

**IMMAGINARIO E FIGURE SIMBOLICHE DEL VENTO  
IN ECHINOXUL NEBUNILOR ȘI ALTE POVESTIRI  
DI ANATOL E. BACONSKY**

**DANILO DE SALAZAR<sup>1</sup>**  
Università della Calabria, Italia

IMAGERY AND SYMBOLIC FIGURES OF THE WIND  
IN ECHINOXUL NEBUNILOR ȘI ALTE POVESTIRI  
BY ANATOL E. BACONSKY

*Abstract*

The main theme of *Echinouxul nebunilor și alte povestiri* by Anatol E Baconsky is the mystery of human existence in relation with the cosmos and the universal law of cyclicity. The wind is not only the symbol of this mystery, but it is also the carrier of a transcendent and elusive message. The complicated narrative scheme created by the author invites us to a deep investigation of the inner textual connections among the stories that make up the book. Starting from Gaston Bachelard's studies on literary imagery, we propose an analysis of the aeolian symbolic configuration, considering its importance within Baconsky's literary discourse. Our analysis moves from two different and interrelated points of view: the symbolic and the rhetorical ones, with a particular attention to the tropes. As Michele Prandi suggests, to understand the real value of a creative trope we have to consider its contingent and reversible meaning within a specific context, and the indicative perspective of our interpretation. We also offer some example of this hermeneutic process, proposing a short analysis of three figures from Baconsky's work, synesthesia, metaphor and simile, in order to show how a new linguistic configuration can suggest a redefinition of reality.

**Keywords:** *rêverie, mystery, symbol, imagery, rhetoric, trope.*

Lo schema narrativo magistralmente costruito attorno al protagonista di *Echinouxul nebunilor și alte povestiri* (*L'equinozio dei pazzi e altri racconti*) si

---

<sup>1</sup> **Danilo De Salazar** este colaborator la catedra de Limbă și Literatură Română în cadrul Departamentului de Studii Umanistice, Universitatea din Calabria (UNICAL). Este membru al centrului de cercetare CRIR (*Centro di Ricerca su Immaginario e Retorica* – UNICAL) și al asociației internaționale *Association des Amis de Gilbert Durand* (Franța). Este specializat în literatură modernă și contemporană. A publicat numeroase articole în reviste științifice din România. A publicat și o antologie bilingvă (română-italiană) din poezia lui Nichita Danilov, *La finestra del tramonto* (traducerea și studiu introductiv de Danilo De Salazar, Roma, Aracne, 2012). În prezent, face un stagiul de cercetare la *Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”* (Academia Română) din București; e-mail: danilodesalazar@gmail.com

sviluppa in un'atmosfera incerta e densa di rimandi simbolici, nella quale si immerge il lettore che, di fatto, partecipa al gioco di sostituzione e ribaltamento di ruolo dei personaggi, e avverte quel senso di smarrimento spazio-temporale che è tipico del sogno o, più propriamente, dell'incubo. Sebbene non sia difficile cogliere alcuni elementi ricorrenti – in maniera quasi ossessiva – nella descrizione ambientale delle dieci storie (la nebbia, il mare, la desolazione del paesaggio), non ci è tuttavia offerta la possibilità di collocare con certezza ognuna di esse in uno spazio geografico ben definito<sup>2</sup>. Sul piano temporale, invece, saranno le fasi lunari e l'avvicinarsi delle stagioni a segnare le tappe di un racconto che dà l'impressione anch'esso di obbedire a una certa ciclicità. L'anonimato dei personaggi, inoltre, agevola forse il naturale processo di immedesimazione che si viene inevitabilmente a creare nel lettore, il quale, insieme al protagonista, avanzerà “alla cieca” nell'esplorazione della parte oscura del proprio essere, in una prospettiva cosmica.

### 1. La *rêverie* e il racconto

Il senso di smarrimento, cui si faceva precedentemente accenno, non determinerà mai, comunque, una completa perdita di coscienza dell'io, interno ed esterno al testo. Il che, in una prospettiva analitica bachelardiana, vale a dimostrare la natura non puramente onirica dei racconti di Anatol E. Baconsky, i quali richiamano piuttosto quell'esaltazione percettiva e quell'acuità dei sensi proprie della *rêverie*:

“Il sognatore notturno è un'ombra che ha perso il suo Io, mentre il sognatore di *rêverie* può formulare un *cogito* al centro del suo Io. In altre parole, la *rêverie* è un'attività onirica nella quale sussiste un bagliore di coscienza. Il sognatore di *rêverie* è presente. Anche quando dà l'impressione di fuggire dal reale, al di fuori del tempo e dello spazio, il sognatore di *rêverie* è consapevole di assentarsi – si rende conto della sua trasformazione in «spirito», in fantasma del passato” (Bachelard 2008: 156).

