyrele, preamăriră în versuri momentul nemuritor.⁵²

⁵¹ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., p. 313.

⁵² Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 102–103: A notte Fuchs fu introdotto nell'alcova. Tutt'intorno, solo canti e fiori. Le Grazie e le altre ancelle olimpiche di Venere, danzando davanti a lui, lo coprirono di fiori e lo aspersero di profumi inebrianti, mentre in lontananza innumerevoli amorini invisibili, sotto la magistrale bacchetta di Orfeo, intonavano canti inneggianti all'amore... / Poco dopo, "le nove muse" apparvero. E dalla voce melodiosa di Euterpe si rivolsero a Fuchs con queste vive parole: / – Sii il benvenuto, oh eletto mortale, tu, che con la tua divina arte avvicini gli uomini agli Dei! Venere ti attende! Conceda Giove che la tua arte e il tuo amore siano degni della Dea – nostra signora – e faccia sì che un nuovo e superiore seme prenda vita dall'amore che vi unisce, un seme destinato a germogliare d'ora in poi non soltanto sulla terra, che è in condizione di aspirare unicamente all'Olimpo, ma sull'Olimpo stesso sottoposto, ahimé! – come la terra – a decadenza!!!... / Così dissero, e i cori di amorini invisibili inneggiarono di nuovo all'amore, mentre gli aedi dell'Olimpo, accordate le lire, glorificarono in versi il momento immortale.

Avevamo visto come all'ora stabilita "le tre Grazie" erano apparse e avevano condotto Fuchs ai piedi di una scala di seta costruita da pentagrammi e da righe musicali, alla cui estremità Venere lo attendeva smaniosa. Allora "Vulcano-Efesto", l'antagonista per antonomasia, spinto dalla gelosia, fece scatenare una pioggia torrenziale, grazie alla mediazione di Zeus; ma l'eroico Fuchs, nonostante l'assenza dell'ombrello in riparazione, fu aiutato dalle possenti ali della sua ispirazione di compositore a sfidare la furia degli elementi. Urmuz grande conoscitore dei meccanismi compositivi e dinamici delle fiabe di magia romene, aggira la norma e ironizza sulle prove, individuando nella funzione metalinguistica il codice della fiaba. Attraverso la parodia lucida dei temi e dei motivi, utilizza lo stesso codice come oggetto del messaggio, trasfigurandolo nella dimensione allegorica della scrittura e manifestando al contempo la mistificante legittimazione del narratore cui è riservato il diritto di inscenare le proprie storie, consapevole dello statuto contrattuale che lo lega alla narrazione. L'abbassamento dei livelli narrativi si è attuato dunque tramite l'ironia. A notte Fuchs venne introdotto nell'alcova, accolto da canti e ghirlande di fiori. Le Grazie e le ancelle gli danzano innanzi, mentre, in lontananza, amorini invisibili intonano inni amorosi, sotto la guida di Orfeo, "sottoposto" anch'egli "a decadenza", relegato al misero impiego di direttore di cori. Euterpe, la musa del canto lirico, si rivolge, ormai, a Fuchs, nella speranza che dall'incontro, dall'unione dell'eroe con Venere possa nascere un nuovo "seme", una stirpe di "superuomini" nietzschiani, cui sarà concesso di abitare il cielo come la terra.

Risulta immediato alla lettura che i motivi convenzionali della letteratura vengono riciclati nella trama testuale. I ruoli delle personificazioni mitiche (le Muse, Orfeo, Euterpe), anche se i nomi sono ancora scritti con la maiuscola, hanno perso il loro potere simbolico che ha determinato gran parte della produzione letteraria nella tradizione occidentale ed ora si trovano coinvolti nella scrittura come meri accessori, *optional* di un "Olimpo sottoposto a decadenza". Non traspare alcuno sguardo nostalgico da parte dell'autore, né d'altra parte alcun sentimento di *pietas* verso questo mondo un tempo irraggiungibile ai comuni mortali, di cui solo i poeti *vates* potevano essere fedeli interpreti, secondo la prospettiva classica. Fuchs, il portavoce urmuziano, puro suono alterato dalla protesi della scrittura, scardina dall'interno questa

incredibile impalcatura simbolica che si reggeva da tempo immemorabile. Egli entra spudoratamente nell'“alcova di Venere”, anche se solo dopo essere stato prima iniziato all'amore nell'essiccatoio sistematico di prugne. Da qui si avvia il discorso amoroso, si inneggia agli imenei con la totale partecipazione degli abitatori olimpici, ma l'unico esito è il silenzio, in “un'atmosfera di semioscurità azzurrina”. Leggiamo interamente il passo dove l'impietosa maestria di Urmuz trova la sua più completa affermazione. Ricordiamo sempre che siamo al terzo movimento, lo “scherzo”.

Mais bientôt s'installa le silence... Tout autour il n'y avait personne... Dans l'alcôve régnait une semi-obscurité bleuâtre. Vénus y était toute nue. Blanche, les mains jointes sous la nuque, les cheveux dénoués, elle offrait son superbe corps lacté sur des coussins moelleux dans un mouvement d'abandon délicieux et de suprême volupté. Il faisait chaud, partout des arômes excitants. Gêné et craintif, Fuchs eût voulu se cacher quelque part, n'importe où, dans une fente, mais comme cela n'existe pas en Olympe, il se vit obligé de se donner tout seul du courage.

Il fit d'abord mine de courir un peu à travers la pièce, mais Aphrodite, de sa main fine aux doigts roses et parfumés, le tira elle-même d'embarras... Elle le cueillit sur le plancher, le caressa, l'éleva deux ou trois fois jusqu'au plafond et, en le regardant longuement, l'embrassa avec passion. Puis à nouveau le caressa, l'embrassa mille fois et le posa doucement entre ses seins.

