

# “MUSICIENNE DU SILENCE”: IL CANTO DELLA CARPA DI GHÉRASIM LUCA

---

*Benoît MONGINOT, Sibylle ORLANDI*

**ABSTRACT** • “*Musicienne du silence*”: *the carp’s song by Ghérasim Luca*. This work questions the music’s metaphor in Ghérasim Luca’s poems in light of the experiences they initiate. Ghérasim Luca, poet and artist, explores the meaning disruption within language: a poem such as “Ré alité”, presented as a music score, is based on a syllabic dislocation. This leads both to the spatialization of the text and to its phonological and material aspect appearing sharply. This can be construed as a writing experimentation that plays with the music of the sounds to signify the language frailty and the fecundity when it is recognized in its materiality. Indeed, the neologism “ontophonie”, invented by Ghérasim Luca to describe his own work, insists on the exploratory nature of the poetic process and defines an artwork where silence, sounds and voice appear as founding principles. From this perspective, the notion of performance becomes crucial as it highlights the very *hic et nunc* of the reading process (the creation being a “creaction”, as written by Ghérasim Luca himself in “Je m’oralise”).

**KEYWORDS** • Ghérasim Luca; French Poetry; Music; 20<sup>th</sup> century

Inizieremo con un breve tratteggio del percorso di un poeta e artista che, nato in Romania nel 1913 e morto a Parigi nel 1994, si è sul presto rivendicato apolide. Da giovane, Ghérasim Luca<sup>1</sup> è in rottura con la società del suo tempo ed è affascinato dalle avanguardie (dadaismo e surrealismo); all’inizio degli anni Quaranta fonda il gruppo surrealista romeno. Nel 1952 raggiunge Parigi, abbandona definitivamente la lingua romena e sceglie la lingua francese come lingua di scrittura, pur continuando a rifiutare ogni tipo di appartenenza: appartenenza a un paese, una lingua, un gruppo. Da quel momento, il suo percorso rispetto all’istituzione letteraria si colloca ai margini, anche se i rapporti e le collaborazioni con gli artisti dell’epoca si moltiplicano. Ghérasim Luca è un uomo che si avvicina a diverse forme d’arte: collages, libri-oggetti, letture chiamate dal poeta stesso “récitals”. Il denominatore comune tra tutti questi modi espressivi potrebbe essere l’attenzione rivolta alla materialità del discorso, sia visivo che uditivo. Nei libri-oggetti pubblicati da Le Soleil Noir<sup>2</sup>, ad esempio *Héros-Limite* (1953) o *Paralipomènes* (1976), il testo viene intimamente integrato in un dispositivo che coinvolge elementi non verbali. Tali opere mirano a far sentire e sperimentare la stranezza ma anche lo straniamento nell’esprimersi.

---

<sup>1</sup> Fedeli alla volontà del poeta, citeremo sempre il suo nome per esteso.

<sup>2</sup> La dicitura “libro-oggetto”, usata dall’editore stesso (François Di Dio), ha una forte impronta surrealista. Di Dio, che crea le edizioni Le Soleil Noir dopo la Seconda guerra mondiale, rivendica il retaggio di Marcel Duchamp et Enrico Donati, e chiama “libri-oggetti” delle opere che coinvolgono scrittori e artisti.

L'intento del presente articolo è di presentare il rapporto di Ghérasim Luca alla musica, modalità espressiva con la quale la parola poetica intrattiene un rapporto del tutto problematico ma allo stesso tempo molto fecondo. Il nostro titolo, ispirato a Mallarmé, definisce la poesia una "musicista del silenzio". Ghérasim Luca, con l'umorismo che lo caratterizza, parlerebbe piuttosto del "Chant de la carpe" (titolo di un libro-oggetto pubblicato nel 1973), del canto della carpa, pesce al quale modi di dire francesi attribuiscono un mutismo proverbiale. "Être muet comme une carpe" significa infatti essere "muto come un pesce". Ciò vuol dire sicuramente che per Ghérasim Luca, benché la metafora della poesia musicale si ritrovi spesso nella sua opera, essa non è per niente ovvia, non è per niente scontata: vi entra in gioco una forte dose d'ironia sul cui significato bisogna indagare.