---

<sup>2</sup> In un interessante articolo pubblicato su *Viața Românească*, Ovidiu S. Crohmălniceanu nota: „Acest transfer de destine, ca și fenomenele de falsă memorie ne dăm seama că au o rațiune profundă în sistemul simbolurilor cu care operează A. E. Baconsky. Disparitatea aparentă a faptelor se organizează pe un plan superior într-o perfectă coerență de ordin poetic. Întâmplările la care asistăm sunt numai aventuri spirituale, n-au loc efectiv, ci se petrec într-o imaginație bogată, stăpânită de mistuitoare visuri himerice” (“Ci accorgiamo che questo trasferimento di destini e i fenomeni di falsa memoria hanno una ragione profonda nel sistema simbolico con cui opera A. E. Baconsky. L'apparente incongruenza degli eventi è organizzata a un livello superiore secondo una perfetta coerenza di ordine poetico. Gli avvenimenti a cui assistiamo sono solo avventure spirituali, non hanno effettivamente luogo, ma si svolgono in una ricca immaginazione, dominata da struggenti sogni chimerici”, Crohmălniceanu 1967: 112). Sono nostre tutte le traduzioni dal romeno all'italiano riportate in nota al presente articolo.

Non si può cedere a tale suggestione senza far proprio l'assunto per cui, in *Echinouxul nebunilor*, "la *rêverie* è la *materia prima* dell'opera letteraria" (Bachelard 2008: 166), e senza cogliere l'intima correlazione immaginativa tra il personaggio dei racconti e l'autore, la stessa che Bachelard rintraccia nelle pagine de *L'Antiquaire* di Henri Bosco: "Nel romanzo di Bosco, è un personaggio che parla, ma quando uno scrittore raggiunge una tale lucidità e profondità, non ci si può ingannare sull'intimità della confidenza" (Bachelard 2008: 167)<sup>3</sup>. È in quest'ottica che vogliamo leggere il seguente passaggio, tratto dal racconto *Farul (Il faro)*: „Dar vântul, ca întotdeauna, îmi dădea o euforie ciudată, o beție a solitudinii, un fel de nebunie care te exaltă și te face să dormi cu ochii deschiși" (EN: 34)<sup>4</sup>. Spingendosi ancora oltre, abbozzando una sorta di "estetica dell'onirismo", Bachelard suggerisce di iniziare da una classificazione dell'«io» in tre categorie: "L'«io» del sonno; l'«io» delle narcosi, se mantiene un valore di individualità; l'«io» della *rêverie*, vigile al punto da potersi concedere la gioia di scrivere" (Bachelard 2008: 175).

## 2. Il mistero dell'esistenza

Attraverso la *rêverie*, l'uomo si immerge in una sorta di regione delle ombre<sup>5</sup>, a metà tra l'essere e il non-essere, uno spazio che funge da "mediatore

---

<sup>3</sup> Anche le considerazioni critiche di Crohmălniceanu sembrano muoversi nella stessa direzione: „Personajele povestirilor s-au născut din aceste lungi reverii, din proiecțiile inconștiente ale unui singur eu, multiplicat în variate existențe ipotetice. De aici posibilitatea facilă a substituțiilor. [...] Practic, se joacă o unică dramă și autorul deține, fără să bănuiască, toate rolurile. Surpriza lui, filozofic vorbind, este de a constata aceasta, visurile poetului sunt premonitorii și blestemul său ni se relevă prin ele a fi asumarea condiției întregii umanității" ("I personaggi dei racconti nascono da lunghe *rêveries*, dalle incoscienti proiezioni di un solo io, moltiplicato in varie esistenze ipotetiche. Da qui, la facile possibilità di effettuare sostituzioni. [...] Praticamente, si svolge un unico dramma e l'autore interpreta, senza saperlo, tutti i ruoli. La sua sorpresa, filosoficamente parlando, è quella di constatare ciò, i sogni del poeta sono premonitori e, attraverso di essi, risulta che la propria condanna sta nell'assumere in sé la condizione dell'intera umanità", Crohmălniceanu 1967: 112).

<sup>4</sup> "Ma il vento, come sempre, mi dava una strana euforia, l'ebbrezza della solitudine, una sorta di follia che ti esalta e ti fa dormire ad occhi aperti". In nota al primo capitolo dell'opera bachelardiana *Psicanalisi dell'aria*, leggiamo in particolare: "La psiche umana, oltre che di pensiero chiaro, retto dalla ragione regolatrice, e di attività onirica notturna, in cui si manifestano le forze dell'inconscio, è capace di *rêverie*, che condivide col pensiero lo stato di veglia e col sogno la libertà di interessare immagini. Organo specifico della *rêverie* è l'immaginazione creatrice, attraverso cui essa «apre» un mondo, ben più ampio del mondo reale. Un'indagine della funzione della *rêverie* in rapporto al *cogito* cartesiano è condotta da Bachelard nel capitolo «Il *cogito* di un sognatore», contenuto in *La poetica della rêverie* (che è appunto il testo a cui noi adesso stiamo facendo riferimento, *n.d.a.*)" (Bachelard 1988: 58).