Fuchs se mit à trembler de joie, et de peur il aurait voulu sauter à terre, quelque part, comme un puce, mais les seins chauds et parfumés l'avaient enivré et étourdi, aussi commença-t-il à se mouvoir comme un têtard en folie dans toutes les directions, à glisser en zigzag sur le corps de la Déesse, rapide et nerveux, à escalader les tétons roses, à franchir les hanches soyeuses et à se faufiler entre les cuisses rondes et brûlantes.

Fuchs était méconnaissable. Ses besicles jetaient maintenant des lueurs perverses, ses moustaches étaient devenues lubriques et libidineuses. Le temps passait ainsi, et l'artiste, en définitive, ne savait pas ce qu'il restait encore à faire, et la Déesse n'aurait pas pu attendre longtemps.

Il avait entendu dire une fois que : « Dans l'amour, contrairement à la musique, tout finit par une ouverture ». Eh bien, Fuchs ne la trouvait pas, ne l'entendait nulle part...

Tout à coup une idée lui passa par la tête. Il se dit que l'Ouverture, en tant que musique, ne pouvait se rapporter qu'à l'oreille et comme l'oreille est la plus noble ouverture du corps (de toutes celles connues par Fuchs) – l'organe de la musique divine à travers lequel il était ap-

paru dans le monde et avait vu pour la première fois la lumière du jour – alors la joie suprême ne devait être cherchée que dans l'oreille. Ragaillardi maintenant, Fuchs se recueillit, banda ses muscles et, partant des orteils de la Déesse, se rua avec une indicible frénésie vers l'oreille et par un « sforzando » pénétra dans le petit trou du lobe droit qui servait d'habitude à accrocher des boucles d'oreilles. Il y disparut complètement⁵³.

Dar nu trecu mult, și totul reintră în tăcere... împrejur nu mai era ni-meni...

O semiobscuritate albăstrie se făcu în alcov. Venus era goală. Albă, cu mâinile după cap împreunate sub păru-i de aur despletit, cu un gest de delicioasă abandonare și de supremă voluptate, își întinse ea superbu-i corp de lapte pe patul de perne moi și de flori. În aer, căldură și arome ațâțătoare. Fuchs, de rușine și de teamă, ar fi vrut să intre undeva într-o crăpătură. Cum însă așa ceva nu există în Olymp, se văzu nevoit să-și facă singur curaj.

Parcă ar fi vrut să alerge întâi puțin prin cameră, dar Aphrodita, cu mâna ei fină, cu degetele de trandafiri parfumați, îl scoaseră din încurcătură... Ea îl culese ușor de jos, îl mângâie, îl ridică de două-trei ori până în tavan ca pe un copilaș și, privindu-l lung, îl sărută de o mie de ori și îl așeză ușor între sâni.

Fuchs începu să tremure de bucurie, și de teamă ar fi voit să sară jos undeva ca un purice. Cum însă acei sâni calzi și parfumați îl ameteșe și îl zăpăcise, începu să alerge ca un mormoloc ieșit din minți în toate părțile, circulând în zig-zag pe corpul Zeiței, iute și nervos, trecând nebun peste vârful roze ale sânilor, peste șoldurile mătăsoase, strecurându-se printre pulpele-i rotunde și arzătoare...

Fuchs nu mai era de recunoscut. Ochelarii lui aruncau acum luciri perverse, mustățile îi deveniră lubrice și libidinoase. Trecu astfel o bună bucată de vreme, dar artistul nu știa, în definitiv, ce îi mai rămâne de făcut, și nici Zeița nu ar mai fi putut să aștepte mult.

Auzise el cândva, undeva, că: „în dragoste, spre deosebire de muzică, totul sfârșește printr-o uvertură”. Ei bine, Fuchs nu o găsea, nu... o auzea nicăieri...

Deodată îi veni o idee. Își zise că, cum Uvertura, ca muzică, nu se poate raporta decât numai la ureche și cum urechea este cea mai nobilă Uvertură a corpului (din cele pe care le cunoștea Fuchs) – organul muzicii divine și prin care el, apărând pe lume, văzuse întâia oară lumina zilei – atunci bucuria supremă nu poate fi căutată decât... în ureche...

Fuchs, acum înviorat, se reculese, se încordă și, de pe vârful picioarelor Zeiței, cu o frenezie de nespuse, se repezi printr-un „sforzando” și pă-

⁵³ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., pp. 313-315.

trunse în găurica lobului urechii drepte a Zeiței, pe unde ea de obicei își introducea cerceii, dispărând înăuntru cu totul⁵⁴.

“Venere era tutta nuda”⁵⁵. Assomiglia alla *Venere di Urbino* di Tiziano. Anche la bellezza così seducente di Beatrice, nel *Camion bulgaro*, è paragonata da Țepeneag ai quadri di Tiziano⁵⁶. Questa nudità di Venere, in Urmuz come in Țepeneag, è una nudità impura, una nudità tra

