OLTRE I CONFINI DELLA LINGUA E DEL CORPO. IL TESTO « DANZATO » DI GHERASIM LUCA

IRMA CARANNANTE[1]

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

BEYOND THE BOUNDARIES OF LANGUAGE AND BODY.
THE "DANCED" TEXT BY GHERASIM LUCA

Abstract

Starting from the performative utterance, developed in the theory of linguistic acts by John Langshaw Austin, this article aims to analyze some passages of Gherasim Luca's Romanian work, *The Inventor of Love*, which preceded his French poetry. His bilingualism stimulated his search for all that is irreversible, real, and concrete, showing the infinite plastic possibilities of words. His performances of the 60's and 70's, together with the shows created by the French choreographers, have opened up a large space for reflection, in which the poetic and dancing subjects have the power to open themselves to incompleteness and diversity. Hence, the ambition of some artists to create a dialogue between the two languages, where one completes the other in the dimension of otherness. Starting from Romanian, Gherasim Luca created another language in French, a language in the language, which gave him the opportunity to express himself otherwise.

Keywords: *Gherasim Luca*; *poetry*; *body*; *language*; *dance*; *performative*; *Romanian literature.*

---

[1] **Irma Carannante**, Phd researcher in Literary, Linguistic, and Comparative Studies, is adjunct professor of Romanian language at the University of Naples "L'Orientale". In addition to different articles published in Italian, French, and Romanian academic journals and books, she translated from Romanian into Italian: Emil Cioran, *Al di là della filosofia. Conversazioni su Benjamin Fondane* (Mimesis, 2014); Benjamin Fondane, *Vedute* (Joker, 2014); Tristan Tzara, *Prime poesie* (Joker, 2015); Petre Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena* (Mimesis, 2015); Marta Petreu, *Dall'Olocausto al Gulag. Studi di cultura romena* (Orthotes, 2016); e-mail: irmacarannante@gmail.com.

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

La vita della lingua reale
consiste nella pluralità semantica
(Heidegger 1961: 168-169)

Nella teoria degli atti linguistici elaborata da John Langshaw Austin, l'atto performativo è inteso come l'asserzione che non descrive lo stato delle cose, non esibisce alcun fatto, ma consente tuttavia di parlarne e ciò può produrre un fatto reale. Tale concetto lascia intravedere dunque la possibilità di superare la dicotomia tra l'astratto e il concreto, potendo così pensare le parole come materia malleabile e costituiva di idee e di soggetti. Esibendo la plasticità del senso, il linguaggio può così riattualizzare il rapporto con l'altro e con il reale, potendo qualificare, determinare e « fare cose con le parole » (Austin 1987). A partire da questa azione creatrice che vede la materia linguistica in costante trasformazione, è possibile mettere a confronto gli atti performativi dei diversi linguaggi provenienti dal mondo dell'arte, al fine di comprendere quale statuto essi designano per la stessa opera d'arte.

La mescolanza di più linguaggi artistici consente un'analisi delle sensazioni, dove l'identità della letteratura, della musica, della danza o di un'altra arte, si costituisce a partire da una ricerca plurale, basata sulla capacità di evoluzione delle parole, dei suoni e del corpo. Da questo punto di vista, la scrittura del poeta romeno Gherasim Luca si presta molto bene alla commistione di tali linguaggi che consentono, nella fattispecie, di testimoniare il legame esistente tra il testo poetico e il gesto danzato, come viene suggerito da Valentina Karampagia nel suo volume *L'Écriture à l'épreuve de la danse contemporaine. Gherasim Luca, Dimitris Dimitriadis et l'approche du performatif* (2016).

Gherasim Luca, pseudonimo di Salman Locker, è stato un poeta, filosofo, artista e *prosattore* francese di origine romena, nato a Bucarest nel giugno del 1913, in una famiglia ebrea askenazita. Il suo pseudonimo gli era stato suggerito da un amico, il quale aveva scoperto il nome di « Gherasim Luca » in un necrologio letto casualmente su un giornale (Rotiroti 2018: 11). Sin da giovane scriveva non solo in romeno ma anche in francese, divenendo membro del gruppo surrealista di Bucarest

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

insieme a Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Dolfi Trost, e Paul Păun. Le loro riunioni erano frequentate anche da Nadine Krainic (o Crainic), una donna turca o siriana di origine francese, che dava un contributo significativo alla causa surrealista, poiché traduceva in francese i loro testi (Răileanu 2014: 345). Lei è stata inoltre la musa ispiratrice di molte opere di Gherasim Luca, come ad esempio *Quantitativement aimée* (Rotiroti 2018: 20-21).

A Bucarest, tra il 1945 e il 1947, il poeta si era impegnato insieme ai suoi compagni del gruppo in una febbrile attività di scrittura, dando alla luce le seguenti opere: *Un lup văzut printr-o lupă*, *Le vampire passif*, *Inventatorul Iubirii*, *Dialectique de la dialectique*, *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*, *Les Orgies de Quanta*, *Amphitrite*, *Le Secret du Vide et du Plein*, *L'Infra-Noir*, *Éloge de Malombra*. Questi scritti si caratterizzano per la critica della razionalità cosciente e la liberazione delle potenzialità immaginative dell'inconscio, in cui veglia e sogno si mescolano, conciliandosi in modo armonico.

