

Nuovi Quaderni di Criterion

Rivista di cultura universale e
di dialogo interculturale

III (2023), 5-6

Direttore scientifico

Giovanni Rotiroti
(Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Comitato scientifico

Jana Altmanova
(Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Guida M. Boni
(Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Franco Paris
(Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Direttore editoriale

Mattia Luigi Pozzi



CRITERION
EDITRICE

Volume pubblicato con il sostegno di COPYRO

Tutti i diritti riservati

© 2023 CRITERION EDITRICE, Milano
criterioneditrice.com

ISBN: 978-88-32062-31-1

Stampato dal Consorzio Artigiano « L.V.G. » di Azzate (Varese)
nel dicembre 2023

INDICE

Tra Avanguardia e versi contemporanei

Traduzione e a cura di IRMA CARANNANTE

IRMA CARANNANTE, Tra Avanguardia e versi contemporanei:
un'esplorazione della letteratura romena 5

Saggistica

ION POP, L'Avanguardia romena – Punti di riferimento
nell'universo immaginario 9

CORIN BRAGA, Urmuz. I meccanismi onirici della prosa assurda 37

DAN GULEA, L'emergere del modernismo romeno:
dal modernismo socialista al modernismo liberale 53

Poesia

DINU FLĂMÂND
Poesie 95

EMIL NICOLAE
Poesie 109

PASSIONARIA STOICESCU
Poesie 117

STERIAN VICOL
Poesie 127

Irma Carannante

TRA AVANGUARDIA E VERSI CONTEMPORANEI:
UN'ESPLORAZIONE
DELLA LETTERATURA ROMENA

Il presente volume è un viaggio attraverso il panorama letterario della Romania, che comincia con una prospettiva storico-critica fornita da tre intellettuali romeni, noti nel mondo accademico nazionale e internazionale. La traduzione in italiano dei loro studi che qui proponiamo ha lo scopo di guidare il lettore attraverso le intricate strade dell'avanguardia romena nella prima metà del Novecento.

In ordine di apparizione troveremo dunque Ion Pop, professore emerito all'Università "Babeş-Bolyai" di Cluj-Napoca, che si è occupato di Lucian Blaga, Ilarie Voronca, Nichita Stănescu, Gellu Naum, e in generale delle avanguardie letterarie in Romania. Il suo studio è infatti dedicato all'avanguardia romena e ai punti di riferimento nell'universo immaginario.

Il secondo autore è Corin Braga, che insegna alla Facoltà di Lettere dell'Università "Babeş-Bolyai" di Cluj-Napoca ed è direttore del Centro di Ricerca sull'Immaginario presso la stessa università. Il suo contributo è dedicato allo scrittore romeno Urmuz, pubblicato in una versione leggermente modificata nel suo libro, *Psihobiografii (Psicobiografie)*, che raccoglie una serie di analisi ispirate al metodo della psicoanalisi, dedicati alle personalità di diversi scrittori, non soltanto romeni. Sulla base della biografia e delle opere di Urmuz, l'autore porta qui in superficie i meccanismi immaginari che hanno operato nella sua scrittura.

Il terzo studioso è il critico, storico letterario e saggista Dan Gulea. Il suo lavoro presente in questo volume è tratto dal suo libro *Domni, tovarăşi, camarazi. O evoluţie a avangardei române (Signori, compagni, camerati. Un'evoluzione dell'avanguardia romena)* del 2007. Si tratta un'analisi bourdieusiana della cultura romena tra le due guerre. In particolare, questo lavoro affronta il tema del modernismo romeno, da quello socialista a quello liberale, spaziando anche sul tema del mecenatismo e dell'accademismo nazionalista e conservatore.

