

*È al terror panico in cui affonda la solitudine,
a uno, a due, a tutti gli abitanti del pianeta
ch'io devo la parola d'ordine che mi ha permesso
di riconoscere una presenza.
(G. Luca – Loup à travers une loupe)*

Gherasim Luca è un poeta senza patria, si potrebbe dire, paradossalmente, un poeta senza una lingua. *Solo nella madrelingua si può dire la verità. In una lingua straniera il poeta mente*, ha detto Celan¹. Ma nel caso di Gherasim Luca questa “menzogna” assume il carattere di una singolarità assoluta, di un esilio voluto e al contempo subito. Nell’arco della sua produzione poetica, che copre circa cinquanta anni, dal ’45 al ‘94, Gherasim Luca non ha fatto altro che parlare (da) una lingua straniera, o meglio, non ha fatto che parlare a partire dalla posizione dell’esiliato, percorrendo la lingua alle sue frontiere, rendendola un *qualcosa di inadeguato* e di inconciliabile di fronte alla singolarità della sua condizione di poeta senza patria.

“*Volevo solo abbandonare un mondo dove non c’è più posto per i poeti*”. È la frase che Luca scriverà a sua moglie e che lascerà prima di suicidarsi lanciandosi nella Senna, prima di *rendere* per sempre la vita, una frase con la quale egli *rende* la sua lingua e la sua opera un’ultima volta. È scritta in francese, nella lingua da lui adottata, a partire dal 1946, per scrivere poesie. Vale la pena ricordarla non tanto perché ultimo atto di un poeta prima di togliersi la vita, quanto piuttosto come esempio di un certo sentimento di appartenenza, quasi una testimonianza e una denuncia allo stesso tempo, dell’incollocabilità non solo del poeta in generale, ma altresì propria.

Dopotutto, l’incollocabilità è sorte condivisa da tanti scrittori rumeni del dopoguerra. Basti ricordare l’amico Celan, e poi Ionesco, Eliade, Cioran, Tristan Tzara, per citare solo alcuni tra i più celebri. Una sorte che condurrà molti di loro ad abbandonare la propria terra nel tentativo di sfuggire alle persecuzioni naziste. Ma è anche sorte di una cittadinanza negata, quella dell’ospitalità riservata allo straniero in fuga, quella di parole d’ordine disseminate lungo il proprio cammino e ancora: quella del poeta costantemente di fronte allo *schibboleth*ⁱⁱ della lingua altrui e alla propria, così intimamente, a volte forzosamente, legata a quella dell’altro.

Gherasim Luca, all’anagrafe Salman Locker, nasce a Bucarest nel 1913, sullo sfondo di una città attraversata da culture diverse, incisa da più lingue. Bisognerebbe interrogarsi sul senso e sui motivi della scelta di uno pseudonimo, sulla scelta cioè di portare un nome al fine di *salvare* la propria identità. O forse sarebbe meglio dire, nel caso di scrittori ebrei, di salvare la propria nascita. Molti poeti e scrittori ebreo-rumeni si sono trovati in una simile condizione. Paul Celan è all’anagrafe Paul Antschel, Samuel Rosenstock è il vero nome di Tristan Tzara, Zharia Zharia quello di Paul Paum, amico di Gherasim Luca. Anche “Gherasim Luca” è, apparentemente, la “messa in sicurezza” di un nome. Si tratta di una storia, della storia di un nome, della storia *del* nome, storia che chiama in causa la proprietà di volta in volta oscillante tra

il nome proprio *familiare* e il nome proprio *d'autore*. Ma altresì è la storia della scelta di una lingua, di un esilio geografico, linguistico, religioso, etnico, che chiama in causa un passaggio, l'attraversamento di una frontiera non solamente linguistica. "Gherasim Luca" è la domanda di un diritto d'asilo che deve ancora realizzarsi *in patria*, è l'abitazione di una lingua *ospitante*, ma è anche un modo, vedremo, per radunare tutte le differenze sulla superficie di un nome, un modo per passare, fare un passo altrimenti negato, al di là della propria nascita.