In sostanza queste opere nascono in antagonismo alle convenzioni culturali e sociali e concepiscono una trasformazione radicale della vita, attraverso la libertà dei costumi, la poesia e l'amore. La questione fondamentale del surrealismo romeno era quella di reinventare proprio l'amore, secondo la parola d'ordine di Rimbaud: « L'amour est à réinventer, on le sait » (Rimbaud 1983: 224). Come osserva Giovanni Rotiroti, tale reinvenzione doveva essere un gesto artistico, esistenziale e politico in senso rivoluzionario:

> « La poesia aveva il compito di rendere giustizia all'evento, doveva restituire la dimensione sensibile di quello che è un incontro, una rivoluzione, una sommossa contro il sistema ideologico dominante che all'epoca era soprattutto di stampo fascista. Il legame della poesia con l'amore è molto profondo, perché quest'ultimo è il momento in cui l'evento emerge realmente nell'esistenza. La riflessione sull'amore è anche la riflessione contro ogni ordine costituito, contro il potere regolante stabilito da una legge oscena come quella xenofoba e nazista, alimentata in Romania dal fanatismo religioso di matrice fondamentalista » (Rotiroti 2018: 22).

Servirsi dunque dell'amore quale mezzo per fare la rivoluzione era il motto surrealista di Bucarest. La fonte da cui gli scrittori, che orbitavano intorno a Gherasim Luca, traevano ispirazione per mettere in

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

atto una tale sommossa – non solo letteraria, ma anche politica – era in primo luogo la poesia, attraverso la lingua, ma anche e soprattutto attraverso l'esistenza, tramite l'amore, evento che emerge dall'esistenza. In tale contesto i poeti surrealisti di Bucarest – tutti di sinistra e di origine ebraica, ad eccezione di Gellu Naum e Virgil Teodorescu – avevano manifestato un particolare interesse sia per l'amore che per la sessualità, in quanto forze primordiali in grado di realizzare una rivoluzione esistenziale. Tra di essi, Gherasim Luca, in linea con questo principio rivoluzionario, svilupperà la sua inedita versione di *Non-Edipo*, in opposizione all'Edipo del complesso freudiano, con la creazione del testo *Inventatorul Iubirii* (*L'Inventore dell'Amore*), apparso a Bucarest nel 1945 (Luca 2018), ma scritto durante la seconda guerra mondiale.

Quest'opera rivela un io esaltato dall'eccesso, che si avvicina al macabro e al demoniaco, la cui crudeltà erotica, espressa in questa prosa attraverso scene di violenza, ha il solo scopo di risvegliare le coscienze, da troppo tempo « corrotte » da una mentalità borghese e retrograda. Secondo Giovanni Rotiroti, quest'opera:

> « è ancora oggi un testo scandaloso, e rappresenta per molti versi, sadianamente, il soggetto perverso della storia. Leggerlo è quasi impossibile sia per il vigore delle sue descrizioni che per l'indecenza della sua scabrosità. I pensieri teorici di Gherasim Luca liberano a ogni istante le forze irrazionali, demoniache, alle quali sono legate. Queste forze allo stesso tempo animano i pensieri teorici e li deviano con una carica sovversiva e dinamitarda facendoli ubbidire a una forza oscura, all'oscurità dell'abisso, al mistero di una vita sotterranea, di cella, di galera, in cui i maggiori eccessi dell'uomo dovrebbero esigere il segreto » (Rotiroti 2018: 36-37).

L'aspetto scandaloso di questo testo è il modo in cui l'autore denuncia la società – non soltanto quella romena – durante gli anni della guerra. Una denuncia rivolta in primo luogo contro la mediocrità borghese che « fa l'amore » ancora con una « psicologia rudimentale » – come la definisce lo stesso Gherasim Luca – quella che determina il modo di amare sin dalla nascita con il Complesso di Edipo. *L'Inventore dell'Amore* trae la sua origine dal *Primo Manifesto Non-Edipico* di Gherasim Luca, che purtroppo è andato perso[2]. Questo testo era stato

[2] Gherasim Luca aveva annunciato questo testo insieme ad altri, nel volume *Un Lup Văzut Printr'o Lupă ilustrat cu trei vaporizări de Trost*, 1945, București, Editura Negația

BDD-A31940 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

scritto nel momento in cui il surrealismo romeno si stava riorganizzando a Bucarest, dopo un lungo periodo in cui fu sottoposto a censura. In una lettera del 29 giugno 1947, Gherasim Luca scriveva al filosofo francese Sarane Alexandrian che:

> « l'Amour a été inventé en 1945 […]. Je regrette beaucoup que la langue dans laquelle je m'exprime habituellement ne vous est pas connue ; vous auriez eu l'occasion de rencontrer dans mon livre „Inventatorul Iubirii" « L'Inventeur de l'Amour » le schéma d'un appareil théorique et pratique de délivrance TOTALITAIRE par l'amour. Excusez ma grandomanie apparente mais je vous assure que c'est pour la première fois que l'Amour rencontre LIBREMENT la Révolution et si je me suis permis d'affirmer que l'Amour a été inventé en 1945 ce n'est pas par simple désir de scandale. Le monde dilemmatique (amour unique et libertinage, la psychopathie sexuelle et la psychologie dite normale, l'âme et le corps, sens et coeur… et leur réconciliation ABSTRAITE) a cessé d'exister sur le plan du comportement non-oedipien. En ce qui concerne le dernier mot, il n'y a pour moi aucun doute : la lutte mythique entre la liberté et son contraire se donne actuellement entre OEdipe et Non-OEdipe. L'invivable vie oedipienne, férocement mais exactement décrite par les systèmes (marxisme, freudisme, existentialisme, naturalisme…) doit être follement dépassée avec un bond formidable dans une sorte de vie dans la vie, d'amour dans l'amour, indescriptible, indiscernable et irréductible au langage des systèmes. Je parle de la vie et de la mort non-oedipiens […], c'est à dire de la négation absolue du cordon ombilical nostalgique et régressif, source lointaine de notre ambivalence et de notre malheur » (Răileanu 2004: 143-144).