### 1. Musica e poesia: andata e ritorno su un percorso metaforico

Prima di procedere andrebbero precisate due cose. Innanzitutto, bisogna tenere a mente che un'espressione come "la musica della poesia" è una metafora. Infatti, si consideri la differenza tra i mezzi propri alle due arti: la musica è un'arte del tempo, come diceva Lessing; mentre la poesia si sviluppa sia nel tempo che nello spazio della pagina stampata. Le note non sono parole, una melodia non è una frase. Possiamo poi aggiungere che, in quanto metafora, "la musica della poesia" non è né universale né univoca, ma assume un significato diverso a seconda degli autori che la utilizzano.

Per capire come Ghérasim Luca situa la poesia rispetto alla musica, può essere dunque interessante riassumere brevemente alcuni dei maggiori significati che la metafora ha assunto nella tradizione poetica francese. Senza pretendere di esaurire l'argomento, potremmo individuare due tra i paradigmi più importanti.

Secondo il primo paradigma, che trova la sua origine nella teoria wagneriana dell'opera<sup>3</sup>, la poesia diventerebbe musica superando i limiti convenzionali tra le arti per ritrovare – contro l'astrazione indotta dalla civilizzazione – un'immediatezza originaria, ossia l'esperienza totale di una fusione del soggetto singolare, del simbolo e del mondo, il cui modello è senza dubbio la tautologia schellinghiana e la cui modalità sarebbe l'illuminazione tanto del lettore quanto dell'artista nell'istante estatico dell'opera.

Il secondo paradigma pone l'accento non più su un'ipotetica fusione estetica ma sulla dimensione strutturale della musica, musica qui intesa come rapporti<sup>4</sup> che paradossalmente la poesia sarebbe più atta a manifestare della musica stessa. Musicale in questo senso specifico, la poesia, attraverso la notazione di rapporti tra le cose e/o del fatto che tutto sia rapporto, diventa un atto critico, un'opera del pensiero. A tal fine, potrà investire la dimensione spaziale della pagina, dove il lettore evidenzia pazientemente costellazioni nella durata riflessiva di una delucidazione lucida e critica.

A prescindere dalle differenze, si può considerare che tutti e due i paradigmi della metafora insistano sull'effettività della poesia, sul fatto che il poema rappresenta un processo del quale il soggetto, volontariamente o involontariamente, è partecipe – che sia in quanto *presenza a o lucidità critica*.

<sup>3</sup> « Lettre sur la musique à Monsieur Frédéric Villot » in Richard Wagner, *Écrits sur la musique*, traduit de l'allemand et annoté par Jean-Louis Crémieux-Brilhac et Jean Launay, Paris, Gallimard, 2013.

<sup>4</sup> Si veda la lettera di Mallarmé a Edmund Gosse del 10 gennaio 1893: « employez musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans l'expression publique ou symphonique. » *Correspondance choisie*, in *Œuvres Complètes I*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1998.

Relativamente a questi due orientamenti, è possibile capire più precisamente qual è la posizione di Ghérasim Luca. Come intendere la metafora della poesia musicale nell’opera di un poeta che si propone umoristicamente di cantare come una carpa?

## 2. La materialità della parola: “Ré alité”.

Per cercare di rispondere alla domanda, prenderemo in considerazione un testo del 1963 raccolto tra i *Sette slogan ontofonici* (1963). Il testo s’intitola: “Ré alité”. E si costituisce per mezzo dell’aggregazione di sillabe alle sillabe che rappresentano le note della scala diatonica: *do re mi fa sol la si*. A livello tipografico, si nota una disposizione spaziale che potrebbe imitare quella di uno spartito. Il poeta distribuisce le sillabe a gruppetti, creando piccoli insiemi di linee e di colonne separati dallo spazio vuoto (e bianco) della pagina.

Ma dobbiamo notare per prima cosa che questa specie di citazione della musica attraverso la menzione delle note e la tipografia da spartito resta molto paradossale: innanzitutto, la possibilità di leggere il testo secondo vari percorsi esclude che esista una lettura unidirezionale, e fa della disposizione spaziale un dato imprescindibile. In effetti, spetta al lettore decidere se leggere percorrendo sequenze verticali (mettendo in rilievo un asse che potremmo chiamare paradigmatico: “Lame, lama, labeur”) o sequenze orizzontali (secondo l’asse sintagmatico: “la me si lice / la ma si bylle”). Perciò un’esecuzione orale del testo non sembra per nulla soddisfacente.