⁵⁴ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 103–105: Ma non passò molto, e tutto rientrò nel silenzio... intorno non vi era più nessuno... / Si fece nell’alcova una semioscurità azzurrina. Venere era tutta nuda. Bianca, le mani ormai poggiate dietro la nuca, sparse le chiome d’oro con delizioso accenno d’abbandono e di suprema voluttà, lasciò scivolare il superbo corpo latteo su morbidi guanciali e fiori appena colti. Nell’aria tepore e aromi aizzanti. Fuchs, per vergogna e per timidezza, avrebbe voluto sprofondare in qualche crepa. Ma poiché qualcosa di simile non esiste sull’Olimpo, si vide costretto a farsi coraggio da solo. / Forse in un primo momento avrebbe preferito correre un po’ per la camera, ma Afrodite, con la sua mano delicata, con le dita profumate di rosa, lo tolse dall’imbarazzo... Ella lo colse dolcemente da laggiù, lo innalzò due, tre volte fino al soffitto come un bambino e, fissandolo a lungo con lo sguardo, di mille baci lo coprì e se lo pose dolcemente tra i seni. / Fuchs cominciò a fremere di felicità, e preso dal timore avrebbe voluto saltar giù come una pulce. Ma siccome quei seni caldi e profumati l’avevano stordito e confuso si mise a correre zigzagando veloce e nervoso, come un girino impazzito da tutte le parti, sul corpo della Dea, passando come un folle sulle punte rosate dei seni, sui morbidi fianchi di seta e insinuandosi tra le sue cosce tondeggianti e ardenti... / Fuchs era ormai irricoscibile. I suoi occhiali emettevano ora bagliori perversi, i suoi baffi erano diventati lubrificati e libidinosi. In questa condizione l’artista trascorse un bel po’ di tempo senza sapere, in definitiva, che cosa gli restasse da fare, e neanche la Dea d’altronde avrebbe più potuto aspettare ancora molto. / Una volta egli aveva sentito dire da qualche parte che: “In amore, a differenza della musica, tutto finisce in un’ouverture”. Insomma, Fuchs non la trovava, non... la udiva in nessun luogo... / Ad un tratto gli venne un’idea. L’Overture – si disse – essendo musica, può solo riferirsi all’orecchio, e considerato che l’orecchio è la più nobile Apertura del corpo (ben inteso, tra quelle che Fuchs conosceva) – l’organo della musica divina, attraverso cui egli, facendo la sua comparsa nel mondo, aveva per la prima volta visto la luce del giorno – allora, pensò, la suprema felicità non può essere ricercata che... nell’orecchio... / Fuchs, ormai ravvivato, si concentrò, si tese, e una volta trovato l’accordo, con frenesia indicibile, dalla punta dei piedi della Dea, si avventò in uno “sforzando” e penetrò nel forellino del lobo dell’orecchio destro della Dea, adibito abitualmente a luogo per appendervi gli orecchini, finendo per scomparire completamente lì dentro.

⁵⁵ *Venus era goală*. “Venere era tutta nuda”, ma si può tradurre anche letteralmente: “Venere era vuota”. La lingua romena consente a Urmuz di mantenere inalterato il doppio senso.

⁵⁶ I “suoi seni erano come dei meloni gialli più piccoli e più ovali del solito come delle pere vigorose ma leggermente appuntite...”, “avea sâni [..] ca niște pere zdravene țepeneag ere...”, dove si nota la firma dell’autore (“țepeneag”), quasi lo scrittore dicesse, come Flaubert a proposito di Emma Bovary, che “Beatrice c’est moi...”. Cfr. a questo proposito M. V. Buciu, *Literaturiada (II)*, “Familia”, an. 47, n. 3, Oradea, marzo 2011, p. 60.

pudor e horror, tra pudore e orrore⁵⁷. C'è un'altra fonte indiziaria della *Fuchsiade* che finora non avevamo menzionato ed è quella relativa a Aby Warburg. Questo straordinario iconologo aveva scelto come tesi di dottorato due dipinti mitologici di Botticelli: la *Nascita di Venere* e la *Primavera*, a quel tempo divisi ed esposti rispettivamente agli Uffizi e all'Accademia di Firenze. Questa tesi fu pubblicata nel 1893 ed è possibile che Urmuz conoscesse questo lavoro. Aby Warburg leggeva i due capolavori di Botticelli attraverso alcuni versi di Poliziano. Warburg iniziava la sua citazione nel momento in cui Poliziano descrive un terribile "volger di pianeti" e il "tempestoso Egeo" agitato dalla catastrofe divina: l'immane caduta del "frusto genitale" di Urano, tagliato via da suo figlio Saturno. Poliziano insiste nel dire che "vede" l'organo mostruoso "errar per l'onde in bianca schiuma avvolto". Le due stanze precedenti del poema sono dedicate al racconto dell'orrenda castrazione del Cielo, Urano, da parte di suo figlio in preda all'ira, racconto in cui non sono risparmiati né lo "sparger di sangue" né il "seme stesso"⁵⁸. Didi Hubermann, riprendendo il lavoro di Warburg, scrive:

In un altro poema – in latino – dedicato all'Afrodite anadiomene – Poliziano metteva in rima l'horror della castrazione del Cielo con il pudor della dea nascente. E queste due semplici parole dicono molto sull'aspetto dialettico dell'immagine: la nudità della Venus emergens appariva al poeta umanista intessuta allo stesso tempo di orrore e di pudore. Tutta la sensualità, tutta la gioia e la leggerezza afrodisiache del corpo nudo si stagliavano, di colpo, su uno sfondo di orrore, morte e castrazione. Osservando la *Nascita di Venere* – e l'assenza flagrante di tutti questi elementi negativi –, si comprende allora come Warburg abbia potuto suggerire l'idea di uno spostamento del patetico su quel che egli chiama "l'elemento secondario" (Beiwerk), ossia il vento che agita capigliature e drappaggi femminili. Le osservazioni di Warburg, come sempre, si spingono molto più lontano di quanto lascino intendere di primo acchito, sino a tratteggiare un modello interpretativo del lavoro figurale in sé. Lavoro di dissimulazione, poiché Botticelli, nel suo dipinto, sembra conservare solo il pudor e cela tutto l'horror del

⁵⁷ A questo proposito Georges Didi-Huberman scrive: "Un testo letterario deve essere letto al modo in cui si leggono i racconti dei sogni di Freud, cioè senza omettere nulla – regola fondamentale –, senza rompere le catene associative, senza troncane le polarità, senza smussare le tensioni dialettiche" (G. Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, tr. it. di S. Chiodi, Torino, Einaudi, 2001, pp. 24-25).