La storia del nome dunque, di "Gherasim Luca", si apre con una firma: al momento firmare un testo per una rivista collettiva, un amico suggerisce di utilizzare il nome "Gherasim Luca". Il poeta accetta. Successivamente verrà a sapere che questo nome è stato tratto da un necrologio letto dall'amico su un giornale locale che riporta la morte di un certo "*Gherasim Luca, Archimandrita del monte Athos e linguista emerito*". La suggestione dell'origine di questo nome, la singolarità, il titolo e la dignità del personaggio che designa, spingono Luca ad adottarlo definitivamente. Si tratta del racconto dell'autore, di uno sguardo retrospettivo che alla storia aggiunge tutto un immaginario poetico, e che diventerà poi parte integrante del suo discorso poetico e letterario.

Il nome si rivela nella firma. Ma esso stesso si mostrerà come segno, come la traccia che nasconde le tracce del passato dell'autore, che mostra e copre, allo stesso tempo, la sua identità. Al momento di firmarsi, dunque, il poeta scriverà "Gherasim Luca", salvando così la sua *cittadinanza*, la sua appartenenza a una tradizione, quella ebraica, ma al contempo denunciando, denunciandosi estraneo, straniero, privandosi dell'eredità che ogni nome proprio implica, come se, per puro caso, per pura necrologia, per uno scivolamento del suono da Locker in Luca, si fosse trattato di "recuperare", nascondendolo, quanto altrimenti avrebbe rischiato la cancellazione.

Il poeta da allora in poi si firmerà Salman Gherasim Luca. Resiste ancora il nome Salman, almeno fino alla fine della guerra quando, nel 1946, Gherasim Luca diverrà il patronimico ufficiale.

Luca, in effetti, suona come la latinizzazione di Locker. In più, il suono in cui termina Locker, -er, viene a coprire e a risuonare nella prima parte di Gherasim. Il nome d'autore diventa una traccia, indica un'origine e la nasconde, il nome diventa in tutto e per tutto un'operazione poetica. A queste variazioni poi se ne aggiungono altre. In primo luogo Locker in tedesco definisce un oggetto vacillante, qualcosa che manca di stabilità. Ma è anche un aggettivo che indica la mollezza di una materia, la sua flessibilità. In senso figurato esso può indicare una persona che svolge una vita dissoluta. Ma ancora: Locker rimanda al sostantivo Loch, che in tedesco indica mancanza, un buco nella materia, così come il verbo "lochen" definisce l'azione di bucare, forare. Insomma, Luca latinizza Locker, e ne occupa il posto vuoto, vacillante, e l'operazione anagrafica s'intreccia con quella poetica. In Luca vacilla il nome prima ancora che la lingua. Ma già nel nome, nel nome proprio, è inscritta la matrice di una mancanza, di un *manque à être*, e la nostalgia e il rifiuto insieme di un'appartenenza che non può essere dichiarata se non camuffandola, confutandola, coprendola con un segno che manifesta un segreto. Già tutta la poetica di Gherasim Luca è presente nel suo nomeⁱⁱⁱ.

Bucarest è una Babele moderna. Per comprenderne il brulichio linguistico e l'impatto sulla cultura del tempo ci si può rifare a uno scritto autobiografico di Elias Canetti, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*: "Delle lingue si discuteva spesso, solo nella nostra città si parlavano sette o otto lingue diverse, e tutti capivano qualche cosa di ciascuna; solo le ragazze che venivano dai villaggi non sapevano che il bulgaro, e per questo erano considerate stupide. Ognuno enumerava le lingue che conosceva; era importante padroneggiarne parecchie, con la conoscenza della lingua si poteva salvare la propria esistenza o quella altrui"^{iv}. Luca è dunque a contatto fin da giovane con numerose lingue, ne parla almeno quattro: il tedesco, lingua parlata dalla madre; il rumeno, lingua paterna; lo yiddish, lingua comunitaria degli ebrei askenazi; e il francese, la lingua letteraria per eccellenza. Il suo rapporto con l'ebraismo e con la cultura ebraica è di auto-esclusione, egli si definirà un "étran-juif", un ebreo straniero, straniero all'ebraismo quanto all'appartenenza religiosa, etnica o nazionale. Tuttavia gli anni della giovinezza non sono affatto facili e l'appartenenza alla minoranza ebraica influenzerà non poco la sua poetica. È in particolare verso la fine negli anni trenta, in concomitanza con il crescente nazionalismo sia politico che culturale, che Luca comincia la sua attività poetica, collaborando con numerose riviste locali e cominciando a farsi conoscere e apprezzare come poeta e disegnatore. La lotta al fascismo e alla cultura di Stato dominante (borghese e di matrice nazionalista) ispira la posizione estetica e politica degli artisti e scrittori riuniti intorno a queste riviste.