Inoltre, cosa si farebbe degli spazi bianchi? Non hanno per forza il valore di un silenzio. Invece di guidare praticamente la performance orale, pare che abbiano funzioni legate all’interpretazione di una coerenza semantica (funzione di legame)<sup>5</sup> o mirate a ostacolare tale interpretazione poiché il bianco disfa, slega e fa scoppiare le parole in atomi a volte privi d’integrità morfologico-semantica (céré, el, çade, tale, ecc.).

Dunque l’effetto più notevole dovuto alla costituzione del testo a partire dalla nominazione delle note non è sicuramente l’apparizione di una musica armoniosa, fluida, dalla melodia udibile, ma la parcellazione del discorso, la sua iper-segmentazione. In questo modo si arriva alla materialità della parola, alla sua dimensione fonetica e non significativa. Piuttosto che al diventare musica della poesia, si assiste alla materializzazione della parola, e, di conseguenza, alla sua opacizzazione. La lingua ci appare allora estranea: la perdita della trasparenza simbolica del segno linguistico sembra rivelare qualcosa come la “RÉ ALITÉ” del linguaggio, la sua presenza oggettuale meramente qualitativa<sup>6</sup>, mentre il dispositivo testuale mette in moto due movimenti contraddittori senza risoluzione: da una parte, un movimento violento di disfacimento, separazione che si compie nell’ammutolarsi del senso, nella brutalità insensata del suono; dall’altra un movimento erotico di composizione, la ricerca di un segno tra i suoni<sup>7</sup>. Questa

<sup>5</sup> Ad esempio, le variazioni di dimensione degli spazi possono avere una significazione logica: nella linea “Do né ré futé mi né” lo spazio che precede “mi né” potrebbe significare qualcosa come una conclusione (e ricordare il valore consecutivo dei due punti). Gli spazi che separano i grappoli di parole delimitano a volte piccoli insiemi semantici coerenti: termini disforici che evocano la rovina o la perdita del valore [“fané soldé lacéré”], micro-racconto enigmatico di una “sirène sinuée” mallarmeana “mi-tige mi scible” che domina una tenda e *desinit in piscem*.

<sup>6</sup> Nel senso della primarietà di Peirce (cfr. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, traduit de l’anglais et commenté par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978).

<sup>7</sup> Si ritrova esplicitamente traccia del doppio movimento in *Contre-créature*, una sezione di *Héros-limite* (Le Soleil Noir, 1953, Gallimard, 2001) composta da tre poesie scritte secondo il principio della “*morphologie de la métamorphose*” (titolo della prima poesia), cioè a partire da un movimento di

---

ricerca ovviamente non giunge a orizzonti irenici. Se qualche volta ci è consentito, nel superamento della parcellazione sillabica, il miracolo di una trovata poetica<sup>8</sup>, tale miracolo rimane comunque fragile, forse decettivo, sicuramente ironico, poiché la realtà fonica del linguaggio produce più spesso avvicinati strambi da cui non si sa bene cosa si possa estrarre a livello semantico. Cosa ci lascia cogliere il verso che conclude il testo (“Fa tale do rade si mulet” / “Fa tale do rata si mulata”)? Che, fatalmente, l’oro del senso che affiora dall’opaca musica del linguaggio sia simulato, finto come la sirena fittizia di prima<sup>9</sup> qui ricordata dall’orata (*dorade*)? Oppure che questo tesoro abbia qualcosa di fondamentale, di fatale nel senso antico di una parola potente e originaria? Nell’assenza di risposta chiara<sup>10</sup>, rimane il processo enunciativo, fatto di tensioni mai placate.

---

(de)generazione testuale paronomastica che trasforma le parole in veri e propri protagonisti e di cui i testi successivi illustrano i due versanti complementari: quello della violenza che echeggia con lo stupro (*le viol*) e, forse significativamente, il violino (*violon*) e la sua musica straziante; quello dell’erotismo, dell’“eco del corpo”, del possibile legame che si trova *tra* i suoni e le parole, “entre”.

<sup>8</sup> Citiamo ad esempio: “ré clame mi racle fa de”

<sup>9</sup> Cfr. nota 5.