<sup>5</sup> Gaston Bachelard specifica: "L'essere del sognatore invade ciò che lo tocca, si diffonde nel mondo. Grazie alle ombre, la regione intermedia che separa l'uomo e il mondo è una regione

plastico tra l'uomo e l'universo" (Bachelard 2008: 173-174). Che la comprensione del rapporto tra uomo e cosmo, o più in generale del mistero della vita, sia assunta come preoccupazione essenziale nel testo di Baconsky è facilmente intuibile già dall'impianto narrativo dell'intero volume, che si costruisce proprio sul senso di inafferrabilità delle risposte a lungo inseguite. Al lettore è dato soltanto percepire alcuni segni (l'indecifrabile messaggio trasmesso dagli uccelli in volo, gli enigmatici affreschi rinvenuti all'interno di una casa nella palude, una lettera in cui si annuncia un omicidio, solo per citarne alcuni), per poi condividere con il protagonista un pesante senso di frustrazione e ansia, determinato dall'impossibilità di coglierne il senso profondo, dall'incapacità, appunto, di svelare il mistero della propria esistenza<sup>6</sup>. In tal senso, sembra emblematico quanto descritto nel racconto *Aureola neagră* (*L'aureola nera*), in cui il protagonista constata, non senza stupore e disinganno, l'avvenuta sparizione dell'altare di Zalmoxis, rinvenuto – o meglio, scorto – appena un giorno prima sotto la sabbia portata a riva dal Mar Nero. Soffermandoci un attimo sul racconto appena citato e analizzando più da vicino il passaggio in cui si descrive il momento della scoperta di un muro (l'autore lascia intendere che si tratta di un pezzo dell'altare), scopriremo alcuni elementi che certamente non potranno essere trascurati e che, anzi, si configurano come fondamentali per il nostro percorso d'analisi: „Un fluierat ca de șarpe se auzi, dar nu ne-am putut da seama de unde vine – și pe lepezile descoperite se iscă un vârtej de cenușă subțire, înălțându-se și pierind în văzduh” (EN: 67)<sup>7</sup>. Già di primo acchito, riconosciamo due simboli che si muovono nella stessa direzione tematica suggerita dalla figura di Zalmoxis, tradizionalmente associato alla salvezza e all'immortalità dell'anima: il serpente (vedi: Chevalier/Gheerbrant 2006b: 358 e ss.) e il vortice<sup>8</sup> di

---

piena, di una pienezza dalla densità leggera. Questa regione intermedia attutisce la dialettica dell'essere e del non-essere. L'immaginazione non conosce il non-essere" (Bachelard 2008: 173).

<sup>6</sup> A tal proposito, ci sembra interessante riportare quanto osservato da Crina Bud, che spiega: „Momentul descoperirii unor motive sinergice [...] e însoțit de un sentiment al iluminării. E ceea ce A. E. Baconsky a numit – nu vorbind despre sine, ci despre Ion Țuculescu – o *iluminare contemplativă*, «o febrilă căutare a matricelor originare, [...] un sentiment al vârstei celor fără vârstă, *frenesie a contemplativului melancolic, ascet bătuit de somptuositate*». Personajul-povestitor are exercițiul tuturor acestor combinații paradoxale și se prezintă cel mai adesea ca pacient al unor revelații, condițiile iluminării împlinindu-se în ciuda abuliei sale” (“Il momento della scoperta di alcuni motivi sinergici [...] è accompagnato da un senso di illuminazione. È ciò che A. E. Baconsky ha chiamato – non parlando di sé, bensì di Ion Țuculescu – un' *illuminazione contemplativa*, «una febbrile ricerca delle matrici originarie, [...] un senso dell'età di coloro che non hanno età, *frenesia del contemplativo malinconico, asceta devastato dalla sontuosità*». Il personaggio-narratore è abituato a tutte queste combinazioni paradossali e si presenta molto spesso come vittima di certe rivelazioni, poiché le condizioni dell'illuminazione si verificano nonostante la sua abulia”, Bud 2011: 21).

<sup>7</sup> “Si udì un sibilo come di serpente, ma non potemmo capire da che parte provenisse – e sulle pietre scoperte apparve un vortice di cenere sottile, che si levò scomparendo nell'atmosfera”.

<sup>8</sup> In apertura del capitolo «Il vento», contenuto in *Psicanalisi dell'aria*, Gaston Bachelard afferma: “Il vento, nella sua eccessività, è la collera presente ovunque e da nessuna parte, che nasce e rinasce da sola, che sconvolge e si rovescia. Il vento minaccia e urla, ma prende forma

cenere, infatti, anche in virtù della conformazione a spirale che ne contraddistingue le forme sul piano immaginativo, rimandano inevitabilmente a quella che Gilbert Durand definisce “la permanenza dell’essere attraverso le fluttuazioni del cambiamento” (Durand 1996: 315). Ciò che risulta ancora più interessante, però, è il fatto che queste due «immagini» rientrino a pieno titolo nella costellazione simbolica che gravita intorno al vento, una presenza costante nei dieci racconti che compongono il volume. Il vento, foriero di un misterioso messaggio, innesca un doppio mutamento dimensionale: quello dell’ambiente in cui si svolge l’azione, che, d’un tratto, assume nuove colorazioni e sonorità; e l’altro – del quale il primo riteniamo essere un riflesso e non una causa<sup>9</sup> – interno al protagonista.

### 3. L’immaginario eolico baconskyano

Il fatto che il vento sia, per sua natura, un fenomeno assunto a manifestazione del mistero trova riscontro in diverse tradizioni culturali: basti pensare alla tradizione biblica in cui esso è associato allo spirito di Dio, oppure al *Vāyu* indiano. Nei racconti di Baconsky, il mistero, di cui il vento si fa in un certo qual modo epifania, è quello dell’esistenza individuale in proiezione cosmica, in rapporto alla ciclicità universale, un processo a cui l’uomo partecipa sforzandosi di comprenderne le leggi<sup>10</sup>:

„Hanul părea pusti, părea mai mare, mai deșirat, ca o sperietoare de duhuri împlântată la răsântia unor timpuri întoarse, pe care nici un amurg nu le mai putea îndupleca. Părea scheletul unui alt han, de demult, dezgropat de falanga eoliană și ridicat să întâmpine pelerini nebuni și fugarii” (EN: 70)<sup>11</sup>.