La lettera di Gherasim Luca intende definire la teoria e l'ideologia che si trova alla base di *Inventatorul Iubirii*, che vede come protagonista il *Non-Edipo*, un uomo che ha tagliato definitivamente il « cordone ombelicale » che lo teneva inconsciamente legato alla madre. Il suo modo d'amare è in esatta antitesi all'Edipo psicanalitico. Quello propugnato da Gherasim Luca è un amore nuovo, inedito, contestatario che apre la strada a qualsiasi tipo di rivoluzione: è un amore che si contrappone programmaticamente alla società reazionaria che impedisce il progresso e l'emancipazione dell'umanità. La scrittura di

---

negației. A tal riguardo Thierry Garrel ebbe modo di dire: « Je me souviens que Luca nous a dit que quand il avait pu enfin quitter la Roumanie, il avait caché derrière la plinthe d'une armoire de sa chambre le *Premier Manifeste non-oedipien*, aujourd'hui disparu » (Garrel 2016 : 43).

BDD-A31940 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

Gherasim Luca entra così in linea con la causa surrealista, trasformandosi in una sfida alla liberazione dell'inconscio edipico per consentire la manifestazione dei desideri umani più insoliti e inconfessabili.

Tutto questo implica un profondo sforzo di soggettivazione e di desoggettivazione, come afferma l'autore, perché solo se si accetta il pericolo della follia, ricusando in un certo senso la morte, si potrà definitivamente distruggere il mito delle origini. Tuttavia Gherasim Luca è cosciente del fatto che nessuno è immune dall'Edipo freudiano, il complesso che struttura l'origine dell'identità sessuale e indica allo stesso tempo il fondo enigmatico che si trova alla base di tutte le nevrosi. Per tale motivo, occorre, secondo lui, oltrepassare i confini dell'ignoto per scoprire e « inventare un mondo nuovo » in cui poter finalmente amare liberamente. Sarà necessario pertanto attingere a tutte le risorse dialettiche, negative e desideranti, per poter realizzare una rivoluzione permanente non solo sul piano politico e sociale, ma anche su quello poetico e artistico.

Tutto ciò emerge con particolare evidenza già nell'opera romena di Gherasim Luca, che sembra in parte essere dettata da un automatismo psichico puro, ma che in realtà intende esprimere la vivacità di un pensiero scisso dalla logica cosiddetta razionale per uscire da tutte le preoccupazioni sia di ordine estetico che morale. Questa scrittura darà i natali a quella che sarà la sua creazione francese che, secondo la studiosa Valentina Karampagia, è molto vicina, per la sua composizione, al concetto del performativo in ambito linguistico. Tale concetto designa un modo di comunicazione specifica dell'opera d'arte, segnalando una rappresentazione ben distinta del linguaggio e del senso. Attraversando la filosofia del linguaggio e dell'arte, il performativo inscrive lo studio letterario in un'interpretazione del linguaggio e del corpo:

> « Le performatif – sa complexité et ses paradoxes – creuse un espace de réflexion à l'intérieur duquel des liens se tissent entre différents médiums, comme l'écriture, le geste et la voix. À la croisée entre les arts vivants, les arts plastiques et la poésie, ainsi qu'entre les arts et les sciences humaines, le performatif désigne, au sein du paysage artistique de la deuxième moitié du XXe siècle, un mode de communication spécifique de l'œuvre d'art […]. Traversant la philosophie du langage et de l'art, ce concept inscrit, enfin, l'étude littéraire dans un penser-ensemble du langage et du corps » (Karampagia 2016: 11).

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

Ci sono infatti delle scritture, afferma la studiosa, dei modi di lavorare le parole, la loro materia fonetica, la loro sintassi, il loro ritmo, che invitano a un'esperienza estetica vicina a quella del gesto danzato. Sono delle scritture che danzano (Karampagia 2016: 11). Lo spazio che ospita questo gesto è la parola che Gherasim Luca vuole che prenda corpo nelle sue performance teatrali, come dimostrano le letture pubbliche delle sue poesie durante gli anni Sessanta e Settanta. La sua scrittura è innervata da un'intensa dimensione scenica che impegna tutto il corpo. È come se la scena fosse già lì, sul foglio, le performance la lasciano soltanto intravedere, esponendo la lettura come un'azione fisica.

Alcuni coreografi e sceneggiatori hanno raccolto le poesie di Gherasim Luca per dare vita alle loro creazioni. Nella fattispecie, la coreografa Nathalie Tacchella ha realizzato la coreografia *Tierce*, sulle poesie di Gherasim Luca: *Ma déraison d'être*, *Auto-détermination* e *Quart d'heure de culture métaphysique* (Luca 1985, 1986) con la compagnia dell'*Estuaire*, alla Salle des Eaux-Vives, il 17 gennaio del 2007 (del resto anche la registrazione audio e video della lettura delle poesie, operata più tardi dallo stesso Luca, è volta a far parte integrante del suo stesso modo di fare poesia). In queste opere coreografiche i gesti delle danzatrici sono in stretta relazione con le poesie declamate sulla scena. Ad esempio in *Quart d'heure de culture métaphysique* le danzatrici si appropriano delle parole, entrando persino in dialogo con esse. Le interpreti, le esecutrici della danza, si impadroniscono però di ciò che appartiene al mondo materiale, danzando con degli oggetti con cui esse realizzano delle sculture in movimento. Esattamente questa lenta trasformazione delle forme gestuali è, secondo Karampagia, in perfetta sintonia con i giochi di metamorfosi fonetica della scrittura di Luca (Karampagia 2016: 12).