<sup>10</sup> Quest’assenza di risposta è forse nel titolo stesso della poesia, nascosta umoristicamente nel titolo: “*Ré alité*”. “*Frêle transcendance*” (per riprendere un’espressione di *Théâtre de bouche*, José Corti, 1987, p. 14), il *Ré alité* non potrebbe essere il Re a letto, cioè la rappresentazione del fondamento del regno simbolico in una posizione né tragica (niente morte di Dio) né serena (*alité* in francese, implica qualche malattia, qualche disagio)?

“Musicienne du silence”: il canto della carpa di Gbérasim Luca

R É A L T É

mi côte  
mi corps

La mineur  
la bile

la miné  
la trie

Fa sol  
Fa kir

brigque  
aire sol air

La me  
La ma

si lice  
si bylle

Do né ré futé

mi né

La beur  
si lence

fa né  
sol dé  
la céré

Si tué

Si phon

si phonophore

42

43



### 3. L’ontophonie: esplorare una risonanza dell’essere

Al centro di questo processo, l’enunciazione, l’atto della parola, sia scritta che orale, sono concepiti come ricerca piuttosto che come risultato: in una simile prospettiva, la lettura stessa, cioè la scoperta di uno o diversi percorsi verbali, acquisisce una dimensione performativa.

Essa viene espressa dal neologismo “ontofonia”<sup>11</sup>, che Ghérasim Luca inventa per riferirsi alla propria esplorazione in atto dei possibili del linguaggio. Nel 1963 Ghérasim Luca pubblica i *Sept slogans ontophoniques* e negli anni successivi continua a definire la propria creazione come “ontofonica”. Alcuni manoscritti inediti o diffusi in una cerchia ristretta di amici accennano anche all’idea di “speleofonia”<sup>12</sup>, che sembra essere una variante dell’ontofonia, in quanto pone l’accento sulla dinamica esplorativa e sperimentale del lavoro poetico, a scapito del valore ontologico<sup>13</sup> – il quale comporta il rischio della fissità e dell’essenzialismo.

In effetti, il “logos” (presente nella parola “ontologia”, e che sparisce nel neologismo “ontofonia”) è sospetto, com’è sospetta la pretesa di afferrare il mondo nella rete del discorso. Nei termini di Ghérasim Luca: “ogni parola è un buco, un abisso, una trappola”<sup>14</sup>. Una tale diffidenza suppone di ripensare il nostro approccio ai segni, prima di tutto ai segni linguistici. Il segno, nell’opera di Ghérasim Luca, non si presenta mai solamente come simbolo; non può essere ideato con un approccio puramente sostitutivo (“*aliquid stat pro aliquo*”). In altri termini, la parola è materia, sia nel libro stampato che nei “*récitals*” del poeta, ed è con questa materia che il lettore o lo spettatore si confrontano. Usando la tipologia di Peirce, potremmo dire che i segni prodotti da Ghérasim Luca sono sì simboli (si riferiscono a qualcosa secondo una legge stabilita arbitrariamente) ma anche icone e indici: icone perché hanno un rapporto di somiglianza con le cose cui si riferiscono (la punteggiatura, in tal senso, ha un ruolo importante, ad esempio l’apostrofo viene chiamato “superiore virgola”) e indici perché sono la traccia di un’enunciazione che sembra sempre in corso di elaborazione. Se possiamo parlare di “perdita di trasparenza” e di “opacizzazione” del discorso, è perché le parole non solo si presentano come mezzi, *medium*, ma affermano la propria presenza come oggetti, cose tra le cose, corpi tra i corpi, corpi desiderabili o mostruosi, affascinanti o inquietanti.