Inoltre, come tutti i numeri dei *Nuovi Quaderni di Criterion*, anche questo intende dedicare spazio alla poesia romena, in particolare qui si vogliono rendere noti in lingua italiana i versi di quattro autori romeni contemporanei conosciuti anche nello scenario della letteratura europea grazie alla traduzione in diverse lingue delle loro opere. Nella fattispecie si pubblicano

qui alcune poesie di: 1) Dinu Flamând, che oltre ad essere poeta è anche saggista, giornalista, traduttore e commentatore politico per la stampa romena e internazionale. È membro fondatore della rivista «Echinox», la quale ha segnato numerose generazioni di scrittori. I suoi libri sono stati tradotti e pubblicati in vari paesi: Spagna, Francia, Messico, Portogallo, Germania, Cile, Honduras, Colombia, Macedonia del Nord, Grecia, Israele, Italia, ecc., e i suoi versi sono stati definiti come «uno specchio elegiaco della storia», dove ogni suo componimento ha qualcosa che ricorda «uno scavo archeologico, poiché tiene conto, in ogni momento, di tutti gli strati del tempo che si sovrappongono»¹. 2) Emil Nicolae, che è anche scrittore, critico, storico dell'arte, giornalista, museografo e traduttore. Il suo percorso professionale si è principalmente svolto su quattro piani: creazione letteraria, museografia, ricerca letteraria, arti visive e giornalismo culturale. Collabora con università, musei e gallerie d'arte, riviste di cultura, televisioni e radio nazionali. Dal 2010 è caporedattore della rivista di letteratura e arti «Conta». 3) Passionaria Stoicescu è poetessa, prosatrice, scrittrice di letteratura per ragazzi, traduttrice, membro dell'Unione degli Scrittori Romeni (1976). Ha ricevuto diversi premi letterari e culturali. Le sue opere sono state tradotte in russo, bielorusso, polacco, greco, albanese, spagnolo e inglese. È presente nei manuali scolastici delle scuole elementari con le sue poesie e le sue prose. 4) Sterian Vicol, membro dell'Unione degli Scrittori Romeni, ha ricevuto molti premi e riconoscimenti culturali, fondando e dirigendo tra il 1991 e il 2022 la rivista «Porto-Franco».

Questo volume si rivela dunque essere un percorso eterogeneo e inedito sulle profondità della creatività letteraria di questo affascinante paese. Attraverso la guida di eminenti studiosi infatti si scoprono qui le influenze e i contributi che hanno plasmato la letteratura romena e si possono inoltre apprezzare le voci uniche e caratterizzanti di alcuni autori presenti nell'attuale panorama lirico, offrendo al lettore un'esperienza poetica che si snoda tra riflessioni sull'archeologia della storia, sulla creatività letteraria e sulla ricchezza delle emozioni umane.

Dimostrando come la Romania abbia una presenza rilevante nel mondo delle lettere europee, quest'*esplorazione* non è soltanto un tributo alla sua ricca eredità letteraria, ma è anche uno sguardo attento al presente e al futuro di nuove opere e nuovi autori che confermano tale presenza al di là dei confini nazionali.

¹ Parole del poeta spagnolo Luis García Montero sulla poesia di Dinu Flamând.

SAGGISTICA

Ion Pop

Ion Pop, nato nel 1941, è Professore emerito all'Università "Babeş-Bolyai" di Cluj-Napoca, ed è poeta, critico e storico letterario. È stato capo redattore e direttore della rivista «Echinox» (1969-1983). È stato assistente associato all'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (1973-1976), e direttore del Centro Culturale Romeno a Parigi (1990-1993). È membro corrispondente dell'Accademia Romena. Ha scritto degli studi monografici sui poeti Lucian Blaga, Ilarie Voronca, Nichita Stănescu, Gellu Naum, *Jocul poeziei (Il gioco della poesia, 1985)*, *Avangarda în literatura română (L'avanguardia nella letteratura romena, 1990)*, *Poezia românească neomodernistă (La poesia romena neomodernista, 2018)*, *Poezia românească după 1945 (La poesia romena dopo il 1945, antologia, vol. I-IV, 2022-2023)*. Ha scritto dodici volumi di poesia, di cui si ricordano: *Gramatică târzie (Grammatica tardiva, 1975)*, *Amânarea generală (La procrastinazione generale, 1990)*, *Elegii în ofensivă (Elegie all'offensiva, 2003; trad. it. 2019)*, *În fața mării (Di fronte al mare, 2011)*, *Casa scârilor (La cassa scale, 2015)*, *Lista de așteptare (Lista d'attesa, 2019)*, *Proba focului (La prova del fuoco, 2023)*. Ha tradotto Georges Poulet, Jean Starobinski, Paul Ricoeur, Gerard Genette, Tristan Tzara, E. Ionesco, Tzvetan Todorov, B. Fondane. I suoi dialoghi con scrittori e artisti francesi si trovano in *Ore franceze (Ore francesi, 1979, 2002)*.