La coreografa Lila Greene, ad esempio, che si è lasciata ispirare dalla poesia *Passionnément* (Luca 1986) per lo spettacolo *Le Chant de la carpe*, messo in scena a Le Grand Cordel il 5 maggio 1997, ha dichiarato alla stampa che: « les textes de Gherasim Luca se prêtent tout particulièrement à un travail équivalent d'articulation de l'espace scénique, et de l'articulation du corps du comédien » (Karampagia 2016: 13). La coreografa ha prestato molta attenzione al modo in cui la scrittura di Luca riesce a costruire il corpo sulla scena, avvalendosi dei mezzi della danza e del

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

teatro, al fine di materializzare il gioco della scrittura attraverso il corpo, la scena e il pubblico.

Altra coreografia realizzata sulle poesie di Luca è quella di Claude Merlin, in scena al Théâtre de l'Epée de bois, dal 15 al 27 febbraio 2011. Il testo su cui è costruito lo spettacolo danzato è il *Théâtre de bouche* (Luca 1987). L'opera prevede la presenza di sei attori che recitano le poesie di Luca. Essi giocano con il linguaggio creato dal poeta e con degli oggetti che rendono visibile la materialità delle parole, come ad esempio dei disegni che raffigurano la lettera X, presente nelle allitterazioni dei versi « Ile exilée / dans exister ». Un'altra messa in scena teatrale, che ha avuto luogo dal 23 aprile al 23 maggio 2010 alla *Maison della poésie*, è stata quella dello sceneggiatore Laurent Vacher, che ha affidato all'attore Alain Fromager e al musicista Johann Riche le poesie della raccolta *Héros-Limite* (Luca 1985). Qui l'attore, vicino alla voce inquieta e febbrile di Luca, legge da un libro le sue poesie, lanciandosi in un'avventura parlata e gestuale in dialogo con il musicista, manifestando tutto l'aspetto sensoriale che si cela dietro la scrittura del poeta (Karampagia 2016: 13-14).

La vicinanza della scrittura di Gherasim Luca alla musica e alla danza, come attestano le opere dei coreografi appena citati, trova una spiegazione nel fatto che il poeta – che era stato vicino al gruppo surrealista di Bucarest negli anni Trenta e che fuggì dal regime comunista dopo la seconda guerra mondiale per trasferirsi a Parigi nel 1952 – a partire dal 1953 iniziò ad allontanarsi sempre più dalla causa surrealista, per andare incontro alla poesia sonora, conferendo ai suoi versi una dimensione quasi corporea. La lettura pubblica delle sue poesie, realizzata all'interno delle rassegne dedicate alla poesia sonora e alle performance poetiche, diventa una sua nuova modalità di espressione artistica.

Tra il 1962 e il 1963 Gherasim Luca partecipa a Parigi alle serate della « poesia aperta » del *Domaine poétique* all'*American Student's and Artist's Center* e al *Musée d'Art Moderne* con François Dufrêne, Bernard Heidsieck, Brion Gysin, Robert Filiou e Emett Williams e partecipa anche al *Panorama della poesia sonora internazionale* organizzato da Bernard Heidsieck all'*Atelier / Exposition Annick Lemoine* nel 1976 (Karampagia 2016: 23).

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

Questa nuova avventura nel campo della poesia consente a Luca di far uscire il testo dall'immobilità della pagina e di conferirgli un corpo nello spazio pubblico. La lettura ad alta voce delle sue poesie ha permesso che esse potessero entrare nella dimensione dell'azione, cosa che ha indotto Jean-Pierre Bobillot a situare la sua poetica al confine con la *poesia-azione* in cui: « le poète est physiquemente impliqué dans la concrétisation du poème, en présence d'auditeurs / spectateurs » (Karampagia 2016: 24). In tale contesto l'azione, quella fisica e gestuale, è considerata fondamentale, vitale e definitoria, esattamente come il testo, in cui la poesia si fa gesto proprio come i componimenti di Gherasim Luca, che ben si adattano a combinare i versi con una presenza scenica, ed è per questa ragione che, come afferma Karampagia, la poesia di Luca non si può dire né sonora né d'azione, ma più ampiamente *performativa* (Karampagia 2016: 24).

Nelle stesse performance di Gherasim Luca – in cui l'attore e l'autore coincidono nella stessa persona – il rapporto del corpo del poeta con l'oggetto libro è di estrema importanza, perché tenere il libro in mano determina la postura a partire dalla quale si organizza la micro-gestualità del resto del corpo, come ad esempio lo spostamento del peso corporeo da una gamba all'altra, l'inclinazione del torace, i cenni della testa, la direzione dello sguardo. Il libro è in qualche modo un prolungamento del corpo, e il semplice gesto di tenerlo in mano crea una tensione che si ripercuote sull'emissione della voce. La sua gestualità si organizza a partire dall'uso di un microfono su piedistallo, in cui la verticalità di questo oggetto sonoro influisce sulla postura del poeta e distribuisce lo spazio intorno a lui (Karampagia 2016: 25). Assistere alle performance di Gherasim Luca dà la possibilità di fare esperienza del tempo nelle sue molteplici manifestazioni, che vanno dal visivo al sonoro, fino ad arrivare al metacinetico. Inoltre tra gli anni Sessanta e Ottanta il poeta aveva anche registrato privatamente le letture di alcuni suoi testi che daranno vita all'edizione postuma del doppio disco *Gherasim Luca par Gherasim Luca* apparso nel 2001 (Karampagia 2016: 25-26).