Ci troviamo in un periodo in cui poeti di fama nazionale come Alecsandri e Eminescu, nonché giovani intellettuali, si lasceranno sedurre dalla retorica nazionalista. Sale l'onda di un certo sciovinismo politico e culturale. Si pensa alla grande Romania, si costruiscono teorie ardite sul piano linguistico in vista di una riappropriazione della purezza dell'identità rumena, almeno sul piano linguistico. Si va formando l'ipotesi che la lingua rumena possa rappresentare l'ultimo baluardo della latinità, ultima lingua allo stato puro, almeno di diritto, e che dunque debba essere difesa dalle influenze straniere e delle minoranze che possono imbastardirne il tessuto. La comunità ebraica, in particolare, sarà il nemico privilegiato. Vi è un clima di diffidenza che presto si trasformerà in vera e propria intolleranza. Con l'avanzare poi della destra nazionalista e filo-nazista verso la metà degli anni trenta, gli ebrei saranno vieppiù allontanati o ricercati come oppositori politici, rivoluzionari o comunisti.

Bucarest è dunque il crocevia di queste spinte e pressioni contrarie. Prima che le frontiere si chiudano definitivamente Luca è però in Francia, a Parigi, dove stringe legami con artisti e scrittori e in particolare con i maggiori esponenti del surrealismo francese. Nel 1940 la dichiarazione di guerra lo sorprende a Parigi. Nel giro di poco tempo, dopo un brevissimo soggiorno in Italia, è di nuovo a Bucarest. Riesce a sfuggire alla deportazione, ma è costretto ad un esilio forzato "nella propria città". In questi anni Gherasim Luca interromperà la sua attività artistica e verrà bruscamente privato di ogni rapporto con artisti e intellettuali francesi. La clandestinità, per chi

come lui è sospettato di essere “comunista” perché “ebreo”, è l’unica forma di sopravvivenza in quel periodo.

Sarà solo con la fine della guerra che Luca ricomincerà ad animare la vita culturale a Bucarest, diventando presto uno dei principali esponenti, nonché fondatore, del gruppo surrealista rumeno al fianco di Paul Paun, Dolfi Trost e Gellu Naum. Sono anni importanti, quelli che vanno al 1945 al 1947. Bucarest è una città molto attiva e ospita numerosi artisti che confluiscono da tutta la regione (basti ricordare Paul Celan, che proprio in quegli anni arriverà a Bucarest). Gherasim Luca riprende a collaborare con numerose riviste locali ed espone le sue opere come scultore e pittore. Ma la sua adesione al surrealismo resta circoscritta nel tempo e soprattutto allo spirito originario e inaugurale.

Luca è un poeta profondamente solitario, incapace di *aderire* a teoremi e teorie che ben presto si rivelano sterili o ridondanti. Parlare di rivoluzione storica, sociale, senza aver prima operato un radicale ripensamento della posizione dell’uomo nei confronti della vita, è per lui ancora troppo poco. Si tratta di venir fuori da una certa retorica – ma forse dalla retorica in generale – che fa uso, senza esserne cosciente, di nozioni universali, di strutture totalizzanti che appartengono al linguaggio quanto all’inconscio di ognuno di noi e che determinano “di contraccolpo” il nostro agire e il nostro pensare. Ma si tratta, ancor di più, di una critica che investe ogni forma di ideologia, tanto più se artistica, che faccia uso di categorie fisse e che sia, in fin dei conti, ancora troppo poco rivoluzionaria, ancora troppo o troppo poco superficiale, che produca movimenti solo apparentemente rivoluzionari poiché in fondo avviliti da un progetto politico egemonizzante. È il caso, secondo Gherasim Luca, del surrealismo rumeno – e francese –, di quel surrealismo contestato anche da Breton, sedotto dalla crescente influenza del comunismo, affascinato dalla retorica di una “politica culturale”, ideologizzato nelle sue aspirazioni realmente rivoluzionarie, che non fa che pescare in un desiderio ancora troppo strutturato, attraverso forme di lotta che altro non sono se non un nuovo modo di sottomettere il proprio desiderio a una vecchia retorica, attuando, alla fine, solo una nuova e più aggiornata forma di conformismo.