I vocaboli sono dunque icone, indici e simboli della triade di Peirce, ma anche e innanzitutto esseri fisici il cui spessore organico viene evidenziato da Ghérasim Luca stesso. In effetti, numerosi titoli ricordano che i segreti in gioco nel lavoro poetico sono una questione di secrezione piuttosto che di astrazione (ad esempio: “*Quart d’heure de culture métaphysique*” e “*La Paupière philosophale*”). Il poeta sviluppa un pensiero coreografico dello spazio della pagina, la quale si fa palcoscenico – in un modo non metaforico – dove termini, sillabe e lettere s’incontrano e a volte si scontrano (a tal proposito, la poesia “*Le Verbe*”, pubblicata in *Le Chant de la carpe*, è notevole poiché i protagonisti, cioè i brani di discorso, lottano, rubandosi l’uno

<sup>11</sup> La parola viene utilizzata per la prima volta nel 1960, in un volantino del tutto sorprendente, che propone a ogni persona di svelare l’onda pneumatica che la caratterizza Ghérasim Luca, *Exactamo. Maison de mots*. Paris [sans mention d’édition, 1960. Poème-tract].

<sup>12</sup> Manoscritto «GHL ms 109», conservato nella Bibliothèque Jacques Doucet, Fonds Ghérasim Luca, Paris.

<sup>13</sup> La parola stessa “ontofonia”, inventata da Ghérasim Luca, convoca la parola “ontologia” per meglio tenerla a distanza: l’ontologia, intesa come conoscenza – o studio – dell’essere in quanto essere, conoscenza astratta, sistematica, discorsiva, è, per il poeta, un’esca, un’illusione.

<sup>14</sup> Ghérasim Luca, *Cahiers*, citato in Dominique Carlat, *Ghérasim Luca l’intempêtif*, Paris, José Corti, 1998, p. 256.

l'altro dei grafemi, in una ronda dove linguaggio e metalinguaggio si sovrappongono, sotto l'occhio del "testimone" lettore). Il tempo dell'azione e il tempo della lettura, in fine dei conti, coincidono.

La nozione di "performance" ci permette allora di capire meglio il rapporto di Ghérasim Luca con il gesto di scrittura. Senza pretendere di circoscrivere un ambito così vasto com'è il campo della "performance", possiamo evidenziare alcuni tratti che potrebbero chiarire la nostra analisi. L'azione performativa è indissociabile dal momento della sua presentazione, in quanto "comprende l'*hic et nunc* del suo svolgimento nello statuto stesso dell'opera"<sup>15</sup>. Essa stabilisce una relazione attiva con il pubblico, che partecipa appieno all'avvenimento: in tal senso, l'azione performativa non si dà come forma, ma prende forma durante il suo svolgimento. La performance costituisce "una esperienza fisica che resiste al potere del regime discorsivo"<sup>16</sup>: fa sentire prima di tutto un corpo in azione. Non rappresenta nulla, ma fa apparire (materia, tempo, spazio): con le parole di Valentina Karampagia, una "mostrazione dell'avvento della forma"<sup>17</sup>. Simili caratteristiche, benché qui presentate l'una dopo l'altra, sono interdipendenti e s'implicano a vicenda. La dimensione performativa dei testi di Luca si può comprendere alla luce di tali proposte.

L'esplorazione ontofonica è performativa in quanto apre su un incontro, un "corpo a corpo" (corpi semiotici, corpi umani del lettore/spettatore e del poeta). Si tratta di scatenare l'energia sonora del verbo, dove sorge una "risonanza dell'essere": l'espressione viene usata dal poeta in uno dei rari testi in cui Ghérasim Luca parla del suo lavoro, che presentiamo di seguito nella versione italiana.<sup>18</sup>

Mi è difficile esprimermi in linguaggio visivo. Potrebbe esservi nell'idea stessa di creazione – creazione – qualcosa, qualcosa che sfugge alla passività di una descrizione che deriva inevitabilmente da un linguaggio concettuale. Nel linguaggio che serve a designare gli oggetti, la parola non ha che un senso, o due al massimo, e tiene prigioniero il suono. Spezzando la forma in cui la parola si è invischiata appariranno nuove relazioni: la sonorità si esalta, affiorano segreti che giacevano addormentati, colui che ascolta è introdotto in un mondo di vibrazioni che suppone una partecipazione fisica, simultanea, all'adesione mentale. Liberare il soffio e ogni parola diventa un segnale. Mi riallaccio verosimilmente a una vaga tradizione poetica e ad ogni modo illegittima. Ma il termine stesso di poesia mi sembra falsato. Forse preferisco "ontofonia".