Il passaggio, estratto ancora da *Aureola neagră*, stimola ulteriormente la nostra analisi, inducendoci a concentrare l’attenzione sull’immagine della

---

solo se incontra la polvere [...]. E il primo essere creato da questa *collera creatrice* è un *turbine*. Il primo oggetto dell’*homo faber* reso dinamico dalla collera è il *vortice*” (Bachelard 1988: 246).

<sup>9</sup> Ci sentiamo di offrire una lettura prevalentemente espressionistica delle scene in cui, nel libro di Baconsky, si descrive l’azione del vento, muovendoci sulla direttrice analitica proposta da Gaston Bachelard, per cui: “Nel regno dell’immaginario non è impossibile che siano i mulini a far girare i venti” (Bachelard 1988: 246).

<sup>10</sup> Cogliamo l’intensità di tale ricerca nelle pagine di *Cel-mai-mare (Il-più-grande)*, un racconto in cui all’attesa del messia è associato un profondo senso d’impotenza umana: „Toate încercările de răspuns erau neputincioase conjecturi, păreri efemere și goale, ce nu făceau decât să sporească nedumeririle tuturor” (“Ogni tentativo di trovare una risposta era una vana congettura, un parere effimero e vuoto, che serviva soltanto ad accrescere le perplessità di tutti noi”, EN: 56).

<sup>11</sup> “La locanda sembrava deserta, sembrava più grande, più slanciata, come uno scaccia-spiriti piantato all’incrocio di alcuni tempi rovesciati che a nessun crepuscolo avrebbero ceduto. Sembrava lo scheletro di un’altra locanda, più antica, dissotterrata dalla falange eolica ed eretta per accogliere pellegrini folli e fuggiaschi” (EN: 70).

“falange eolica” in quanto evocatrice della *caccia infernale*, un tema che Bachelard definisce “la *favola naturale* del vento che urla, del vento dalle mille voci, voci primitive, aggressive” (Bachelard 1988: 252). L’immediato riscontro di tale riflessione ci è offerto solo qualche rigo più avanti, in chiusura del quinto capitoletto del racconto: „Prin întuneric văzui peste câmp alergând torțe aprinse și auzii ropotul unui galop înde părtat” (EN: 70)<sup>12</sup>. Procedendo nel percorso proposto dallo stesso Bachelard, non tarderemo ad assimilare la *caccia infernale* all’immagine mitologica delle Erinni, le inseguatrici di Oreste<sup>13</sup>, attribuendo così all’elemento la capacità di esprimere sentimenti più profondi, quali il rimorso, la vendetta e, soprattutto, il ricordo di un tempo perduto. A tal proposito, Bachelard cita un affascinante passaggio di Gabriele D’Annunzio tratto da *Contemplazione della morte*: “E il vento era come il rammarico di ciò che non è più, era come l’ansia delle geniture non formate ancora, carico di ricordi, gonfio di presagi, fatto d’anime lacere e d’ali vane” (D’Annunzio, *apud* Bachelard 1988: 250). Si scorge una certa affinità con l’immaginario eolico baconskyano:

„Toate sunetele ce se nășteau [din vânt] ziuă și noaptea îmi erau apropiate și dragi, pentru că murmurul, foșnetul, răsuflarea, oftatul pierdut îmi aduceau ecouri dintr-o lume nevăzută și fabuloasă, către care zburau anii mei ca un triumphi de optsprezece cocori fără țintă” (EN: 34)<sup>14</sup>.

I diciotto anni – momento dall’alto valore iniziatico, in quanto passaggio dall’adolescenza all’età matura – sono qui assimilati ad un triangolo di gru che migrano senza meta per far ritorno a un mondo sconosciuto la cui eco risuona nel vento. Così come in questo caso, l’autore ricorrerà costantemente a specifiche figure retoriche, le quali non saranno da intendersi tanto come orpello stilistico, quanto piuttosto come necessità espressiva per la descrizione del più immateriale tra i fenomeni naturali e, soprattutto, in quanto sintomo di quella che potremmo chiamare “la prospettiva mistica” della scrittura baconskyana.

---

<sup>12</sup> “Attraverso il buio vidi correre sul campo delle torce accese e udii lo scalpito di un galoppo lontano” (EN: 70).

<sup>13</sup> Citando Schwartz, Bachelard scrive: “Alle immagini della caccia infernale, Schwartz associa l’immagine delle «cacciatrici dai capelli di serpente». L’analisi immaginaria del concetto di Erinni può partire da questo accostamento. [...] Come la caccia infernale, anche l’Erinni porta dentro di sé l’inseguitore e l’inseguito” (Bachelard 1988: 253). Un’eco della vicenda di Oreste all’interno dei racconti di Anatol E. Baconsky era stata da noi già ravvisata in un articolo pubblicato sulla rivista *Philologica Jassyensia*, dal titolo “*Echinoxul nebunilor și alte povestiri* di Anatol E. Baconsky. Un’epopea cosmica dell’essere” (De Salazar 2013).