A partire da quegli anni Luca cercherà di rendersi autonomo dai progetti “meramente” politici dei suoi colleghi surrealisti. Proverà così a passare il confine per arrivare in Francia, ma vi riuscirà solo nel 1952, grazie a un amico parigino che gli farà ottenere il visto a lungo negato.

Ormai Gherasim Luca ha adottato il francese come lingua poetica. A partire dagli anni sessanta la sua attività si sviluppa verso la produzione di libri-oggetto, poesie spesso corredate di stampe e litografie, in serie limitata. Parallelamente, realizza letture, lavora per la radio e per il teatro. In particolare, la sua attività orale inaugura un nuovo rapporto con la parola scritta, è una sorta di oralizzazione del verso dove la voce diventa veicolo, corpo da far tremare e attraverso cui scandire tutti i nomi sommersi, i vuoti e le lacune del linguaggio, al di qua dei significati dominanti. Sarà solo a partire dagli anni settanta che, attraverso la casa editrice *Edition du Soleil Noir*, le sue opere verranno progressivamente raccolte e date alle stampe in forma coerente.

“*La poesia si eclissa davanti alle sue conseguenze*”

La scelta di scrivere in francese, di rifiutare la lingua materna, si determina come un atto inaugurale, un atto vitale e poetico insieme, al fine di destituire ogni retorica familiare, storica, edipica, che faccia dell'uomo un maniaco fallito, “un terribile circolo vizioso”, “lamentoso”: un ideologo. La scelta di abbandonare la madrelingua, lo abbiamo visto a proposito del nome proprio, è stata meditata, ed è sorta in funzione di una posizione poetico-esistenziale nei confronti di ogni forma di assoggettamento culturale: è la scelta di una *minoranza*, di un corruttore della lingua, e l'adozione del francese, lingua letteraria per eccellenza in Romania, assume in questo orizzonte il tono della messa in questione del linguaggio stesso, al fine di operarne un deragliamento per evidenziarne le *lacune*.

Non è un'operazione formale. A partire dalle poesie successive alla raccolta *L'Inventeur de l'amour*, la lingua viene sottoposta a quello che Gilles Deleuze definirà “un effetto di balbettio”. La parola scomposta e ricomposta, è soggetta a un continuo slittamento semantico e sonoro al fine di rivelarne i motivi profondi, risonanze inedite, la possibilità di un altro, sotterraneo, testo. Si veda, ad esempio la poesia *Passionnement'*, dove si tratta di una vera ondata sonora che smuove il testo, anzi, che lo rimuove letteralmente, procedendo per “aggiunte”, per successivi innesti semantici, producendo quel balbettio che fa slittare tutto verso quanto il testo non *può* dire. È un *lapsus linguae*, è la sensazione, ascoltando la voce dell'autore, che sia davvero lingua che vacilli, che davvero si cominci, nel seguire il testo, a inseguirlo, fino a smarrire il messaggio principale, in modo che si comprenda che non c'è più *messaggio principale*, e che l'unico messaggio è lo smarrimento stesso. Si va per un deserto.

Così, dietro l'adozione di una lingua, dietro l'ostinata presentazione di un discorso che farebbe *acqua da tutte le parti*, che si determinerebbe non altrimenti che in virtù della sua *instabilità*, ne viene un messaggio che si smarrisce nel momento in cui compie la sua strada, ma che tuttavia non la smette di *forzare*, di *violentare* la lingua, per chiederle un varco, un passaggio, per domandare ancora all'altro la parola d'ordine che riconosca una presenza, che dia ospitalità, asilo, ovvero un diritto all'esistenza.