Ion Pop

L'AVANGUARDIA ROMENA –
PUNTI DI RIFERIMENTO NELL'UNIVERSO
IMMAGINARIO

Prima di affrontare il tema dell'avanguardia romena, occorre precisare che, in relazione al movimento europeo, il “modernismo estremista” romeno è apparso e si è sviluppato in un contesto socio-culturale in pieno processo di modernizzazione, che non ha permesso una totale e stabile condensazione di alcune dottrine letterarie pienamente articolate e neanche di universi immaginari corrispondenti solidamente costituiti. Pertanto, nonostante alcune evidenti premesse locali dall'orientamento avanguardista come il dadaismo, cioè alcune “fonti” alimentate a loro volta dal modello decadente francese offerto da Jules Laforgue, Tristan Tzara ha finito per lanciare i suoi manifesti iconoclasti solo nello spazio svizzero e in un ambiente intellettuale e artistico internazionale, in grado di registrare più acutamente lo stato di grave crisi generato dalla Prima Guerra Mondiale e di contribuire alla più ampia diffusione di queste idee. Il dadaismo romeno è rimasto allo stadio embrionale, il suo programma ritorna solo nell'eco e in una fase di “confluenze” e interferenze con altri orientamenti continentali (in questo caso, nella miscela costruttivista e futurista della rivista «75 HP»), senza affermarsi in maniera consistente. Il futurismo italiano che lo aveva preceduto si trovò in una situazione simile: non aveva premesse romene, ma le idee di Filippo Tommaso Marinetti erano state registrate a ridosso della data del loro lancio parigino, nel febbraio 1909, con un'accoglienza piuttosto limitata e senza conseguenze immediate, sempre a causa del contesto socio-culturale. Il terzo fondamentale movimento d'avanguardia storica è stato il costruttivismo, il primo che riuscì a strutturarsi in Romania nel gruppo della rivista «Contimporanu», il cui programma fu molto più omogeneo solo nel 1924, con notevoli riflessioni sui problemi individuati dai suoi manifesti e con poche ed effimere riviste, consumandosi comunque in un intervallo di tempo limitato, meno di cinque anni e con precoci “abdicazioni” anche da parte di alcuni protagonisti (si veda il caso di Ion Vinea).

Il nome del fiume («le nom du fleuve») dell'avanguardia (secondo la formula di Gilbert Durand), che in realtà non era proprio così, è stato allora fissato rapidamente, vi fu anche una rapida “tipizzazione” del «bacino semantico» («bassin sémantique»), ma gli stessi militanti migrarono in breve tempo, costretti a “bruciare le tappe” nel ritmo accelerato delle riprese, verso una

dottrina come il surrealismo, che avevano negato con veemenza non molto tempo prima e che stavano per acquisire solo parzialmente, con tentennamenti e oscillazioni non trascurabili (si vedano gli scritti di Ilarie Voronca e alcuni di Stephan Roll e Sașa Pană). Il Gruppo Surrealista Romeno di Bucarest degli anni 1940-1945, composto da soli cinque membri, programmaticamente più denso e con due personalità di rilievo come Gherasim Luca e Gellu Naum, alla fine riuscì, anche se con un ritardo piuttosto notevole rispetto al movimento parigino in declino, a produrre alcuni testi programmatici considerevoli e una serie di scritti significativi per l'avanguardia storica europea e non solo. Il cosiddetto “bacino semantico” di Gilbert Durand appare molto più consolidato, non privo di “meandri” e di “derivazioni” dal forte nucleo parigino, portando però con sé anche alcune idee ed elementi di creazione poetica originale. Purtroppo anche in questo caso il quinquennio non ha potuto essere superato di molto, a causa di ragioni socio-politiche sfavorevoli, come l'instaurazione del regime comunista, che bandì il movimento considerato “decadente”, costringendolo a subire alterazioni e disintegrazioni al suo interno.