<sup>14</sup> “Tutti i suoni che nascevano [dal vento] di giorno e di notte mi erano vicini e cari, poiché il mormorio, il fruscio, il respiro, il sospiro perduto mi portavano echi da un mondo invisibile e favoloso, verso cui volavano i miei anni come un triangolo di diciotto gru senza meta” (EN: 34).

#### 4. La lezione simbolista e la prospettiva mistica

Sul piano immaginativo, il vento si caratterizza principalmente per la specifica proprietà – a volte una necessità – di legarsi a tutti gli altri elementi senza ridurne la potenza, bensì esaltandone il dinamismo. Riconosciamo in esso una «funzione vivificatrice» degli elementi primari: è il vento che solleva mulinelli di polvere sulla terra e scatena bufere di sabbia; è per effetto del vento che il fuoco s'ingrossa, che si levano in alto le fiamme e si espande la loro forza distruttrice; è il vento a produrre le onde marine e a dare voce ai mostri dell'aria. Di ciò è ben cosciente Anatol E. Baconsky, che declina tale fenomeno in tutte le sue forme e che sembra trovare in esso la chiave per tracciare una sorta di intima corrispondenza nell'ordine naturale, sull'onda di quella tradizione simbolista che ha certamente influenzato la sua opera<sup>15</sup>:

„Poate că bucuria aceea venea dinspre mare. Poate venea de la vânt. Mai curând de la vânt, dintre aripile lui de colibri și de vultur, dintre nenumăratele-i aripi pe care le împrumută când valurilor prefăcute în grifoni albaștri, când nisipurilor călătorite, când vreunei păsări căzute” (EN: 38)<sup>16</sup>.

Considerando la specificità simbolica del grifone, creatura fantastica dal becco e dalle ali d'aquila (uccello solare) e con il corpo di leone (segno di fuoco e, anch'esso, simbolo solare), riusciremo a cogliere la compiutezza dell'immagine appena proposta, in cui il vento, offrendo le sue innumerevoli ali, vivifica e armonizza i quattro elementi naturali. Nella potenza e nel dinamismo dell'immagine sembra ristabilirsi l'armonia cosmica, un processo che Sergio Cigada, in un interessantissimo saggio su Charles Baudelaire, riconosce appunto come proprietà specifica dell'opera d'arte, in grado di unificare “nel testo poetico, ciò che nell'esperienza è disgiunto” (Cigada 1992: 53):

“cioè a livello linguistico riunificando, mediante varie tecniche di accostamento testuale, questi luoghi diversi dell'esperienza, in un discorso il cui carattere di poeticità deriva appunto dall'intuizione che il poeta ha avuto delle corrispondenze fra realtà apparentemente estranee, e dalla creazione di un impasto testuale nel quale i diversi momenti dell'esperienza vengono accostati e, in qualche modo, assimilati fra loro (Cigada 1992: 53).

---

<sup>15</sup> In un interessante articolo su *Biserica neagră (La chiesa nera)*, di Anatol E. Baconsky, Gisèle Vanhese scrive: “Si les critiques ont noté l'influence du Symbolisme roumain, en particulier de Macedonski, aucun n'a encore mentionné celle du Symbolisme français” (Vanhese 2011: 4). “I critici hanno notato l'influenza del Simbolismo romeno, in particolare di Macedonski, ma ancora nessuno ha menzionato quella del Simbolismo francese”, trad. nostra.

<sup>16</sup> “Forse quella gioia veniva dal mare. Forse veniva dal vento. Piuttosto dal vento, tra le sue ali di colibrì e di aquila, quelle innumerevoli ali che esso presta ora alle onde trasformate in grifoni azzurri, ora alle sabbie erranti, ora a qualche uccello caduto”.

Non è un caso che si parli del poeta simbolista in cui il sistematico uso di alcune figure retoriche scopre una lucida valenza extra-stilistica. Paola Paissa, in *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto* (Paissa 1995), riconosce nell'opera di Baudelaire una sorta di spartiacque per quanto concerne la concezione e l'applicazione della figura retorica oggetto del suo prezioso studio<sup>17</sup>. Nel poeta francese – afferma – “è [...] prioritariamente e più profondamente radicata la concezione sinestetica in quanto categoria dello spirito e dell'intelletto, piuttosto che la sinestesia come categoria retorica” (Paissa 1995: 114). Crediamo di poterci avvalere di tale assunto anche per Anatol E. Baconsky, il quale, a nostro avviso, entra a pieno titolo in quello che la Paissa definisce il “filone religioso-mistico” nell'evoluzione storica della sinestesia, distinto dagli altri due approcci: quello classico-mitologico e quello pseudo-scientifico (Paissa 1995: 113). Il filone mistico di riferimento ci è indicato dallo stesso autore, attraverso la scelta dei testi posti in epigrafe ai primi racconti del volume, nello specifico: un passo del *Deuteronomio*; due versi del poeta e teologo spagnolo Luis de León; un breve passo dell'*Apocalisse di Giovanni*; un verso estratto dai *Divine Poems* di John Donne; infine, oltre all'epigrafe in memoria di Mihail Sadoveanu per il già citato *Aureola neagră*, in apertura al terzo racconto troviamo una massima di Persio, poeta satirico romano del I secolo d.C., noto per aver introdotto quell'innovazione linguistica che consta in un insolito accostamento di termini (anche sul piano semantico), meglio nota con il nome di *acris iunctura*. Seppur con la dovuta prudenza, vista l'epoca in cui si iscrive l'autore, quest'ultimo riferimento a Persio invita a soffermarsi su una distinzione necessaria dal punto di vista analitico tra sinestesia lessicalizzata, i cui limiti interpretativi risultano già ben definiti e socialmente riconosciuti, e sinestesia letteraria, capace di schiudere nuovi orizzonti semantici attraverso la produzione di inedite connessioni logiche<sup>18</sup>.