Quando ne va della lingua ne va del soggetto, o meglio, laddove ne va della lingua, ne va della patria. E Luca è stato lucido. Sa che scrivendo in francese avrebbe tradito la lingua materna, avrebbe occupato la beanza e l'intervallo che regola l'economia, il commercio e la relazione stessa delle lingue tra loro e cioè: la possibilità di parlare a partire dalla *propria* lingua, da quel *proprio* che inconsciamente costituisce una lingua. Il francese diventa così la lingua di *cittadinanza* a cui offrire il suo corpo, la sua voce; e la voce stessa è un *farsi vivo*, non *poter* altro che continuare a tradursi ancora, che continuare a *rimandarsi*. Ma la voce che *rende* Luca è soprattutto una *resa* alle conseguenze impensabili della posta in gioco poetica, la sua operazione

chiama la denuncia, ed è una vera e propria operazione di anatomia, di chirurgia ai danni della lingua e di se stesso: spogliarsi della lingua materna e rivestirsi della lingua dell'ospite, della lingua della *cittadinanza*, per poi operare in essa e su di essa, in modo da *renderla* risonante, ossia cava, ossia ancora svuotarla dei suoi contenuti più stabili, eterni, monumentali, per *arrendersi* finalmente e non difendersene più, per non difendere più nessuna lingua, in nessuna lingua, per non difendersi più. Come se tutto, seguendo questa via, riconducesse a una certa *vulnerabilità*, come se la poesia non fosse che un momento, un "espediente", per ritornare a una violenza originaria troppo a lungo celata. Immergersi nella lingua altrui, per un poeta, a meno che non voglia mentire, non può significare che deporre le armi, cominciare a scrivere poesie dal punto di vista della ferita, cominciare a pensare l'altro come davvero in anticipo sulla pronuncia, anteriore alla dizione, non ancora collocato nel nome, nel nome del Padre, nel nome proprio, nel nome della legge (e della legge edipica); ebbene, pensare questo non può che avere la conseguenza di riportare il linguaggio allo stadio della violenza fondatrice, allo stadio instauratore, dove il nome, ha detto Agostino, *andrebbe pronunciato tutto d'un fiato*.

In una introduzione a un *récital* tenuto nel Lichtenstein nel 1968, Luca così definisce la sua poetica:

"Mi è difficile esprimermi in linguaggio visivo.

Potrebbe esservi nell'idea stessa di creazione/cre-azione qualcosa, qualcosa che sfugge alla descrizione passiva in quanto tale, tale da conseguire necessariamente da un linguaggio concettuale. In questo linguaggio, che serve a designare oggetti, la parola non ha che un senso, al massimo due, e chiude prigioniera la sonorità. Si spezza la forma in cui si è invischiata e nuove relazioni appariranno: la sonorità si esalta, sopiti segreti risorgono, chi ascolta viene calato in un mondo di vibrazioni che presuppone una partecipazione fisica simultanea all'adesione mentale. Si liberi il soffio e ogni parola si fa segnale. Verosimilmente, io mi rifaccio a una tradizione poetica vaga e in ogni caso illegittima. Ma è il termine stesso poesia che mi sembra distorto. Preferisco "ontofonia". Chi apre la parola, apre la materia, e la materia non è che un supporto materiale di una ricerca che ha per obiettivo la trasmutazione del reale. Più che rispondere a una tradizione o a una rivoluzione, mi preme disvelare una risonanza dell'essere, inammissibile.

La poesia è un "silenzofono", il poema, un luogo d'operazione, in cui la parola subisce una serie di mutazioni sonore, liberando – ciascuna delle sue sfaccettature – la molteplicità di sensi di cui sono caricate.

Io percorro una distesa oggi, nel cozzare di silenzio e frastuono – fra tuono e silenzio – dove la poesia assume la forma dell'onda che l'ha smossa. Anzi, la poesia s'eclissa davanti alle sue conseguenze. Detto altrimenti: io m'oralizzo".

La parola non è dunque la cosa, scriverà Mandel'stam. Tanto meno il suono lo è, direbbe Luca. All'orizzonte c'è "la costellazione spettrale del superamento umano"^{vi}. Più che un progetto è una visione. Ne *L'Inventeur de l'amour* Gherasim Luca

affronterà la questione dal punto di vista teorico. Il testo, eco di un *Premier Manifest non-œdipien* andato perduto, rappresenta la fonte principale della sua poetica. Non è solo il postulato di una liberazione dalla condizione edipica e da ogni forma di castrazione linguistica e desiderante, non si tratta solo di una sorprendente anticipazione di quanto verrà sviluppato circa trent'anni dopo da Deleuze e Guattari nell'*Anti-edipo*, bensì è soprattutto un'operazione linguistica, la preparazione del terreno per le successive opere, per ogni futuro balbettamento.