⁵⁸ A. Warburg, *Botticelli*, tr. it. di E. Cantimori, Milano, Abscondita, 2003.

racconto originario, di cui nondimeno conosceva, attraverso Poliziano, il sistema di polarità mitiche. Lavoro di spostamento, poiché soltanto gli “elementi secondari” convogliano il pathos della scena⁵⁹.

Tutto questo lavoro di spostamento e di dissimulazione dell’orrore e del pudore nella *Fuchsiade* di Urmuz, viene umoristicamente calamitato nel reale dell’ouverture, un’ouverture che copre l’antica crudeltà di un gesto mitico dirompente (la castrazione di un padre), ma che allo stesso tempo è anche l’apertura di un corpo che nessuna immagine può suturare se non con la grazia e la bellezza. La ferita rimane aperta ed è proprio il ricorso all’umorismo di Urmuz che rivela il contatto mascherato di Eros con Thanatos, tra lo “staccato” e il “legato” della dizione musicale. Nessuna bellezza celeste senza castrazione del Cielo. Nessuna conoscenza di sé senza l’esperienza dell’orrore espresso da un fantasma fondamentale⁶⁰.

Riprendiamo la lettura di ciò che solo apparentemente è uno “scherzo” musicale:

À nouveau les chœurs de cupidons invisibles et de muses entonnèrent de loin des louanges à l’amour et à nouveau les aèdes inspirés de l’Olympe accordèrent leurs lyres pour glorifier en vers le moment immortel...

Mais au bout d’une heure pendant laquelle il avait examiné sa feuille de vigne et esquissé une romance pour piano, Fuchs sortit enfin sur le lobe de l’oreille, habillé en frac et cravate blanche, satisfait et radieux, en s’inclinant à gauche et à droite pour remercier la foule comme il savait si bien le faire sur terre à l’occasion de concerts de gala. Il s’avança pour offrir gracieusement à Vénus la romance dédiée.

Mais avec quelle surprise et amertume l’artiste constata-t-il que les applaudissements n’arrivaient de nulle part. En effet, tous les locataires de l’Olympe se regardaient perplexes. La Déesse, la première étonnée, puis contrariée et gravement offensée, voyant que Fuchs considérait sa mission comme définitivement accomplie – elle qui n’avait jamais essuyé, même de la part des dieux, pareil affront – se leva brusquement et, rouge comme la fleur de coquelicot, dépitée secoua sa tête avec grâce mais aussi avec force et fit choir Fuchs à ses pieds⁶¹.

⁵⁹ G. Didi-Huberman, *Aprire Venere*, cit., p. 26.

⁶⁰ Ma tutto ciò “può essere inteso – come scrive Emmanuel Lévinas a proposito di Ionesco – solo da un orecchio incollato alla porta del linguaggio, porta che, in virtù dei significati di cui è costituita, si richiude sulle proprie aperture” (E. Lévinas, *La Traccia dell’Altro*, tr. it. di F. Ciaramelli, Napoli, Libreria Tullio Pironti, 1979, p. 60).

⁶¹ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., p. 315.

Din nou corurile de amorași nevăzuți și de muze intonară în depărtare cântece de slavă iubirii și din nou Aezii Olympului inspirați înstrunindu-și lyrele preamăriră în versuri momentul nemuritor...

Dar după aproape o oră de ședere, în care timp își verificase frunza de viță și schițase o romanță pentru piano, Fuchs apăru în sfârșit pe lobul urechii, îmbrăcat în frac și cravată albă, satisfăcut și radios, mulțumind și complimentând în dreapta și în stânga mulțimea care îl așteptase înfrigurată, întocmai cum știa să facă pe pământ când da câte un Concert de gală. El înaintă și oferi grațios Venerei romanța dedicată.

Dar cu surprindere și cu amărăciune constată artistul că nici un aplauz nu sosea de nicăieri. Într-adevăr, toți locatarii Olympului se priveau nedumeriți. Zeița, întâi mirată, apoi contrariată și grav ofensată, văzând că Fuchs își considera misiunea sa ca definitiv terminată, ea – care nu primise vreodată nici de la Zei un asemenea afront – se sculă brusc în picioare și, roșie ca floarea macului, înciudată, scutură o dată capul cu grație, dar cu putere, făcând pe Fuchs să cadă la pământ⁶².

Nessuna sublimazione è possibile attraverso l'arte: Venere non accetta la "dedica della romanza". Il testo si commenta quasi da solo. Vediamo che Urmuz ripercorre agevolmente i luoghi della poesia elegiaca dell'età classica dove affiorano qua e là camuffati nella narrazione i versi di Catullo, dai mille baci di Lesbia (*Carme* V) ai toni descrittivi dei canoni di bellezza femminile (*Carme* LXIV, 63-67), ove il ritratto della Venere urmuziana ripropone parodisticamente e di contrasto la figura dell'Arianna abbandonata. Ma vi sono anche ricordi vivissimi delle *Heroides* ovidiane, soprattutto i luoghi mitologici delle *Metamorfosi*. Non