FONTI

Gli universi immaginari dell'avanguardia romena cominciarono a prendere forma all'inizio del secondo decennio del XX secolo, nella fase del tardo simbolismo europeo. Il riferimento al movimento poetico francese è ancora una volta obbligato, visti i rapporti strettissimi con quello spazio letterario da cui sono sempre penetrati echi fin dai tempi del romanticismo. Ad eccezione di Eminescu – orientato, con un certo ritardo, al romanticismo visionario tedesco e non prestando attenzione ad esempio al contributo rivoluzionario di Baudelaire o Rimbaud –, la lirica romena moderna è rimasta sensibile soprattutto a quanto accadeva in quel centro radiante rappresentato da Parigi, dominata verso la fine del XIX secolo dal movimento simbolista. D'altra parte, Alexandru Macedonski, spirito palesemente innovatore, rifletteva su una nuova “logica della poesia” a partire dal 1880 e, parallelamente ai programmi parigini, cercava di assimilare, per quanto incomplete, le idee promosse negli ambienti della capitale francese, da Mallarmé e Verlaine a René Ghil con il suo “strumentalismo” attento ai valori suggestivi della musica verbale. Ștefan Petică continuerà questo processo di metabolizzazione all'inizio del nuovo secolo, mentre Bacovia partirà dai modelli “decadenti” per costruire un universo immaginario fortemente individualizzato, infine Minulescu sfrutterà i motivi ossessivi dei simbolisti, proponendo una sorta di loro “teatralizzazione” con accenti basati sull'Art Nouveau, in *Romanțele pentru mai târziu* (*Le romanze per l'avvenire*) del 1908.

I primi segni di una mentalità preavanguardista appariranno però in Romania secondo un altro riferimento simbolista e decadentista, presente proprio nel cuore del movimento francese con Jules Laforgue, l'autore delle *Complaintes* del 1885 e soprattutto delle *Moralités légendaires* pubblicate postume nel 1887. Tali composizioni introducevano il tarlo del dubbio e del relativismo non convenzionale nel frutto ormai maturo dell'«estetica della suggestione», soprattutto attraverso il «purista» Mallarmé che, come è noto, cercava il «fiore assente da ogni bouquet». L'immaginario dominato dall'ossessione per la glaciale purezza del discorso lirico (incentrato sulla perfezione dell'espressione compatta, chiusa in sé stessa nella parola definita come «pur objet dont le néant s'honore» o come «aboli bibelot d'inanité sonore», coltivata in sé a distanza dal soggetto emittente e dalla realtà prosaica immediata ed esigendo «l'eloquente scomparsa del poeta, che rinuncia all'iniziativa delle parole») aveva cominciato ad essere apertamente contestato da Jules Laforgue. Egli fu il poeta modello dei giovani poeti romeni preavanguardisti tardo-simbolisti tra il 1912 e il 1916, cioè Adrian Maniu, Ion Vinea, Tristan Tzara, i primi contestatori dell'immaginario estetico il cui idolo era rappresentato da Mallarmé. All'augusta ed elitaria figura dell'io da lui proposta verrà ora contrapposta la maschera ambigua, in quanto amaramente autoironica, del «pagliaccio burlesco» – così definito in *Balada (Ballata)* o in *Romanța spânzuratului (La romanza dell'impiccato)* del 1916, di Adrian Maniu –, che soffre della condizione di emarginazione del poeta in epoca borghese-positivista, variante del «ritratto dell'artista da saltimbanco» di Jean Starobinski, mentre l'approccio creativo di questi poeti si avvicinerà a quello della «derisoria epifania dell'arte e dell'artista», di cui parla sempre il critico ginevrino¹. Lo spirito di Laforgue si insinua in maniera disgregante nella produzione letteraria di questi anni, prolungando versi come quelli del personaggio simbolico Lord Pierrot, per il quale «il est l'heure de renaître moqueur» in un mondo dove «tutto è relativo». La prosa poetica di Adrian Maniu – si veda il ciclo di versi *Flori de hârtie (Fiori di carta)* e soprattutto il poema drammatico *Salomeea (La Salomé)* del 1915 – è piena di atteggiamenti ironico-relativistici ed è inoltre impegnata in un processo di demistificazione dell'immaginario simbolista. Prima di dirigersi verso la concretezza esistenziale, questa pratica poetica (antipoetizzante) si traduce come esercizio di compromissione ironica della poesia precedente, con le sue pretese di appartenenza ad un alto rango. Ion Vinea introdurrà anche la «polvere spiritualizzata» nel poema, beffandosi della solennità «sacra» di alcuni temi biblici, come nel caso del poema *Soliloc (Soliloquio)* del 1915, mentre Tristan Tzara condurrà il discorso poetico verso la soglia di sovversioni ancora più profonde. Nell'immaginario simbolista, già divenuto convenzionale, che in questo momento di transizione conserva ancora alcuni temi ricorrenti (la noia