## 5. Retorica e immaginario

Partendo da tale assunto, potremo abbozzare più agevolmente un'analisi retorico-simbolica del seguente passaggio, estratto dal racconto *Cimitirul piraților* (*Il cimitero dei pirati*):

<sup>17</sup> “In realtà Baudelaire deve essere considerato un punto di riferimento imprescindibile in una storia della sinestesia, oltre che per l'originalità e la complessità della sua concezione, [...] per almeno due motivi intrinseci all'evoluzione stessa del fenomeno: il primo è che la ricerca sulla sinestesia [...] è comunque conseguente a Baudelaire [...]. Il secondo è che, a partire da Baudelaire, la storia della sinestesia muta radicalmente” (Paissa 1995: 39).

<sup>18</sup> Paola Paissa scrive: “La sinestesia letteraria si configura come una combinazione aperta, dipendente dal contesto, a struttura sintattica indeterminata. Essa produce a livello di *parole* delle aggregazioni soggettive, di tipo sintagmatico e sincronico [...]. La sinestesia lessicalizzata si definisce invece come una struttura sintattica chiusa, il cui nesso aggregante è di natura oggettiva. Proprio in virtù di tale carattere oggettivo essa si presenta come la cristallizzazione a livello di *langue* di alcune sequenze sintagmatiche fisse” (Paissa 1995: 115-116).

„De pretutindenea se răscula nisipul cu termitelile lui nevăzute, devorând crucile, ștergând semnele de hotar ale morții și răstignind nemilos amintirile risipite de sufletele celor sortiți să rătăcească străvezii și tăcuți printre umbrele lor de altădată. Mirosea a tămâie neagră și a basilic. A piatră încinsă, a cuiburi goale printre frunze căzute în straturi sub lăcomia vegetației carnivore, care hălăduia nestingherită (EN: 118)<sup>19</sup>.

L'immagine su cui intendiamo soffermarci è quella creata dall'accostamento del senso olfattivo, il verbo "mirosea" (riferito alla sabbia sollevata dal vento), con l'immagine visiva dei "cuiburi goale". Dal punto di vista strettamente linguistico, potremmo interpretare tale immagine come una sinestesia su base metonimica, risolta nel rapporto di contiguità che si stabilisce tra il contenente, il nido, e il suo contenuto, gli uccelli, del cui odore esso risulterebbe impregnato. Si troverebbe, in tal modo, una soluzione a quello che Michele Prandi definisce *l'énigme à clé* proprio della metonimia e della sineddoche (Prandi 1992: 18). Per un'esatta comprensione della figura in questione, riteniamo però che ci siano almeno altri due aspetti da tenere in conto: prima di tutto, è utile notare che gli altri elementi ai quali il verbo „mirosea” è legato – „tămâie neagră”, „basilic” e „piatră încinsă” – possiedono tutti una forte caratterizzazione simbolica, il che suggerisce di sportarsi su un diverso livello d'analisi; l'altro aspetto da tener presente è che il secondo termine della sinestesia in esame è rappresentato dall'intera frase, „cuiburi goale printre frunze căzute în straturi sub lăcomia vegetației carnivore”, la cui descrittività determina un mutamento d'interesse analitico e uno slittamento sul piano sensoriale, dalla sfera olfattiva (alla quale eravamo giunti nel tentativo di individuare il sotteso rapporto metonimico) a quella visiva, per cui la tensione tra verbo e complemento rimane viva e irrisolta. Tale "impertinenza semantica" fa sì che la figura così composta debba essere interpretata allora in quanto sinestesia su base metaforica, in virtù di quello che Prandi riconosce come peculiarità della metafora, *le conflit conceptuel ouvert*:

« Un trope peut être défini, en première approximation, comme la mise en forme linguistique d'un conflit entre concepts ou sphères conceptuelles. Son instrument canonique est l'incohérence dans le contenu complexe d'un énoncé, la rupture d'isotopie, la contradiction » (Prandi 1992: 29)<sup>20</sup>.

Paola Paissa spiega che, "come la metafora, la sinestesia presenta infatti un grado elevato di non pertinenza semantica, che fa apparire l'aggregato intersensoriale come una predicazione contraddittoria" (Paissa 1995: 92). Riflettendo, poi, su alcune sinestesie che Luigi Rosiello avrebbe individuato nell'opera di

<sup>19</sup> "Da ogni parte si sollevava la sabbia con le sue termiti invisibili, e divorava le croci, cancellava i segni di confine della morte e crocifiggeva spietata i ricordi sparsi dalle anime di coloro che furono destinati ad errare diafani e silenziosi tra le proprie ombre di un tempo. Odorava di incenso nero e di basilico. Di pietra rovente, di nidi vuoti tra le foglie cadute una sull'altra, nella voracità della vegetazione carnivora, che viveva indisturbata".