Colui che schiude la parola, schiude la materia, e la parola non è che il supporto materiale di una ricerca che ha come fine la trasmutazione del reale. Più che situarmi in rapporto a una tradizione o a una rivoluzione, mi applico a svelare una risonanza dell'essere, inammissibile. La poesia è un "silensophone", il poema, un luogo d'operazioni, la parola è sottomessa a una serie di mutazioni sonore, ognuna delle sue sfaccettature libera la molteplicità del senso di cui si carica. Nell'estensione della mia lingua il frastuono e il silenzio si scontrano – centro shock – dove la poesia assume la forma dell'onda che l'ha scatenata. O meglio, la poesia s'eclissa davanti alle sue conseguenze. In altri termini: io m'oralizzo.

Il m'est difficile de m'exprimer en langage visuel. Il pourrait y avoir dans l'idée même de création – création – quelque chose, quelque chose qui échappe à la description passive telle qu'elle

<sup>15</sup> Valentina Karampagia, *Écriture et danse contemporaines. Une lecture de Ghérasim Luca et de Dimitris Dimitriadis à l'épreuve du performatif*, 2013, p. 53. Thèse de doctorat soutenue en juin 2013 à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle (tutor : Jean Bessière). La traduzione è nostra.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.57. La traduzione è nostra.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>18</sup> La traduzione è quella proposta da Maio Flavio Benini sul sito <https://marioflaviobenini.org/2015/10/07/il-non-edipo/> (ultimo accesso il 4/2/2019)



découle nécessairement dans un langage conceptuel. Dans ce langage, qui sert à désigner les objets, le mot n’a qu’un sens, ou deux, et il garde la sonorité prisonnière. Qu’on brise la forme où il s’est englué et de nouvelles relations apparaissent : la sonorité s’exalte, des secrets endormis surgissent, celui qui écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique, simultanée, à l’adhésion mentale. Libérez le souffle et chaque mot devient un signal. Je me rattache vraisemblablement à une tradition poétique, tradition vague et de toute façon illégitime. Mais le terme de poésie me semble faussé. Je préfère peut-être « ontophonie ». Celui qui ouvre le mot ouvre la matière et le mot n’est qu’un support matériel d’une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition ou à une révolution, je m’applique à dévoiler une résonance d’être, inadmissible. La poésie est un « silensophone », le poème, un lieu d’opération, le mot y est soumis à une série de mutations sonores, chacune de ses facettes libère la multiplicité des sens dont elles sont chargées. Je parcours aujourd’hui une étendue où le vacarme et le silence s’entrechoquent – centre choc –, où le poème prend la forme de l’onde qui l’a mis en marche. Mieux, le poème s’éclipse devant ses conséquences. En d’autres termes : je m’oralise.

Il manoscritto del testo “Il m’est difficile de m’exprimer en langage visuel”, conservato nel Fonds Doucet e da poco riprodotto in facsimile dalle edizioni José Corti<sup>19</sup>, si presenta sotto forma di cartoline con disegni astratti fatti con la punta della penna. Paradossalmente, il testo che potremmo considerare una dichiarazione di arte poetica ontofonica propone un percorso del tutto grafico. Infatti, pur avendo sviluppato una pratica di poesia sonora, tramite i cosiddetti “récitals” (cioè la messa in scena e “in voce” dei propri componimenti), Ghérasim Luca è estremamente attento al processo editoriale e all’oggetto libro, al punto da creare, da solo o insieme a diversi artisti, dei “libri-oggetti”, i più famosi pubblicati da François Di Dio, fondatore della casa editrice Le Soleil Noir. Gli stessi *Slogan ontofonic* sono stati pubblicati per la prima volta da Brunidor, nel 1964, in un formato insolito (53x38 cm), con opere di Augustin Fernandez, Enrique Zañartu, Gisèle Celan-Lestrange e Jacques Hérold. La poesia scritta, quindi, non punta alla propria dissoluzione nell’atto di lettura: il grafema e il fonema coesistono senza che si possa stabilire un’equivalenza stretta, e sulla pagina, la punteggiatura resiste alla trasposizione come sulla scena resiste la grana della voce.