Il testo, originariamente scritto in rumeno e poi riscritto-tradotto in francese dal poeta stesso prima di suicidarsi, mette in luce la necessità di ricreare una condizione inattuale per l'umanità tout-court. *Altrimenti che uomo*, si potrebbe dire facendo il verso a Levinas. L'intenzione del poeta non è dunque tanto quella di prospettare una critica alla psicoanalisi e all'uomo edipico, quanto piuttosto quella, sicuramente più radicale, di operare una critica della *cultura edipica* in generale, ovvero mostrare quanto malaticcia e non ancora malata, quanto fallimentare e non ancora fallita sia ancora la "nostra" cultura.

In un testo del 1947 Luca scriverà: "*La Non-Ferita è l'implicita cicatrizzazione di una ferita follemente ignorata*"^{vii}. Si tratta di non arrestarsi alla postazione edipica, ovvero al quadro statuariale di valori insuperabili e di stadi fissi. Ciò vuol dire in primo luogo che bisogna recuperare quanto il linguaggio ha occultato, quanto la nostra vita ha dovuto censurare perché fosse vivibile. Si tratta di andare lì dove la ferita è ancora viva, nell'*implicita cicatrizzazione*, in quella *lacuna* che è il nostro desiderio, e che *qualcosa* ha dovuto colmare, che il linguaggio si è preoccupato di ricoprire. E allora: rivendicare una singolarità, una solitudine inconciliabile, significa non poter che rifiutare un'appartenenza di classe, di razza, di lingua, e rifiutare altresì la stessa cittadinanza in nome di una *vulnerabilità a venire*, di un passaggio ancora, che faccia largo a quel linguaggio ferito, non-cicatrizzato, ma finalmente onesto. Si tratta di mostrare tutto ciò, e di farlo teoricamente e poeticamente.

Si sbaglierebbe quindi a vedervi una "lamentazione", la semplice politica reattiva di chi invoca una società più libera di contro all'oppressione di uno Stato totalitario o borghese, all'incomprensione del prossimo, all'asfissia di un tessuto sociale. Non è questa la prospettiva da cui Luca parla. Piuttosto, si tratta di farsi degni, ancora, della propria individualità, dello spiazzamento che implica il non essere ancora, davvero, *nati*. Ed è in questo orizzonte che Luca riconosce una logica, tutta interna al linguaggio, che fonda il dogma di una dialettica tra il vuoto e il pieno. Il sistema stesso della rappresentazione cosciente e inconscia, ad esempio, resta soggetta di una simile dialettica. Si tratta allora di rovesciare "almeno" l'immaginario che regola l'opposizione di reale-ideale e che ci rende partecipi e ci introduce nella condizione edipica sottoforma di composizioni fantasmatiche dell'io o, in termini freudiani, della ricomposizione della ferita. Luca riconosce altresì l'esistenza di una metafisica della mancanza, una metafisica che delimita il nostro desiderio e che si riversa già da sempre nel linguaggio. Ed è soltanto sul piano del linguaggio che una tale operazione di messa in crisi del soggetto edipico può avvenire. Poiché l'angoscia già vi giace al di sotto, e così la mancanza, ogni involontario abbandono dell'io, il fantasma, già vagano sotto il linguaggio, già lo fanno traballare, tremare, lo fanno balbettare e

ticchettare, mettendo in atto quel movimento dialettico del vuoto e del pieno sul quale poggiano le nostre parole, quella sorta di interventismo “a ritardo” che ci fa dire “io” quando più ce n’è bisogno.

Gherasim Luca non ha fatto altro che rendere manifesto questo processo, lo ha incarnato con la sua voce, con le sue performance; voce resa strumento, modo corporeo sul quale far scorrere l’inaudito di un testo. Luca si è reso conto di ciò e ha cominciato a balbettare, insieme alla lingua, al nome proprio, alla significazione stessa; ha compreso che quanto è in gioco nel linguaggio è qualcosa che ci tocca, che ci riguarda perché ci *attraversa* e si fa complice delle nevrosi e dei sogni; e ha compreso che il linguaggio non è il *proprio*, non è affatto l’atto cosciente di un soggetto parlante, il suo *voler-dire*, il suo semplice *volersi dire*, bensì quanto non ancora ci riguarda *propriamente*, quanto ancora una volta sta dinnanzi a noi, prima e dopo di noi, a ordire ogni identità, così come ogni presunta fuga da se stessi. Esso è dinnanzi a noi, ma in forma di *schibboleth*, come un mot-de-passe, una parola d’ordine che domanda, ancora, di farci avanti.