¹ J. STAROBINSKI, *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, Ed. Skira, Genève 1970, p. 10.

domenicale, lo *spleen*, già illustrato da Baudelaire, il languore della vita del pensionato, la poesia degli ospedali e i piccoli slanci “esotici” che richiamano l’immaginario evasivo simbolista), il giovane Tzara ricorre a evidenti gesti anticonformisti, suggerendo l’audace idea di una realtà vissuta con naturalezza e onestà, chiamata a «scandalizzare» il «sacerdote» o la «città», cioè due aspetti del vivere conformista. Il soggetto poetico ricalca l’indifferenza al drammatico e al tragico (a volte sotto una maschera infantile), fantastica su una possibile fidanzata che fa la sarta, introduce nel discorso immagini di un ambiente rurale in cui appaiono sparsi i «resti del bestiame» e offre delle figure quasi caricaturali della divinità, senza trascurare la pressione del presente di un «movimento letterario» dal repertorio simbolico-immaginario che si rifà talvolta alla retorica romantica (la poesia come “dichiarazione d’amore”, con “dizione”) e altre volte ai «semi rari» simbolisti o al vigore convenzionalmente esibito del «ragazzo di campagna». Alcuni «abbozzi» di poesie annunciano, attraverso il grave sconvolgimento della “grammatica” del discorso, i gesti quasi iconoclasti dei dadaisti del Cabaret Voltaire di Zurigo, in cui i protagonisti saranno proprio Tzara e il suo confratello pittore e architetto Marcel Iancu.

Si può dire quindi che in questo momento di incipiente rivolta, foriero di radicali sfide avanguardiste, l’immagine poetica e l’universo immaginario vengono definiti sotto un aspetto piuttosto negativo, come una sorta di *anti-immagine* che costituisce una risposta ironica, demistificante del già citato immaginario “augusto” e “puro” del grande simbolismo. Va notato qui che, pur non riversandosi in configurazioni precisamente articolate, il “mondo” di questa poesia contiene elementi attraverso cui i germi della destrutturazione dell’immaginario poetico modernista annunciano la loro virulenza. Anche se il momento fondamentale del dadaismo del Cabaret Voltaire non è avvenuto e non poteva verificarsi nello spazio ancora grottesco e non sufficientemente maturo per la modernità romena, la partecipazione agli spettacoli iconoclasti dei due romeni a Zurigo indica, legittimandola, una certa linea di continuità tra ciò che già era stato delineato come attitudine di rivolta nello spazio romeno. Sottolineo, ad esempio, la conservazione e l’aggiunta di colore alla maschera del «pagliaccio burlone» esposta nel gruppo formato dalle riviste «Simbolul», «Cronica» di Tudor Arghezi, «Chemarea» di Vinea, ecc., ancor più stridentemente indossata dallo stesso personaggio sul territorio internazionale in Svizzera. Ora, con un simile protagonista, si capisce perché l’immagine del mondo proposta nel nuovo contesto non potesse che essere quella di un circo grottesco e tragico, una versione degradata e derisoria di un *theatrum mundi* da cui veniva eliminato ogni discorso o gesto solenne, sostituiti dalla parodia della solennità e dalle esagerate fattezze caricaturali di un “attore” che ormai indossa il costume ordinario dell’uomo comune. I manifesti dadaisti di Tzara sono pieni di immagini evocative di uno spettacolo così universale e carnevalesco in cui la parola *spettatore* appare con una frequenza significativa