<sup>20</sup> "Un tropo può essere approssimativamente definito come la resa in forma linguistica di un conflitto tra concetti o sfere concettuali. Il suo strumento canonico è l'incoerenza nel contenuto complesso di un enunciato, la rottura d'isotopia, la contraddizione", trad. nostra.

Eugenio Montale, la studiosa suggerisce che, “in alcuni casi, il conflitto concettuale nella sinestesia si può risolvere a partire dal contesto” (Paissa 1995: 93), per cui alcune espressioni “non costituiscono delle autentiche associazioni intersensoriali, semanticamente conflittuali” (Paissa 1995: 93), bensì acquisiscono senso nel momento in cui se ne assume il valore metaforico<sup>21</sup>.

In tale prospettiva, dunque, il nido (simbolo di rigenerazione), tra le foglie autunnali cadute, non è che una ripresa del concetto anticipato dall’autore all’interno del periodo, ovvero la cancellazione del confine tra la vita e la morte („ștergând semnele de hotar ale morții”). Inoltre, la voracità della vegetazione si configura come un richiamo della cieca potenza distruttrice delle termiti intente a divorare le croci, simbolo per eccellenza di rinascita dopo la morte. La sabbia, la croce, la vegetazione e il succedersi delle stagioni, sono tutti elementi intimamente legati all’idea di ciclicità, che l’autore riprende nella frase immediatamente successiva, in cui l’immagine del serpente è coinvolta nella costruzione di una figura retorica altrettanto suggestiva e potente in relazione alla tensione semantica che si instaura tra i suoi componenti, comparato e comparante: „Hipnotizat ca prada șarpelui, stătui lângă zid în bătaia tuturor duhurilor, în melancolicul du-te-vino al gândurilor dezmoștenite, singur cu viitoarea mea cruce” (EN: 118)<sup>22</sup>. Consapevoli del fatto che non sarebbe possibile, in questa sede, soffermarsi su tutte le figure concentrate nel periodo citato, scegliamo di focalizzare la nostra attenzione sulla prima similitudine („[Eu] Hipnotizat ca prada șarpelui”), individuando preliminarmente, nell’aggettivo *hipnotizat*, il *tertium comparationis*, che caratterizza la figura come “esplicita” e crea l’associazione tra i due termini coinvolti<sup>23</sup>: il comparato, *eu* (trad. “Io”), e il comparante, *prada șarpelui*. Sebbene non sia difficile cogliere la coerenza semantica dell’enunciato, attribuendo all’aggettivo “ipnotizzato” il significato di “immobile” (valido tanto per il comparato che per il comparante), riteniamo però che l’analisi linguistica, slegata dal contesto, non soddisfi pienamente le nostre esigenze ermeneutiche. Ad una lettura più profonda e attenta, infatti, non sfuggirà che lo stato d’ipnosi non è altro che l’espressione dell’impossibilità, da parte dell’uomo, di eludere il proprio destino (ripreso più avanti: „singur cu viitoarea mea cruce”) e di sottrarsi all’inesorabile legge dei cicli universali

<sup>21</sup> “Per esempio, sono considerati sinestetici nello studio di Rosiello su Montale, i sintagmi *pagina rombante*, *parole sapide di sale*, *parole salmastre*. In realtà, poiché nella raccolta *Mediterraneo* il poeta si rivolge al mare, e paragona il suo insegnamento [...] a quello dei libri, queste espressioni non costituiscono delle autentiche associazioni intersensoriali, semanticamente conflittuali, ma rappresentano soltanto, metaforicamente, l’ammonimento che il mare ripete, attraverso il suo rombo e il suo sciabordio” (Paissa 1995: 93).

<sup>22</sup> “Ipnotizzato come la preda del serpente, rimasi accanto al muro nella battaglia di tutti gli spiriti, nel malinconico andirivieni dei pensieri diseredati, da solo con la mia futura cruce”.

<sup>23</sup> Il *tertium comparationis*, o predicato comune, è quell’elemento analogico che accomuna i termini coinvolti nella figura, rivelando tra di essi un’inedita associazione. Si parla di “similitudine esplicita” quando il *tertium comparationis* è presente all’interno dell’enunciato comparativo.

(sulla quale si innesta il tema centrale dei dieci racconti, il mistero dell'esistenza), simbolicamente raffigurata dal serpente. È ancora una volta Gaston Bachelard a segnalare la ricorrente associazione, in ambito letterario, tra l'immagine del serpente e il vento in collera, citando esemplificativamente una frase tratta da *La Légende des siècles (La leggenda dei secoli)* di Victor Hugo: "Il vento somiglia a una vipera" (Hugo, *apud* Bachelard 1988: 248).