In ultima analisi, l’ontofonia non designa una produzione necessariamente orale o che debba essere oralizzata, ma convoca la *phonè* in un modo indiretto. Ghérasim Luca sviluppa un immaginario linguistico ispirato al “linguaggio degli uccelli”, ovvero all’idea medioevale ed esoterica di una corrispondenza nascosta tra frammenti di discorsi omonimi, ma anche ispirato all’atomismo lucreziano, includendo il *clinamen*, cioè la deviazione casuale degli atomi nella loro linea di caduta. La musica, quindi, è intesa come disponibilità piuttosto che come realizzazione, come *disposizione a* piuttosto che come *istruzione per*. La dimensione performativa prevale sulla dimensione interpretativa (che si tratti di un’interpretazione semantica univoca o di un’interpretazione musicale guidata): il testo vale come avvenimento e non come base per un’ulteriore rappresentazione. Se è lecito parlare di “spartito” per “Ré alité”, si tratta di uno spartito che si confonde con la sua esecuzione nell’*hic et nunc* della lettura.

Se “la poesia è un silenziofono, il poema, un luogo d’operazioni”, allora la mutazione della materia verbale è un processo che non preesiste all’enunciazione. Si tratta quindi di lasciare l’iniziativa alle parole, nel coagulo come nella dispersione, in modo tale che possano riecheggiare sia la disperazione che l’esaltazione contenute *in nuce* nell’atomo fonetico. Ma questo sogno alchemico non manca né di derisione né di autoderisione, e le ultime parole del testo, con l’omofonia ironica fra moralizzare e oralizzare, mettono a distanza ogni tentativo di sistemazione univoca. Pertanto, in questo testo si manifesta una perdita della padronanza e la

<sup>19</sup> Ghérasim Luca, *Je m’oralise*, José Corti, 2018.

vulnerabilità del soggetto parlante. E il regno dell'incertezza e del possibile, perché ogni parola può aprirsi su un'altra, e così indefinitamente.

Si può dunque affermare che Ghérasim Luca intrattiene un rapporto particolare con la metafora della poesia musicale. Questo rapporto pare fatto di sospetto e ironia: ciò è dovuto a una distanza nei confronti di una certa fiducia che potrebbe significare la metafora. Fiducia nel potere di dire o in quello di esistere con pienezza attraverso la parola, nell'atto di dire.

Pare che il diventare musica del testo poetico quando si palesa la sua natura sonora metta in rilievo una realtà materiale del linguaggio, una materialità possibilmente muta e insensata: il sorgere del canto coincide a volte col tramonto del senso. Capiamo allora che il paradigma wagneriano di una poesia musicale capace di ristorare una specie di immediatezza dell'esperienza del soggetto non si addice al lavoro di Ghérasim Luca. Come in Mallarmé, nella sua opera, l'uso della metafora musicale significa un modo critico di rapportarsi con la parola che implica una coscienza metadiscorsiva: la coscienza del precipitare del senso nel silenzio rumoroso della materia nonché dell'emergenza di arcipelaghi significativi a partire dal magma dei rumori del mondo.

Però la somiglianza con il paradigma mallarmeano ha dei limiti: infatti, poiché il testo indica un altalenare inestricabile tra silenzio e significazione, non si riesce mai a raggiungere un punto di vista metadiscorsivo sistematico e integralmente razionale. Piuttosto dovremmo parlare di un'oscillazione senza riposo che trascina con sé il soggetto (poeta, lettore) attraverso l'atto performativo di un gioco esistenziale dal quale non si esce e nel quale la "lingua il frastuono e il silenzio si scontrano"<sup>20</sup>. Niente distacco in Ghérasim Luca, ma un'aderenza alla performance poetica, un attraversamento della durata del testo che faccio e disfo, che mi lega e mi snoda.

Nei *récitais* sembra che una voce ci dica: "io non sono capace di cantare, perché nel canto c'è un entusiasmo, una speranza fiduciosa che non mi riconosco; però, allo stesso tempo, questo mio sospetto non mi permette di accedere al riposo di chi si è astratto dal *théâtre de bouche*<sup>21</sup>, dal teatro umano delle parole, del loro potere debole, della loro goffaggine, della loro balbettante materia." Nell'acqua che scorre tra musica e silenzio, viaggia, umile, attento a cogliere ciò che si presenta senza farsi trascinare dalle correnti assolute di chi cerca una risposta, un pesce buffo, una carpa parlante. Chiedendosi, all'"incrocio di echi", "Qui suis-je?"<sup>22</sup>, ci invita: "carpe verbum".