nel discorso rumoroso del nuovo caposcuola. Lo “spettacolo” che viene allestito si annuncia come una miscela di cabaret teatrale di immagini ereditate dal futurista Marinetti, epigono del popolare “teatro di varietà”, attraverso il quale erano già stati messi in scena tutti i valori “forti” della tradizione sotto grandi punti di domanda². Lanciando il *Manifesto Dada* del 1918, Tzara parlerà della preparazione di un «grande spettacolo del disastro, l'incendio, la decomposizione» e della necessità di «ristabilire la ruota feconda di un circo universale nelle potenze reali e nella fantasia individuale»³. Si delinea ora una sorta di visione tragicomica, in cui si associano contrasti e tensioni, nonché l'arbitrarietà di reazioni imprevedute come ogni fenomeno vitale spontaneo: «Libertà: DADA, DADA, DADA, urlo di colori increspatis, incontro di tutti i contrari e di tutte le contraddizioni, di ogni motivo grottesco, di ogni incoerenza: la VITA»⁴. «Il riconoscimento della correlazione tra un fenomeno psichico, un'immagine, e un fenomeno non psichico, che avviene nel mondo *oggettivo* – in ogni caso non *sogettivo* – della materia», che per Gilbert Durand fa parte integrante dell'universo immaginario⁵, conduce in questo caso verso un mondo in cui la psiche tormentata e angosciata del protagonista sulla scena del grande teatro ne imprime il volto come un'effigie. Si tratta di colui che conosce però la propria precarietà, la propria condizione «circense» implicitamente degradata, quella del personaggio caduto dal piedistallo dei prestigii romantici su cui era stato emblematicamente installato il «genio». Questa volta si tratta di un *saltimbanco* che parla di «antifilosofia dell'acrobazia spontanea»⁶ dopo aver negato la logica, la grammatica, come espressioni di un ordine stabile dell'universo. L'introduzione dell'*azzardo*, sia nella spontaneità delle manifestazioni vitali, sia nel discorso della «poesia dadaista» che dipende dall'estrazione casuale di parole ritagliate dai giornali e mescolate caoticamente in un «sacchetto», intralcia ovviamente i rapporti «logici» tra l'uomo e il mondo, insieme alla programmazione dell'arbitrario nella «percezione» della realtà, con tutte le conseguenze che si verificano sull'«immagine poetica». L'approssimazione della corrispondenza tra il significato, il riferimento al concreto mondano e il suo significante divenuto aleatorio, indicano la presenza di un grave disordine: in fondo, ogni coerenza e solidarietà strutturale tra i due piani è annullata o messa seriamente in discussione. Le cose diventano ancora più chiare quando una frase del manifesto Dada proclama la necessità di compiere «una grande azione distruttiva, negativa», di radicale

² F.T. MARINETTI, *Il teatro di varietà*, in *I futuristi*, a cura di F. GRISI, Newton Compton, Roma 1994, pp. 91-100.

³ T. TZARA, *Șapte manifeste Dada. Lampisterii. Omul aproximativ*, versiuni românești, prefață și note de I. Pop, Ed. Univers, București 1996, p. 16.

⁴ *Ibi*, p. 22.

⁵ G. DURAND, *Introducere în mitologie. Mituri și societăți*, în românește de C. BRAGA, Dacia, Cluj-Napoca 2004, p. 66.

⁶ TZARA, *Șapte manifeste Dada*, cit., p. 25.

e generale «pulizia» del mondo, giustificando l'attributo nichilista di questo programma di demolizione, che vuole fare *tabula rasa* di tutto ciò che significava patrimonio culturale del passato. La lettura mitica di questi gesti rivela una visione escatologica, di una fine apocalittica del mondo, con la promessa, infine, di un'«umanità purificata» dopo le «stragi» sui fronti europei da un lato e, simbolicamente, sulle tradizioni culturali di questa umanità dall'altro.