⁶² Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., p. 106: Di nuovo cori di amorini invisibili e di muse intonarono in lontananza canti inneggianti l'amore e di nuovo gli Aedi ispirati dell'Olimpo accordarono le loro lire per celebrare in versi il momento immortale... / Ma dopo quasi un'ora che era rimasto lì, periodo che gli aveva permesso di verificare la consistenza della foglia di vite e di abbozzare una romanza, Fuchs riapparve finalmente dal lobo dell'orecchio, vestito in frac e cravatta bianca, soddisfatto e radioso, per ringraziare e salutare a destra e a manca la folla che febbrilmente lo aveva atteso impaziente, proprio come sapeva fare sulla terra quando dava di tanto in tanto un concerto di gala. Egli si fece avanti e offrì graziosamente a Venere la dedica della romanza. / Ma con sorpresa e amarezza l'artista constatò che non giungevano applausi da nessuna parte. In verità, tutti gli inquilini dell'Olimpo si guardavano stupiti. La Dea, dapprima meravigliata, poi contrariata e, infine, gravemente offesa, vedendo che Fuchs considerava la sua missione come definitivamente compiuta – ella, che mai aveva ricevuto neppure dagli Dei un simile affronto – balzò bruscamente in piedi e, rossa come il fiore del papavero, indispettita, scosse una volta la testa con grazia, ma anche con forza, facendo cadere Fuchs a terra.

basta. La frequentazione di Urmuz dei testi della classicità comporta soprattutto la lettura dei dialoghi platonici, soprattutto quelli che trattano dell'anelito filosofico, della schiavitù del desiderio sensibile che conduce all'eros conoscitivo.

Man mano che ci si inoltra nella profondità abissale della scrittura urmuziana, ci si rende ben presto conto che la nozione stessa di fonte appare in tutta la sua impraticabilità, in quanto entra in una fitta trama di rapporti intertestuali o di riscrittura vera e propria. È difficile inventariare il materiale composito e frammentario, costituito dalle esperienze di lettura dello scrittore, soprattutto quando il suo testo si offre come un palinsesto in cui tutti i generi letterari e artistici vengono disposti in maniera dislocante e ambigua, in preda alla deriva testuale, dove si stabilisce uno scarto, un divario, frattura, cui Freud dà il nome di pulsione, cioè quella dimensione che indica il nucleo stesso della soggettività moderna.

Il compito del traduttore, come quello dello lettore avvertito, oltre a essere quello del paziente archeologo che cerca di riesumare i reperti e portarli a viva luce, è quello del silenzio, silenzio sui lati più oscuri della biografia dell'autore, sulle pagine non scritte abitate dai fantasmi di Eros imbricati con quelli di Thanatos; un tacere che a sua volta è anche un parlare, un parlare dell'avventura del nome di Fuchs che si dà come una verità attraverso le possibilità infinite del linguaggio; una verità che nell'ekfrasi "occulta" si offre interamente alla vista e che, ad un tempo, si vela interamente⁶³.

A questo punto non ci resta che scorrere con gli occhi e gustare, fino alla fine, la *Fuchsiade* di Urmuz, tradotta magistralmente da Ṭepeneag:

Comme à un signal invisible, l'Olympe tout entier se mit debout. Une pluie de cris et de menaces tombait de toutes parts. Par ordre d'Apollon et de Mars, une main vigoureuse arracha la feuille de vigne à Fuchs pour la remplacer par ce à quoi il avait droit. Désormais, une loi sévère réserva la feuille aux seules statues. Une main gracieuse, la propre main de rose de la Déesse, saisit doucement l'artiste par l'oreille, d'un geste noble mais énergique, le jeta dans le Chaos.

⁶³ Sulla questione centrale della descrizione delle opere d'arte e la moderna teoria letteraria, si vedano gli studi di cultura visuale contenuti nel libro di M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

IV

Une pluie de cris et de menaces. Une pluie de dissonances, d'accord renversés et irrésolus, de cadences évitées de faux rapports, de trilles et de pauses accablait l'artiste chassé. Une grêle de dièses et de bécarras aigus le frappait sans cesse dans le dos, une pause plus longue cassa ses besicles. D'autres dieux encore plus méchants lui lancèrent des tibias et des péronés, des tympanes et des harpes éoliennes, des lyres et des cymbales et, comble de la vengeance, « Actéon » et « Polyeucte », la « III^e » d'Enesco et toute cette musique exquise qui venait vraiment directement de l'Olympe.

Enfin le sort de Fuchs fut décidé. Il allait errer d'abord dans le Chaos à une vitesse inouïe, en cycles de cinq minutes autour de la planète Vénus, après quoi, pour expier pleinement l'affront fait à la Déesse, il devait être exilé tout seul sur la planète inhabitée, avec l'obligation d'engendrer là-bas de lui-même sa progéniture, cette lignée supérieure d'artistes qui aurait dû résulter en Olympe de son amour avec Aphrodite.

Fuchs avait à peine commencé à purger sa peine quand Pallas-Athéna s'apitoya et intervint subitement en sa faveur.

Il fut autorisé à tomber sur terre, mais à une condition : il existait là-bas tant de progéniture inutile, artistique ou non, qu'il n'y avait nullement besoin d'en créer encore... En outre, il lui incombait de détruire le snobisme et la lâcheté de la pensée artistique dans les régions terriennes.

Dans ce terrible dilemme, après une longue et mûre réflexion, l'artiste trouva que cette dernière obligation eût été beaucoup plus difficile à respecter que même celle de laisser des descendants sur la planète Vénus. Dans sa course errante à travers le Chaos, notre héros prit alors une décision héroïque. Il accepta la faveur d'Athéna et la condition posée, mais, lorsqu'il se sentit approcher de la terre, en se retournant sur son côté droit, il fit exprès de tomber dans le même quartier un peu suspect d'où il était parti, car celui-ci l'attirait particulièrement.