Si passerà ora ad analizzare questa materia plastica, sensibile, legata alla dimensione del movimento e del corpo che, sebbene sia con particolare evidenza presente nelle opere della sua nuova lingua di

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

adozione come ha dimostrato Karampagia, appare con altrettanta forza innovativa, ma in maniera diversa, anche in alcuni brani della sua opera romena *Inventatorul iubirii* – come si è già anticipato – da cui è possibile notare le modificazioni stilistiche e antropologiche che sono intervenute in un secondo momento nella sua scrittura francese:

> « I miei movimenti non hanno la grazia assiomatica dei pesci nell'acqua, dell'aquila o della tigre, essi sembrano disordinati come tutto ciò che si vede per la prima volta. Sono costretto a inventare un modo di camminare, di respirare, di esistere, perché il mondo in cui mi muovo non è né di acqua, né di aria, né di terra, né di fuoco, e non posso sapere prima se devo nuotare o volare o bruciare o camminare su due gambe. Inventando il quinto elemento, il sesto, sono obbligato a rivedere i miei tic, le mie abitudini, le mie certezze, poiché passare, per esempio, da una vita acquatica a una vita terrestre senza cambiare il destino del proprio apparato respiratorio equivale a morire.
>
> La quarta dimensione (5, 6, 7, 8, 9) il quinto elemento (6, 7, 8, 9, 10, 11) il terzo sesso (4, 5, 6, 7). Saluto il mio doppio, il mio triplo. Mi guardo allo specchio, mi vedo la faccia piena di occhi, di bocche, di orecchie, di cifre. Sotto la luna, il mio corpo getta a terra un'ombra, una penombra, una fossa, un lago tranquillo e una cipolla. Sono veramente irriconoscibile » (Luca 2018: 75 e 73).

Qui l'io lirico esprime un giudizio sulla sua andatura, entrando in dialettica con i suoi stessi movimenti, che non reputa aggraziati come quelli dei pesci o dell'aquila, ma piuttosto scoordinati, come se li facesse per la prima volta nella vita. Egli è esattamente come i neonati che non sanno muoversi armonicamente, perché non hanno ancora una buona percezione dello spazio, non diversi dall'Edipo freudiano che rinasce nel « Non-Edipo » dell'Inventore dell'Amore, totalmente impreparato allo spazio del nuovo mondo in cui l'amore è stato reinventato. Così colui che viene al mondo, per potersi proiettare in esso, deve imparare, scrive Gherasim Luca, a camminare, respirare, esistere. L'individuo deve dunque apprendere a muoversi e a inventare il proprio « elemento » per giungere a una trasfigurazione radicale di sé in cui diventa irriconoscibile, quasi mostruoso: « È per questo che i miei gesti sembrano interrotti, le mie parole senza seguito, i miei movimenti troppo lenti o troppo rapidi, contraddittori, mostruosi, adorabili » (Luca 2018: 77). La stessa trasfigurazione avverrà non solo nello scrittore – che nei suoi testi francesi metterà a nudo il suo sentimento di erranza e di

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

esilio attraverso la lingua, producendo modificazioni nel campo della creazione a partire dalla rottura con la lingua materna –, ma anche nel corpo dei danzatori che interpreteranno le sue poesie. Si sa che il danzatore nel momento della sua performance non ha più neanche il suo corpo, poiché esso è attraversato dalla danza, come il poeta è attraversato dalle parole. Entrambi sono proiettati verso il « corpo mostruoso » nell'accezione data dagli scritti di René Girard su *La violenza e il sacro*, che trattano essenzialmente il manifestarsi del prodigio e del miracolo nella realizzazione di un'opera d'arte (Girard 1980).

Jerome Andrews, uno dei precursori della danza contemporanea franco-americana, sosteneva che l'arte della danza nasce dallo sforzo di sostenere il movimento libero e incondizionato dello scheletro, della «carcassa». Per danzare occorre privare il corpo di ogni muscolo ed elemento connettivo, per raggiungere tutte le sue imprevedibili esaltazioni motorie, attraverso l'esercizio che aiuta a rendere flessibile la rigida forza muscolare (Gasparotti 2017: 64-65). Alla stessa stregua, l'uomo che nasce dall'opera di Luca, il suo *alter ego*, deve fuoriuscire dai suoi vecchi vincoli edipici, deve superare la « rigida forza muscolare » dell'amore, se non vuole restar legato a questo « destino di galera ». Nell'*Inventore dell'Amore* infatti si legge:

> « in modo fatale gli uomini si sposano, vivono in concubinaggio ed eseguono alcune centinaia di movimenti sensuali e sentimentali che fissano i loro limiti e persino la cosiddetta psicopatia sessuale che introduce in questo mondo anchilosato una qualche variazione, anche la stessa riconfortante negazione che sono la follia sessuale e il vizio mi sembra insufficiente benché sia la sola che mi permetta di poter ancora guardare in faccia l'uomo con una certa indulgenza, tutte queste centinaia di tic che fanno sì che gli uomini si assomiglino l'un l'altro come due gocce di sudore contengono i germi della loro decomposizione nell'immagine della madre, nella causalità materna e le piccole complicazioni addotte da quell'altro personaggio sinistro che è il padre non fanno che rendere monotono e abbrutire ancor di più il paesaggio di questa specie condannata e mai smetterò di domandarmi con stupore come l'uomo possa sopportare questo destino di galera e come sia possibile che il numero dei disperati, dei suicidati e degli assassini sia tanto esiguo » (Luca 2018: 99).

L'individuo presentato qui da Gherasim Luca è un uomo incapace di uscire fuori da un discorso solipsistico, in cui la sua « psicopatia

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

sessuale » si infrange in una rete di incomunicabilità che può rivelarsi fatale per lo sviluppo della sua identità sessuale. L'energia materica che sprizza dal suo corpo, la follia sessuale e il vizio che tenta di porre al servizio del linguaggio sono solo una manifestazione dell'impotenza di riportare il corpo al centro della sua esperienza. L'aura apocalittica e orgiastica dei suoi movimenti sensuali non fa che rivelare la sua natura primitiva, che nasce da un'esigenza speculare di ritorno che anela a un tempo mitico in cui la madre soddisfaceva tutti i suoi desideri. In sostanza quest'individuo, ormai cresciuto anagraficamente, non vuole far altro che spostare le sue gabbie, da quelle delle convenzioni sociali a quelle dei propri meccanismi biologici ancestrali, ciò che l'io narrante condanna inappellabilmente:

> « Detesto questo figlio naturale di Edipo, odio e rifiuto la sua fissa biologia. E se l'uomo è così perché nasce, allora non mi rimane altro che rifiutare la nascita, rifiuto ogni assioma anche se dalla sua parte ha tutte le apparenze della certezza. Sopportando come una maledizione questa psicologia rudimentale – determinata dalla nascita, non scopriremo mai la possibilità di venire al mondo al di là del trauma natale. L'umanità edipica merita la propria sorte » (Luca 2018: 77).