Se si tiene conto della “guida” metodologica per la lettura dell'immaginario proposto da Gilbert Durand al fine di delineare il «bacino semantico» del problema, diventa chiaro che il momento nichilista dei programmi dadaisti, ormai giunto all'apice, si basava su quelle che gli studiosi chiamano le «mitologie defunte» dei decadenti, con un esempio fondamentale per il nuovo modernismo romeno rappresentato da Jules Laforgue. Occorre ripetere che l'universo immaginario della poesia ha subito un progressivo aggravamento nel percorso dai “decadenti” ai dadaisti e che è stato alimentato da una visione fondamentalmente “crepuscolare”, portata all'estremo catastrofico sulla scena svizzera. È qui evidente lo schema “apocalittico”, così come quello mitico riparatore di un mondo “purificato”, ricostruito su un terreno vergine, dopo che le rovine di quello vecchio sono state messe da parte. Il riferimento a Mircea Eliade è qui obbligatorio. Le due direzioni determinanti del più ampio programma dell'avanguardia appaiono in evidenza in *Aspetti del mito*: negazione portata a un radicalismo estremo, in associazione quasi dialettica con l'ossessione del *rinnovamento* assoluto⁷.

Ritornando al cosiddetto «bacino semantico» durandiano, va ricordato che la sequenza dadaista dell'avanguardia romena ha colto, in quel contesto socio-letterario, solo la fase relativamente timida delle “fonti” abbozzate sullo sfondo della citata «mitologia defunta» dei “decadenti” dell'ambiente letterario francese, dove lo spirito dadaista poteva trovarsi solo come eco tardiva delle spettacolari anticonformità del passato. Cosa sia accaduto nella piccola cerchia della rivista «75 HP» (ottobre 1924, unico numero della rivista) è evidente: sulle pagine della pubblicazione di Ilarie Voronca, Victor Brauner e Stephan Roll sono giunte solo espressioni di affettuosa sintesi dell'evento fondativo di Zurigo, cioè esempi parodici delle condizioni poste per collaborare alla rivista «75 HP», dove all'esigenza nichilista di «uriner sur tout» si affiancano condizioni fantasiose come «aver subito un incidente aereo» o «saper ballare bene». Naturalmente in questo gioco all'apparenza fatto di “regolamenti” non poteva mancare il «non fare letteratura». La modernità sorpresa rumorosamente e spettacolarmente dai dadaisti ha lasciato traccia anche nello stile pubblicitario, anch'esso parodico, con l'invito a una mostra rivoluzionaria del confratello Brauner e diverse composizioni “poetiche” hanno ampliato la ricetta «per fare una poesia dadaista» del manifesto di Tzara «sull'amore debole e sull'amore amaro».

⁷ A. MARINO, *Avangarda*, in *Dicționar de idei literare*, I (A-G), Ed. Eminescu, București 1973, pp. 177-224.

L'AFFLUENTE COSTRUTTIVISTA

L' *immaginario parodico*, come risposta all'esaltazione moderna dello spirito industriale e commerciale dominante, potrebbe essere un'espressione abbastanza eloquente per questa fase assente dal campo poetico romeno con le sue manifestazioni più consistenti che ritorna alla memoria più che altro affettiva dei confratelli più giovani. Questo "dadaismo" ricordato in modo giocoso è apparso su «75 HP» contaminato per lo più da elementi futuristi e costruttivisti, individuabili nella grammatica destrutturata di alcuni testi poetici di Ilarie Voronca che utilizzano il vocabolario e le immagini del presente tecnico, di quelle che Ion Vinea chiamava «fasi di attivismo industriale» ne *Il manifesto attivista per la gioventù* di «Contimporanul». Dal punto di vista programmatico, l'*Aviogramma* (*Areogramma*) firmato da Ilarie Voronca in questo numero della rivista già propone – insieme a slogan di stampo dadaista («la grammatica la logica il sentimentalismo come mollette») e generali promesse avanguardiste che iperbolizzano l'anticonvenzionalismo sempre dichiarato («quando la formula diventerà quello che fa, rinunceremo anche a noi stessi nell'aria anestetizzata») – elementi dell'immaginario urbano, ipertecnicizzato, che rinvia al modello costruttivista predicato da Ion Vinea nella rivista madre «Contimporanul». Anticipando qualcosa dell'immaginario della «fase attivista industriale», bisogna notare che uno dei suoi *topos*, forse il più rappresentativo, è quello della *città magica*, che può essere estrapolato come immagine emblematica dell'intero universo macchinista: «Vibra diapason il secolo / Ippica ascensore dattilocinematografo /.../ Sulle corde chiamano il regno dei manifesti luminosi / cherry-brandi vino transurbano ferrovie la / poesia più bella / la fluttuazione del dollaro / il telegrafo ha tessuto arcobaleni di filo /.../ Stenografia astrale vivo il sanguinamento della parola / metallico il rifiuto delle formule purgative / .../ cablogrammi cantano la diastola delle stelle derubato il pensiero / il pianoforte meccanico serve il caffè con latte elegante /.../ miraggio cloridrico impossibile da realizzare /.../ astratto agenzia di cambio transatlantico le notizie si / scontrano come aeroplani da biliardo /.../ i giornali si aprono / come finestre inizia il concerto del secolo / l'ascensore suona interbancario jazz saltimbanco / clacson»⁸.