Se croyant maintenant mieux préparé, il aurait aimé apprendre et mettre là en pratique ce qu'il n'avait pas su faire jusqu'alors. Une fois pleinement initié, il envisageait de demander audience à Aphrodite et d'essayer de tout faire pour se réhabiliter et effacer la mauvaise impression qu'il avait laissée. De cette manière, se disait-il, deviendra possible la création de la nouvelle lignée de surhommes et lui, il serait dispensé d'accomplir l'insupportable corvée qu'on lui avait imposée.

Mais les servantes du plaisir qui l'avait accueilli en riant, lorsqu'elles apprirent ses intentions, l'encerclèrent, arrêtaient sa marche et, contrariées et fâchées, agitèrent leurs bras en signe de protestation et l'excommunièrent du quartier avec maintes exclamations :

« Malheur à toi, Fuchs ! Nous t'avons perdu et nous ne te reconnaissons plus, car tu étais jadis le seul qui depuis l'époque de Platon sût encore aimer proprement... Avec quelles intentions arrives-tu maintenant

parmi nous ! Malheur à nous désormais sans l'esthétique de tes sonates, malheur à toi aussi sans l'inspiration de notre amour pur ! Et honte à celle qui n'a pas su te comprendre et – bien que notre maîtresse, ainsi que de l'Olympe – a refusé ton amour et ton art et t'a fait tomber de si haut. Sauve-toi, Fuchs, car maintenant tu es indigne de nous !

Sauve-toi, Fuchs, sale satyre ! Oublier le respect dû à l'organe le plus noble, à l'oreille ?! Sauve-toi, Fuchs, tu compromets le quartier !

Sauve-toi, Fuchs, et que les dieux te protègent ! »

Excommunié et craignant une éventuelle décharge de leur colère liquide, Fuchs se mit vite au piano et, à coup énergique de pédales, arriva enfin à son calme foyer, déprimé et déconcerté, écœuré par les hommes et par les dieux, par l'amour et par les muses...

Il se précipita pour récupérer son parapluie réparé, rapporta aussi son piano et disparut pour toujours au sein de la nature grandiose et infinie.

De là, sa musique irradie avec force dans toutes les directions et ainsi s'accomplit partiellement le vœu du destin reconnaissant qui l'avait chargé de répandre ses gammes, ses concerts et ses études de « staccato » et, grâce à eux et par la force de l'éducation, à faire avec le temps apparaître sur cette planète une race humaine meilleure et supérieure, pour sa gloire, pour celle du piano et de l'éternel...⁶⁴

Deodată, ca la un semn nevăzut, tot Olympul fu în picioare... O ploaie de strigăte și amenințări din toate părțile. Toți turbau de ofensa adusă Olympului de către un muritor nedibaci... O mână viguroasă din ordinul lui Apollon și Marte îi smulse lui Fuchs frunza de viță, anexându-i în loc obiectele la care avea dreptul. Ordin sever fu dat ca pe viitor frunza să nu fie acordată decât numai la statui... Iar o mână grațioasă, însăși mâna de trandafiri a Zeiței, îl luă pe artist ușor de o ureche și, cu un gest nobil, dar energic, îl azvârli în Haos.

IV

O ploaie de strigăte și de amenințări. O ploaie de disonanțe de acorduri răsturnate și nerezolvate, de cadențe evitate, de false relațiuni, de triluri și mai ales de pauze cădea din toate părțile asupra artistului izgonit. O grindină de dieji și de becarî ascuțiți îl lovea neconținut în spinare, o pauză mai lungă îi sfărâmă ochelarii. Alți Zei mai răutăcioși aruncară asupra lui cu tibii, cu harpe eoliene, cu lyre și cu cimbale, și culmea răzbunării cu „Acteon”, cu „Polyeucte” și cu „Simfonia III-a” a lui Enescu, a căror muzică inspirată venea, de astă dată în adevăr, chiar din Olymp.

⁶⁴ Urmuz, *La Fuchsiade*, cit., pp. 315-318.

În sfârșit, soarta lui Fuchs era hotărâtă. El avea să rățăcească mai întâi prin Haos cu o iuteală nemaipomenită, în circuituri de câte cinci minute în jurul planetei Venus, după aceea, pentru a expia pe deplin afrontul adus Zeiței, avea să fie exilat de unul singur pe planeta nelocuită, cu obligațiunea de a lăsa numai din el și prin el însuși, acolo, progenitura, acea superioară seminție de artiști, care ar fi trebuit să iasă din Olympt din amorul lui cu Venus.

Fuchs începuse tocmai săvârșirea osândeii, când Pallas-Athena, îndurătoare, interveni (pe neașteptate) pentru dânsul...

I se admise să cadă tot pe pământ, însă cu o singură condițiune... Este în adevăr acolo atâta progenitură inutilă, artistică și neartistică, încât nu mai era deloc nevoie de a se mai crea alta... I se impuse însă lui Fuchs obligația de a distruge snobismul și lașitatea cugetării în artă de pe meleagurile pământene.

Pus, astfel, în o teribilă dilemă, după o lungă și matură chibzuință, găsi artistul că această din urmă condițiune ar fi cu mult mai greu de îndeplinit decât chiar aceea de a face progenitură pe planeta Venus...

O decizie eroică luă atunci eroul în rățăcirea lui prin Haos. Declară că primește favoarea Athenei cu condițiunea ce i se impuse; însă, când simți că este aproape de pământ, făcu ce făcu și, urnindu-se puțin spre dreapta, căzu tot în acel cartier, puțin cam suspect, de unde plecase, și care îl atrăgea îndeosebi.

Știindu-se acuma bine pregătit, ar fi vrut să învețe și să pună în practică aci ceea ce nu știuse până atunci, pentru ca apoi, pe deplin inițiat, să cedă audiență Venerei și să încerce să se reabiliteze cum va ști pentru tot ceea ce lăsase de dorit. În chipul acesta, își zicea el, se va putea face cu puțință creațiunea noii seminții de supraoameni, și astfel va fi dispensat de a mai îndeplini pe pământ imposibila corvoadă ce i se impune.