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### A. Fonti

- Luca, Ghérasim (1960), *Exactamo. Maison de mots*, Paris, sans mention d'édition. Poème-tract.  
 Luca, Ghérasim (1963 [2008]), *Sept slogans ontophoniques*, Paris, José Corti.  
 Luca, Ghérasim (1986 [1984]). *Théâtre de bouche*, Paris, José Corti.  
 Luca, Ghérasim (2001), *Héros-Limite* [1953], suivi de *Le Chant de la carpe* [1973] et de *Paralipomènes*, Paris, Gallimard.  
 Luca, Ghérasim (2012), *La Fine del mondo*, scelta di poemi tradotti da Alfredo Riponi, Rita R. Florit, e Giacomo Cerrai. Novi Ligure (Alessandria), Joker.  
 Luca, Ghérasim (2018), *Je m'oralise*, Paris, José Corti.

<sup>20</sup> Ghérasim Luca, *Je m'oralise*, José Corti, 2018, traduzione di Maio Flavio Benini citata sopra.

<sup>21</sup> Ghérasim Luca, *Théâtre de bouche*, Paris, José Corti, 1987.

<sup>22</sup> Ibid.

“Musicienne du silence”: *il canto della carpa di Gherasim Luca*

---

- Mallarmé, Stéphane (1998), *Correspondance choisie*, in *Œuvres Complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard.  
 Wagner, Richard (2013), *Écrits sur la musique*, traduit de l'allemand et annoté par Jean-Louis Crémieux-Brilhac et Jean Launay, Paris, Gallimard.

### B. Letteratura secondaria

- Baas, Bernard (2010), *La Voix déliée*, Paris, Hermann, « Le Bel Aujourd'hui ».  
 Bonnet, Antoine et Frangne, Pierre-Henry (éds.) (2016), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.  
 Carlat, Dominique (1998), *Gherasim Luca l'impeccabile*, Paris, José Corti.  
 Herr, Sarah (2009), *Geste de la voix et théâtre du corps : corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XXe siècle à nos jours*, Paris, L'Harmattan.  
 Karampagia, Valentina (2013), *Écriture et danse contemporaines. Une lecture de Gherasim Luca et de Dimitris Dimitriadis à l'épreuve du performatif*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle.  
 Lacoue-Labarthe, Philippe (1991), *Musica ficta*, Christian Bourgeois, 1991.  
 Lioure, Michel (1993), « Le modèle musical chez Claudel et Valéry », in Paul Gifford et Brian Stimpson (éds.), *Paul Valéry, Musique, mystique, mathématique*, Presses Universitaires de Lille, Lille.  
 Marchal, Bertrand (2018 [1998]), *La religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti.  
 Martin, Serge (éds.) (2016), revue *Europe* n°1045 (numéro consacré à Gherasim Luca et dirigé par Serge Martin), 2016, p. 115-126  
 Peirce, Charles Sanders (1978), *Écrits sur le signe*, traduit de l'anglais et commenté par Gérard Deledalle, Paris, Seuil.  
 Toma, Iulian (2012), *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion d'être*, Paris, Honoré Champion.

**BENOÎT MONGINOT** • Professeur agrégé di Lettere moderne, Lettore di scambio presso l'Università di Torino e l'Istituto francese Italia. La sua ricerca porta sulla teoria letteraria, la poesia francese del ottocento e del novecento e i rapporti tra letteratura e filosofia dal romanticismo a oggi. È autore di una tesi di dottorato sulle poetiche di Mallarmé, Valéry e Reverdy.

E-MAIL • [benoit.monginot@unito.it](mailto:benoit.monginot@unito.it)

**SIBYLLE ORLANDI** • Professeure agrégée di Lettere moderne, Lettrice di scambio presso l'Università Statale di Milano e l'Istituto francese Italia, è Maître de conférence en langue et littérature française presso l'università di Nantes. Ex-allieva della Scuola normale di Lione, la sua ricerca verte sulle avanguardie europee del XX secolo. È autore di una tesi di dottorato sulle creazioni poetiche e plastiche del poeta Gherasim Luca.

E-MAIL • [sibylle.orlandi@institutfrancais.it](mailto:sibylle.orlandi@institutfrancais.it)