## 6. Prospettive ermeneutiche

Come si è avuto modo di osservare, un'analisi delle figure retoriche che voglia sondare le profondità del testo e cercare di cogliere il messaggio suggerito da inedite connessioni logiche non può configurarsi come un procedimento statico e puramente formale. Essa necessita, infatti, di un attento processo ermeneutico che tenga conto del contesto all'interno del quale si sta operando e che lasci aperta la porta per ulteriori interpretazioni, mantenendo "viva", dunque, la tensione semantica determinata dall'abbattimento della norma, e senza rincorrere la pretesa di una soluzione universalmente valida che, per dirla con Ricoeur, equivarrebbe alla "morte" della figura stessa. Anche per la sinestesia, e in certi casi per la similitudine, valga allora quanto affermato da Michele Prandi in riferimento alla metafora:

"Il contenuto di una metafora nata da un conflitto [...] non coincide con il significato dell'espressione incoerente, ma è l'esito contingente e reversibile di un atto di interpretazione testuale o discorsiva, che come tale appartiene alla stessa dimensione indicale nella quale rientra l'interpretazione di qualsiasi messaggio. È contingente perché la sua pertinenza può essere valutata solo sullo sfondo di un testo o di una situazione comunicativa, che sono entrambi configurazioni occasionali, sulla base di un criterio di coerenza testuale. È reversibile perché, come ogni opzione contingente, può sia perdere la sua pertinenza in un testo diverso, sia subire la concorrenza di opzioni alternative nello stesso testo. Ed è indicale perché il suo contenuto è il risultato di un ragionamento – di un'inferenza – sviluppato a partire da una costellazione di premesse che include il contenuto dell'espressione ma la cui struttura è motivata entro i confini di un campo di interpretazione contingente. Mentre la soluzione è un'opzione occasionale e reversibile, il conflitto è una fonte perenne di energia rinnovabile" (Prandi 2008: 13).

Nell'approccio da noi scelto, la riflessione sull'immaginario interagisce proficuamente con l'analisi retorica, al fine di garantirne una maggiore compiutezza interpretativa, pur senza creare interferenza tra i due domini di studio. Non si riuscirebbe infatti a cogliere la profondità dell'immagine espressa dalla metafora verbale posta in chiusura alla seguente frase, „Și mă pierdeam tot mai departe pe apă, într-o direcție pe care n-o cunoștea decât vântul” (EN: 101)<sup>24</sup>, se

---

<sup>24</sup> "E mi perdevo sempre più lontano sull'acqua, in una direzione che conosceva soltanto il vento".

non si considerasse preliminarmente la valenza simbolica del vento in quanto depositario e portatore di un mistero trascendente. In un altro passaggio, leggiamo: „Vântul îmi răspundea la întrebările cavernoase ale unui glas pe care nu mi-l recunoșteam” (EN: 53)<sup>25</sup>. Anche di questa metafora non si avvertirebbero le vibrazioni senza attingere ai preziosi studi bachelardiani sull'essenza poetica delle impressioni, per cui scopriamo, nei versi di Eugène Guillevic, che “C'è qualcuno/dentro al vento” (Guillevic, *apud* Bachelard 1988: 251).

Non si ha certamente la pretesa di esaustività nell'elaborazione di un procedimento ermeneutico che è tutt'oggi oggetto di appassionanti e impegnative ricerche, ma ci sentiamo di poter affermare che, in prospettiva mitocritica, sarebbe impensabile, quanto inopportuno, non provvedere a coniugare l'ambito linguistico con quello simbolico, e non sfruttare così, nel percorso interpretativo, le potenzialità proiettive che entrambi i livelli di analisi offrono allo studio. Potenzialità che vengono magistralmente esaltate nei testi di Anatol E. Baconsky, per la cui opera il percorso incrociato si rende più che necessario, indispensabile.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, G., 2008, *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo.  
 Bachelard, G., 1988, *Psicanalisi dell'aria*, Como, Red Edizioni.  
 Baconsky, A. E., 2011, *Biserica neagră, Echinoxul nebunilor și alte povestiri*, pref. Crina Bud, București, Curtea Veche Publishing.  
 Baconsky, A. E., 2009, (EN), *Opere, II. Proză. Versuri*, ediție îngrijită de Pavel Țugui și Oana Safta, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.  
 Bud, C., 2011, „Literatură și ziduri”, in Baconsky 2011: 15-26.  
 Chevalier J., A. Gheerbrant, 2006a, *Dizionario dei simboli*, vol. I, Milano, BUR.  
 Chevalier J., A. Gheerbrant, 2006b, *Dizionario dei simboli*, vol. II, Milano, BUR.  
 Cigada, S., 1992, “Charles Baudelaire: antropologia e poetica”, in S. Cigada (ed.), *Il Simbolismo francese*, Milano, Sugarco, pp. 31-74.  
 Crohmălniceanu, O. S., 1967, „A. E. Baconsky: *Echinoxul nebunilor și alte povestiri*”, in *Viața românească*, nr. 9, pp. 108-112.  
 De Salazar, D., 2013, „*Echinoxul nebunilor și alte povestiri* di Anatol E. Baconsky. Un'epopea cosmica dell'essere”, in *Philologica Jassyensia*, IX, nr. 1 (17), pp. 17-32.  
 Durand, G., 1996, *Le strutture antropologiche dell'immaginario – Introduzione all'Archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo.  
 Paissa, P., 1995, *La Sinestesia. Storia e analisi del concetto*, Brescia, La Scuola.  
 Prandi, M., 1992, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Les Éditions de Minuit.  
 Prandi, M., 2008, “La metafora tra conflitto e coerenza: interazione, sostituzione, proiezione”, in C. Casadio (ed.), *Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia*, Sulmona, Prime Vie, pp. 9-52.  
 Vanhese, G., 2011, « *Biserica neagră* d' Anatol E. Baconsky et *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach », in *Analele Universității București. Limba și literatura română*, an LX, pp. 3-17.

<sup>25</sup> “Il vento mi rispondeva alle domande cavernose di una voce che non riconoscevo come mia”.