Dar slujitoarele plăcerii, care îl primiră răsând, aflând de intențiile cu care acum venise, îl înconjură toate din toate părțile, îl opriră brusc de a mai înainta și contrariate, mahnite, agitând în aer brațele în semn de protestare, îl excomunică din cartier, exclamând cu toate în cor:

– Vai ție, Fuchs, te-am pierdut și nu te mai recunoaștem, căci tu erai altădată singurul care de la epoca lui Platon mai știai să iubești cur rat... Cu ce gând vîi și pășești acum printre noi! Vai nouă de acum fără estetica sonatelor tale, vai ție fără inspirația din amorul nostru înalt! Rușine și maledicțiune aceleia care, deși stăpâna noastră, a Olymptului și a lumii, nu a știut să te înțeleagă și, refuzându-ți iubirea și arta, te-a făcut să cazi atât de sus!... Fugi, Fuchs, căci nedemn ești acum de noi!

Fugi, Fuchs, satir murdar! Să nu respecti tu cel mai nobil organ, urechea?! Fugi, Fuchs, căci compromiți cartierul!...

Fugi, Fuchs, și zeii să te protegă!

Excomunicat și sub temerea vreunei eventuale descărcări a supărării lor lichide, Fuchs se așeză în grabă la piano și, pedalând energic și neîntrerupt, ajunse în sfârșit la căminul său liniștit, cu moralul de-

primat, deconcertat, scârbit de oameni ca și de Zei, de amor ca și de Muze...

Alergă de își scoase umbrela de la reparat și, luând pianul cu sine, dispărură pentru totdeauna în mijlocul naturei mărete și nemărginite... De acolo muzica sa radiază cu egală putere în toate direcțiunile, făcând astfel să se împlinescă în parte cuvântul Destinului recunoscător, care îi hărăzi ca prin gamele, concertele și etudele sale de staccato, să ducă departe acel cuvânt, și grație lor, prin forța educației, să facă să apară cu timpul pe această planetă o rasă mai bună și superioară de oameni, spre gloria sa, a pianului și a eternității...⁶⁵

⁶⁵ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 107–111: Improvvisamente, come ad un segnale invisibile, tutto l'Olimpo fu in piedi... Da ogni dove una pioggia di grida e di minacce. Tutti erano in collera per l'offesa arrecata all'Olimpo da un mortale incompetente... Una mano vigorosa su comando di Apollo e di Marte strappò a Fuchs la foglia di vite, allegandovi gli oggetti cui aveva diritto. Fu emesso l'ordine severo secondo cui la foglia in avvenire venisse accordata soltanto alle statue... Mentre una mano leggiadra, proprio quella mano di rose della Dea, prese dolcemente l'artista per l'orecchio e con nobile, ma energico gesto lo scaraventò nel Caos. //IV / Una pioggia di grida e minacce. Una pioggia di dissonanze, di accordi rivoltati e sospesi, di cadenze evitate, di falsi rapporti, di trilli e soprattutto di pause cadeva da ogni dove sull'artista scacciato. Una grandine di diesis e di bequadri appuntiti gli martellava senza tregua la schiena e una pausa più lunga gli frantumò gli occhiali. Altri Dèi più maligni gli diedero addosso con tibie, arpe eoliche, lire e cembali, e, al culmine della vendetta, gli lanciarono "l'Atteone", "il Poliuto" e "la III Sinfonia" di Enescu, la cui musica ispirata, questa volta veramente, proveniva dall'Olimpo. / Insomma, la sorte di Fuchs era decisa. In un primo tempo egli avrebbe vagato a velocità vertiginosa nel Caos con orbite di cinque minuti attorno al pianeta Venere; in seguito, per espriare appieno l'affronto arrecato alla Dea, sarebbe stato esiliato in solitudine sul pianeta disabitato, con l'obbligo di lasciarvi e generare soltanto da sé la progenie, cioè quel seme superiore di artisti che sarebbe dovuto nascere sull'Olimpo dal suo amore con Venere. / Fuchs stava per l'appunto cominciando a scontare la pena, quando Pallade-Atena, mossa a compassione, intervenne (inaspettatamente) in suo favore... / Gli fu concesso di ricadere sulla terra, ma ad una sola condizione... In verità, c'è lì sulla terra così tanta progenie inutile, artistica e non artistica, che non vi era alcun bisogno di crearne un'altra... A Fuchs fu imposto comunque l'obbligo di distruggere dalle contrade terrestri lo snobismo e la viltà del pensiero nell'arte. / Posto, così, di fronte ad un terribile dilemma, dopo una lunga e matura riflessione, l'artista trovò che quest'ultima condizione sarebbe stata di gran lunga più difficile da realizzare di quella che stabiliva di lasciare da solo una progenie sul pianeta Venere... / Il nostro eroe mentre vagava smarrito nel Caos prese allora una decisione eroica. Dichiarò di accogliere il favore di Atena secondo la condizione che gli era stata imposta; tuttavia, quando si accorse di essere vicino alla terra, tanto fece che virò un po' sulla destra, cadendo proprio in quel quartiere, piuttosto sospetto, donde era partito, e dal quale si sentiva particolarmente attratto. / Sentendosi ormai pronto, avrebbe voluto apprendere e mettere in pratica qui quello che fino ad allora non aveva saputo adempiere, per poi richiedere, una volta completamente iniziato, udienza a Venere e tentare di riabilitarsi al meglio in merito alle faccende per le quali aveva molto lasciato a desiderare. In tal modo, si diceva, si renderà possibile la creazione di una nuova stirpe di superuomini e sarebbe stato così anche dispensato di fare sulla terra quell'im-