La sua « fissa biologia » denota un'assenza di movimento, l'immobilità che soltanto una profonda trasfigurazione, come quella auspicata da Luca, può cambiarne l'orientamento. La figura spettrale del protagonista dell'*Inventore dell'Amore*, che si trasforma per vincere il complesso edipico, richiama il concetto di *fantasmata*, che proviene dalla filosofia occidentale, intimamente connesso con l'immaginazione e la fantasia. Tale concetto appare nel trattato di Domenico da Piacenza *De arte saltandi et choreas ducendi* / *De la arte di ballare et danzare* (Procopio 2014). Tra i vari studiosi che si sono interrogati intorno a tale concetto, Giorgio Agamben ha ritenuto che l'interpretazione del danzare per *fantasmata* – come si può osservare nelle coreografie realizzate sui testi di Gherasim Luca – si fondi sulla forza dell'immagine. Si tratta di un'affezione del *pathos* che attraverso l'immagine memorizzata, si carica senza sosta di un'energia capace di sconvolgere il corpo (Agamben 2004: 41).

Il concetto di *fantasmata* è dunque una sorta di immagine in movimento che si forma nella mente di un individuo, è ciò che lo spettatore ricorda di un movimento e che può prescindere dall'oggetto

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

sensibile (Anzellotti 2016: 47-48). Il danzare per *fantasmata* è per Agamben il « danzare per immagini », in cui si crea un insieme di figure che nascono dalle fantasie o dai *fantasmi*, di chi guarda. La stessa danza realizza tante immagini in movimento, dà vita a figure plastiche che durano l'istante di una posa, per questo i gesti e i movimenti del danzatore non sono soltanto un'azione meccanica, ma anche e soprattutto un'azione strettamente connessa con l'idea umanistica dell'arte, della spiritualità e dell'emozione (Anzellotti 2016: 49-50).

La carica emozionale di queste figure realizzate dai corpi dei danzatori fa sì che un'immagine si fissi nella mente, dunque danzare per *fantasmata* non è altro che un danzare per immagini, dove il *pathos* acquista una posizione cruciale e fa sì che l'arte della danza acquisti un valore polisemico e polifunzionale, fruibile in ogni manifestazione di gioia, di tristezza, di rabbia, di preghiera, di erotismo. Per questo la danza è presente in tutte le culture umane ed è persino già presente in alcune culture primitive e in diversi passi biblici, il più noto è forse quello dell'Ecclesiaste (3:4): « C'è un tempo per piangere e un tempo per danzare ». Tra le arti figurative, la danza è inoltre, come sostiene Dominique Dupuy – danzatore e coreografo, uno dei pionieri della danza moderna in Francia – un evento che può irrompere come un bagliore di bellezza in cui i movimenti e i gesti, anche semplicemente una caduta, evocano immagini capaci di risvegliare nell'intelletto quelle idee eterne che sono causa e origine del mondo fenomenico:

> « La caduta involontaria è uno dei movimenti più intensi dell'interno del corpo, la caduta in una buca profonda […] di cui non si è misurata la profondità, di cui non si conosce il fondo; la caduta nell'ignoto, nel corso della quale, per un riflesso di sopravvivenza, il diaframma rimonta violentemente verso la testa, come un paracadute e fa uscire un grido, movimento fondatore del senso di verticalità […]. Chiunque sia caduto una volta, a sua insaputa, in una buca sa che effetto fa e che c'è del volo in quella caduta » (Dupuy 2014: 133 e 136).

La riflessione di Dupuy pone l'esperienza della caduta al centro di una riflessione che richiama a un'anamnesi artistica dalla quale proviene un sentimento originario connesso al senso della verticalità. Il destino di questo inesorabile precipitare è percepibile anche nel ricorso di Gherasim Luca a una lingua non materna, come gesto di liberazione

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

integrale, attraverso una caduta, un crollo, come quello della Torre di Babele, l'emblema della confusione e della nascita delle lingue diverse. A partire da questa rottura con la madrelingua, egli ha voluto porsi oltre le frontiere, rivendicando per sé un parlare senza patria. Vivendo poeticamente il *Non-Edipo*, antesignano dell'Anti-Edipo di Deleuze e Guattari, l'esilio linguistico ed esistenziale di Luca è la conseguenza diretta della sua volontà sovversiva di liberazione dalla condizione edipica, rifiuto che si inscrive nelle sue speculazioni circa i suoi « precipitati teorici », come si legge ne *L'Inventore dell'Amore*:

> « In accordo con i miei precipitati teorici, questa apparente caduta nel dolore sostiene la mia costante attrazione verso la realtà oggettiva del piacere, verificabile solo nella sorpresa oggettiva che ci promette, i piaceri correnti, accessibili, alternando con il dispiacere e doppiate dal rovescio della medaglia, non essendo altro per me che l'espressione diretta dell'infelicità, della domenica, della ricreazione, del matrimonio e di tutto ciò che fa della gioia e della tristezza di questo mondo di schiavi un unico fardello » (Luca 2018: 115).