Io mi colloco prima ancora di *me* e di *te*, sembra voler dire il poeta, prima dei nostri pronomi personali che pur rappresentandoci non ci nominano, prima del mittente e del destinatario, in quello spavento verbale che anticipa inconsciamente la rappresentazione dell’altro e di rimando la mia. Altrimenti detto: riconosco una *lacuna*, un *manque* che ha consentito l’articolazione del linguaggio e del mio discorso. Ma è solo a partire dall’oblio, volontario o meno, di questo *manque*, di questa *lacuna*, che si entra in una lingua, che si entra in una comunità, in un’appartenenza come tale e che come tale ci fa parlare. E così: ci si ritrova già in una *visione del mondo* prima ancora di averne prodotta una, e questo equivale a dire che c’è una lingua che parla e *sta* al nostro posto, che c’è un amore che ama in noi, oltre noi, un’amata che si declina come l’oggetto da altri amato, un’amata sacrificata, anticipata, immagine della comunità, in un significato che già da sempre le appartiene e le dà nome.

Tutto questo Gherasim Luca lo chiamerà Edipo. Ed è in questa prospettiva che si formerà la sua opera, quella che Deleuze ha definito l’opera di un “balbettamento poetico” da parte “del più grande poeta in lingua francese”, colui che ha fatto balbettare non una parola, ma la lingua stessa. “È come se la lingua si mettesse a rollare, a destra e a sinistra, e a beccheggiare, indietro avanti: i due balbettii. [...] Se la parola di Gherasim Luca è così eminentemente poetica, è perché egli fa del balbettio un affetto della lingua, non un’affermazione della parola. Tutta la lingua che fila e varia per liberare un estremo blocco sonoro, il soffio solo al limite del grido *Je t’aime passionnément*”^{viii}. Operazione conscia e inconscia allo stesso tempo, realista e surrealista, tutto in uno, sulla frontiera della lingua, in uno *schibboleth*.

ⁱ Cfr. P. Celan, *La verità nella poesia*, Einaudi, Torino, 1993.

ⁱⁱ *Schibboleth* in ebraico significa: spiga di grano, fiume, affluente, ramoscello d’olivo, ma qui ha il valore di una parola d’ordine. La si è utilizzata nella guerra tra Galaiditi ed Efraimiti. Agli ultimi, sconfitti, per impedire che fuggissero oltre il fiume Giordano, veniva chiesto di dire *schibboleth*. Gli Efraimiti, incapaci di pronunciare il suono *shi*, che pronunciavano *si*, inevitabilmente si tradivano,

denunciandosi alla sentinella e venendo così riconosciuti e uccisi. *Schibboleth* è dunque una differenza che attraversa la lingua, che distingue tra due popoli quello sconfitto. Ma è una differenza non solo fonematica tra “si” e “schi”, esso è la frontiera stessa, il suono stesso della *cittadinanza*, dell’appartenenza a una lingua o a un popolo, quanto si carica di un *potere di condivisione*. È la parola d’ordine per eccellenza. Si veda in proposito J. Derrida, *Schibboleth. Per Paul Celan*, Gallio Edizioni Ferrara, 1991.

ⁱⁱⁱ Sulla questione dello pseudonimo e per un quadro completo della biografia e della poetica di Gherasim Luca si veda il saggio di D. Carlat, *Gherasim Luca. L’intempestif*, Jose Corti, Paris, 1998.

^{iv} Cfr. E. Canetti, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Adelphi, Milano, 1999.

^v Cfr. G. Luca, *Le chante de la carpe*, édition Le Soleil Noir, Paris 1973.

^{vi} G. Luca, *L’Inventeur de l’amour*, José Corti, Paris, 1994.

^{vii} Cfr. G. Luca, *Le secret du vide et du plein*, La maison de verre, Paris, 1996.

^{viii} Cfr G. Deleuze, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997, pp. 144-145.