La *Fuchsiade* di Urmuz mantiene ancora oggi tutta la sua forza. Per apprezzare meglio l'allusione di Urmuz alla stirpe di superuomini è necessario indubbiamente far riferimento a Nietzsche. Il termine "superuomo" che compare a più riprese nell'opera di Nietzsche traduce il tedesco *Übermensch*, in cui la preposizione *über* (al di sopra, oltre) indica nell'uomo (*Mensch*) il punto oltre il quale si deve procedere. *Über* corrisponde alla lettera alla preposizione latina *super*, ma il senso complessivo che il termine "superuomo" ha finito con l'assumere è quello di un individuo dotato di poteri straordinari, che non si riconosce nelle norme della morale comune. Il senso profondo del superuomo si raccoglie in realtà nei concetti di passaggio e di tramonto. Nietzsche scrive così nella prefazione a *Così parlò Zarathustra*:

L'uomo è un cavo teso tra la bestia e il superuomo, – un cavo al di sopra di un abisso. [...]

La grandezza dell'uomo è di essere un ponte e non uno scopo: nell'uomo si può amare che egli sia una transizione e un tramonto.

Io amo coloro che non sanno vivere se non tramontando, poiché essi sono una transizione⁶⁶.

possibile corvée che gli si imponeva. / Ma le vestali del piacere, che lo accolsero in un primo momento ridendo, venute a conoscenza dei propositi da cui era mosso, si misero ad attorniarlo da tutte le parti, gli impedirono bruscamente di farsi avanti e contrariate, intristite, e agitando in aria le braccia in segno di protesta, lo scomunicarono dal quartiere, esclamando tutte in coro: / – Guai a te, Fuchs! Ti abbiamo perduto e non ti riconosciamo più, perché tu eri il solo che dal tempo di Platone sapesse amare di amore puro... Con quale pensiero vieni e ti muovi ora in mezzo a noi! Povere noi, prive d'ora in poi dell'estetica delle tue sonate! Povero te, senza l'ispirazione del nostro amore così elevato! E vergogna a colei che non ha saputo comprenderti e – benché sia nostra padrona e signora dell'Olimpo e del mondo – ha rifiutato il tuo amore e la tua arte, e ti ha fatto cadere da così in alto!... Vattene, Fuchs, perché ora non sei più degno di noi! / Vattene, Fuchs, sporco satiro! Proprio tu non rispetti l'organo più nobile, l'orecchio?! Vattene, Fuchs, perché comprometti il quartiere!... / Vattene, Fuchs, e che gli dèi ti proteggano! / Scomunicato e oramai sotto la minaccia di qualche eventuale scarica della loro liquida rabbia, Fuchs si sedette di tutta fretta al pianoforte e, pedalando energicamente e ininterrottamente, giunse finalmente al suo quieto focolare, col morale a terra, sconcertato, schifato sia dagli uomini che dagli Dèi, sia dall'amore che dalle Muse... / Andò di corsa a ritirare l'ombrello in riparazione e, prendendo anche il pianoforte con sé, scomparve per sempre in mezzo alla natura grandiosa e sconfinata... / Da lì, la musica si irradia in tutte le direzioni con eguale forza, facendo sì che si compia in parte la parola del Destino riconoscente che gli concesse di diffondere quel verbo, con le sue scale, i suoi concerti, i suoi studi di staccato, e di far apparire nel tempo su questo pianeta, grazie al potere dell'educazione, una razza migliore e superiore di uomini, per la gloria sua, del pianoforte e dell'eternità...

⁶⁶ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, tr. it. di M. Montinari, Milano, Adelphi, 1968, p. 8.

Facendosi carico tra i primi nel suo paese non solo del magistero scrittoriale e di pensiero di Freud, soprattutto de *L'Interpretazione dei sogni*, ma anche dell'eredità filosofica di Nietzsche, Urmuz ha rappresentato un transito, un passaggio quasi obbligato per molti scrittori d'avanguardia e della neoavanguardia che hanno testimoniato dopo di lui. In tal senso, scrittori romeni o di origine romena come Tzara, Costin, Voronca, Ionesco, Isou, Celan, Luca, Țepeneag non sono stati semplicemente degli epigoni di Urmuz, ma eredi legittimi del "lascito nascosto" di Urmuz. Conoscevano profondamente la sua opera, non hanno dovuto semplicemente imitarla. E questo attraverso un'operazione straordinaria di stile, ovvero di scrittura⁶⁷.

Da questo punto di vista, le ekfrasi "occulte" di Urmuz e le *mises en abyme* di Țepeneag hanno nel tempo aperto in Romania degli scenari poetici inediti, proponendo al lettore modello delle "passeggiate" inferenziali "nei boschi narrativi"⁶⁸ dove è possibile addentrarsi con curiosità e meraviglia, andando ben al di là del senso comune. E non è un caso che anche scrittori che appartengono alla cultura post-moderna – cioè autori appartenenti alla generazione degli anni '80 e '90 in Romania che programmaticamente hanno voluto rompere con la tradizione modernista o neomodernista autoctona che li precedeva – abbiano ripreso in mano anche l'opera di Urmuz⁶⁹, imponendo una nuova coscienza culturale e un senso innovativo nell'ambito della creazione letteraria a cavallo tra due millenni.

⁶⁷ Cfr. G. Rotiroti, „Când soarele ajunge la solstițiu”: Urmuz și scriitorii de avangardă din exil, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2020.

⁶⁸ Cfr. U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

⁶⁹ Cfr. M. Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999.