Questa apparente « caduta nel dolore », scrive Luca, sorregge l'uomo edipico verso la « realtà oggettiva del piacere », quella che scaturisce dai piaceri facili, accessibili, che non sono altro che l'espressione diretta dell'infelicità, e di tutto ciò che rende la gioia o la tristezza un unico fardello. Qui si avverte, in tutta la sua tensione, la presenza della gravità, o meglio dell'attrazione gravitazionale del corpo desiderante che pensa e aspira a scrivere il suo desiderio che puntualmente resta sempre inespresso. Per questo la sua scrittura non fa che dirlo per ricominciare sempre da capo, tessendo trame di versi su versi che procrastinano e rinviano l'inesorabile e decisiva « caduta ». È per questo che il poeta che scrive non fa che accendere il movimento, il cadere, la danza che è in lui, cercando di raggiungere quell'impossibile rivelazione che proviene dal « precipitare », in uno sprofondamento senza limiti:

> « Visto dal di fuori sembro come uno che cade mitragliato da una raffica di fuoco. Di solito è questa la mia andatura, la cui sagoma incerta prende in prestito qualcosa dallo stordimento dei condannati a morte, dei ratti di campagna, degli uccelli feriti. Come un funambolo sospeso sul filo, aiutato dal suo unico ombrello, mi attacco al mio proprio squilibrio. Conosco a memoria questi sentieri sconosciuti, li posso percorrere a occhi chiusi » (Luca 2018: 73).

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

Come un sonnambulo sospeso a un filo, l'io poetico si attacca al proprio « squilibrio », si rifiuta di « stare in asse », tanto che chi lo vede può avere l'impressione che sia sul punto di cadere. Il protagonista de *L'Inventore dell'Amore*, che conosce a memoria i sentieri che percorre tuttavia con « un'andatura incerta », si avvicina all'anima del danzatore che, attraverso il dispiegarsi delle sue membra, riesce a suscitare un brivido che agita e scuote la *ratio* logico-discorsiva, assecondando tale brivido senza negarlo né alienarlo, nella costante interruzione di qualsiasi supposizione o rappresentazione. Tuttavia ciò che distingue un danzatore da uno scrittore è che mentre per il primo lo strumento che dà vita a tale tremito è il corpo danzato, per il secondo è il *logos*.

Occorre pertanto ricordare che ogni parola, proposizione, discorso di uno scrittore ha la capacità di significare, tramite un insieme di segni significanti volti a riabilitare l'universale mondo platonico delle idee, nella sua astratta trascendenza, al contrario la danza, sebbene anch'essa sia in grado di significare attraverso il suo linguaggio, non è verbale e nasce laddove le parole vengono a mancare, è una « retorica muta » scriveva Thoinot Arbeau nel 1588 (Arbeau 1969: c. 5v.). Pina Bausch, coreografa e danzatrice che ha aperto il mondo del *Tanztheater*, ebbe a dire infatti: « Ci sono momenti in cui si rimane senza parole, persi e disorientati. È proprio allora che inizia la danza » (Bausch 2000).

Per rendere possibile un gesto danzato è dunque necessario restare senza parole, affinché la danza fuoriuscendo dal *logos* crei il mondo nella sospensione di ogni significazione, svuotando di senso tutto ciò che viene detto dalla parola. Il corpo del danzatore viene così a trovarsi al di là della parola scritta, nel senso che la sola parola che si può scrivere è quella incisa sul suo corpo, ed è per questo che « la danza è l'unica forma espressiva non riproducibile perché non oggettivizza, perché l'oggetto percepito è già lì, esposto – il corpo, il suo movimento, il suo spazio – e non è un prodotto finito » (Otto 1992: 97-98).

Inoltre, come afferma Bruno Moroncini, anche se il corpo è una scrittura da decifrare, esso non si offre ad una traduzione integrale: « il corpo conserva un'opacità irriducibile, resta una lingua sconosciuta » (Moroncini 1988: 9), e in questo si avvicina intimamente alla lingua della poesia, intraducibile per sua costituzione perché necessita di un continuo domandare e di un incontro tra il proprio e l'estraneo nella

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

figura della differenza. Così, nell'azione di autotraduzione di alcune sue opere, Gherasim Luca ha operato un passaggio di frontiere, una partenza sia fisica che metafisica, un esilio non soltanto linguistico alla cui base c'è sempre un tratto di ribellione, di rifiuto, un andare contro ogni barriera di ordine geografico, politico, culturale, linguistico, metafisico per poter abbracciare il desiderio di emancipazione che viene consegnato alla scrittura. La sua opera di traduzione è per sua natura impossibile, poiché ha a che fare con una materia unica che richiede una forte consapevolezza del suo essere un *étran-juif*, al fine di conservare inalterata la sua specificità. Tuttavia la società contemporanea e quella in cui ha vissuto il poeta, sembra voler ostacolare a tutti costi tale estraneità, come osserva Giovanni Rotiroti:

> « In un mondo in cui la cultura globale di massa serve a far svanire la pluralità dei mondi e ad appiattire sempre più verso il basso il gusto comune umano per l'intelligenza e il piacere, per l'imprevedibile e la novità, l'esercizio critico della traduzione invita a pensare ed educa a vedere la letteratura (o le letterature) come un immenso e molteplice discorso con il quale si ha un rapporto di imprescindibile interesse. Il discorso intrecciato del testo e della traduzione tiene insieme la complessità dei mondi. Interrogando le letterature fuori dal cerchio magico e privilegiato dell'etnocentrismo, la via indicata dalla traduzione impossibile e quella di offrire paradossalmente la chance di una nuova forma di sapere colloquiale e dialogante che permetta e operi quel continuo stare insieme, alla pari, nelle differenze, nelle inquiete certezze delle opere e delle prospettive critiche di lettura, creando luoghi in cui il pensiero del mondo incontra un altro pensiero del mondo. E questa sua ideale rappresentazione rivendica necessariamente un bisogno di libertà e di imprevedibilità » (Rotiroti 2017: 6).

Un tale tipo di traduzione prevede dunque la possibilità di una nuova forma di sapere che consente una condivisione e un equilibrio nelle differenze, in cui « il pensiero del mondo incontra un altro pensiero del mondo » attraverso l'adozione di un linguaggio, come quello della letteratura o della danza, che umanizza il mistero della vita: « la traduzione è dunque non solo processo di degradazione e oblio del senso originario, ma anche positivamente, affermazione positiva della vitalità e ricchezza della lingua, l'unico modo che le assicuri una sopravvivenza » (Resta 1988: 121).

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

L'impegno di chi scrive – come quello del traduttore – consiste nel deviare il linguaggio verso altri errori, coinvolgerlo in altre mancanze, attirarlo in nuovi rischi di frantumazione. Chi danza si trova di fronte a una sorta di bivio, tra incertezza e possibilità, tra erranza dell'improprio e consistenza del proprio. Chi scrive e chi danza fanno esperienza del commiato. Sono entrambi in esilio: l'uno con il proprio gesto, l'altro con la propria lingua. Nel corso di questo esodo l'artista, lo scrittore o il danzatore, non fanno altro che desiderare di tornare ad abitare la loro realtà prima e fondamentale, il principio e la causa di tutte le cose, alla ricerca della profonda unità della loro natura. In questa ricerca della propria *physis*, nell'attività di scrittore/auto-traduttore, il poeta romeno Gherasim Luca, a contatto con una nuova lingua, farà sperimentare ai suoi testi in maniera audace le diverse possibilità sonore e semantiche del francese, operando complesse deviazioni sintattiche, attraverso continui rinvii dei significanti, poiché il suo abitare in più di una lingua, gli ha dato la possibilità di trovare la sua patria nella scrittura, cioè un luogo senza luogo, eteropico oppure utopico. A partire dal romeno, Gherasim Luca crea in francese una lingua altra, una lingua nella lingua, un divenire altro della lingua, che gli ha dato l'opportunità di esprimersi altrimenti, di resistere, scrivere e testimoniare in esilio di fronte alla pressione violenta e pervasiva della *langue de bois* con cui ha dovuto inevitabilmente confrontarsi. Il suo bilinguismo ha stimolato la ricerca verso tutto ciò che è irreversibile, reale e concreto, mostrando le infinite possibilità plastiche delle parole. Le sue performance, insieme agli spettacoli realizzati dai coreografi francesi, hanno aperto un ampio spazio di riflessione, in cui il soggetto poetico e quello danzante hanno la facoltà di dirsi transitivamente, aprendosi all'incompletezza, al loro essere costituzionalmente mancanti. Di qui l'ambizione di creare un dialogo tra i due linguaggi, dove l'uno completa l'altro nella dimensione dell'alterità, nel rischio assoluto che va al di là del sapere e della certezza.

BIBLIOGRAFIA

Agamben, G., 2004, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer.

BDD-A31940 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)

Anzellotti, E., 2016, « Fantasmata: l'astanza della danza? », in *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, VIII, 8, pp. 47-50.

Arbeau, T., 1969 [1588], *Orchésographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Langres, Jehan des Preys.

Austin, J.L., 1987, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti editore.

Bausch, P., 2000, "Dance, dance, otherwise we are lost", in *Sulla danza*, a cura di M. Zanardi, Napoli, Cronopio, p. 50.

Dupuy, D., 2014, *La saggezza del danzare*, a cura di C. Negro, Milano, Mimesis.

Garrel, T., 2016, « Je me souviens de Gherasim Luca », in *Europe*, n. 1045, p. 43.

Gasparotti, R., 2017, « Saggezza del danzare », in *Sulla danza*, a cura di M. Zanardi, Napoli, Cronopio, pp. 64-65.

Girard, R., 1980, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi.

Heidegger, M., 1961, *Nietzsche*, I. Pfullingen, Neske.

Karampagia, V., 2016, *L'Écriture à l'épreuve de la danse contemporaine. Gherasim Luca, Dimitris Dimitriadis et l'approche du performatif*, Paris, Honoré Champion.

Luca, G., 1945, *Un Lup Văzut Printr'o Lupă ilustrat cu trei vaporizări de Trost*, București, Editura Negația negației.

Luca, G., 1985, *Héros-Limite*, Paris, José Corti.

Luca, G., 1986, *Le chant de la carpe*, Paris, José Corti.

Luca, G., 1987, *Théâtre de bouche*, Paris, José Corti.

Luca, G., 2018, *L'Inventore dell'Amore*, a cura di G. Rotiroti, Milano, Criterion.

Moroncini, B., 1988, *Il discorso e la cenere*, Napoli, Guida.

Otto, W.F., 1992, « Per la danza della scuola di Elisabeth Duncun », in *Filosofia della danza*, a cura di B. Elia, Genova, Il melangolo, pp. 97-98.

Procopio, P., 2014, *Il* De arte saltandi et choreas ducendi *di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Ravenna, Longo.

Răileanu, P., 2004, *Gherasim Luca*, Paris, Oxus.

Răileanu, P., 2014, « Romania. Il gruppo surrealista romeno, 1940-1947 », in A. Schwarz, *Il surrealismo. Ieri e oggi. Storia, filosofia, politica*, Ginevra-Milano, Skira, p. 345.

Resta, C., 1988, *La misura della differenza*, Milano, Guerini e associati.

Rimbaud, A., 1983, *Oeuvres*, a cura di S. Bernard, Paris, Garnier.

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

Rotiroti, G., 2018, « Introduzione. Gherasim Luca e l'Inventore dell'amore », in G. Luca 2018: 9-70.

BDD-A31940 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:47 UTC)