Il *Manifesto attivista per la gioventù*, pubblicato su «Contimporanul», n. 45, 1924, aveva anticipato questo inno *sui generis* con cui il giovanissimo poeta Voronca salutò la nuova era della civiltà mondiale. Con le sue formule telegraficamente enunciate, definite come «espressione plastica, rigorosa e veloce degli apparecchi Morse», il programma abbozzato da Vinea aveva tutte le caratteristiche dell'avanguardia costruttivista e astrattista che si era cristallizzata

⁸ «75 HP», ottobre 1924, s.p.

negli anni immediatamente precedenti, come nel caso del gruppo olandese *De Stijl* (1917), che attraverso le riflessioni di Theo van Doesburg o attraverso i dipinti geometrico-semplificati di Piet Mondrian, proponevano e illustravano una visione del mondo modellata secondo lo standard scientifico e tecnico da cui derivavano tutte le immagini della vita immediata e da cui non poteva mancare naturalmente la già menzionata componente psichica attraverso la quale la cruda realtà acquista colore e vitalità. Nello stesso contesto, Ilarie Voronca richiamerà l'attenzione sul fatto che «molte volte, l'audacia degli artisti creatori precede le future elaborazioni scientifiche»⁹. E quando non le precede, tale audacia contribuisce sostanzialmente alla loro "umanizzazione" attraverso la suggestiva espressione metaforica.

La sequenza romena d'avanguardia raccolta intorno al nucleo di «Contimporanul» fu ampliata nei successivi cinque anni dagli affluenti di tre riviste di riferimento: «Punct» (novembre 1924 - marzo 1925), «75 HP» (ottobre 1924), «Integral» (marzo 1925 - luglio 1928). Queste hanno di fatto cristallizzato il primo programma relativamente coerente dell'avanguardia romena, dopo il "fallimento" dell'era Dada, che doveva manifestarsi significativamente, per ragioni note, al di fuori di una Romania ancora impreparata a tali sconvolgimenti.

L'adesione a una formula più positiva come il *costruttivismo* aveva invece tutte le possibilità di radicarsi sul suolo nazionale, nell'era dello slancio costruttivo successivo alla Grande Unione del 1918. Gli slogan radicali e negativi – del tipo «Abbasso l'arte perché si è prostituita» e, volendo insistere su questo rifiuto, l'attacco all'architettura, fatta di ornamenti classici di cattivo gusto, al teatro borghese, alla musica e alla letteratura degli antesignani (concentrate nel cupo e ultimo appello: «Uccidiamo i nostri morti!») – apparivano un po' in sordina di fronte al tono disinvolto e costruttivo degli altri progetti in programma in vista del futuro grandioso della cultura romena in evoluzione e in piena «fase di attivismo industriale». Un passaggio che interessa particolarmente il nuovo modello dell'immaginario costruttivista è il seguente: «Le nostre città, le strade, i ponti, le fabbriche che verranno costruite, lo spirito, il ritmo e lo stile che seguiranno non potranno essere falsificati dal bizantinismo o dallo stile Luigi XVI sopraffatti da anacronismi». Si capisce subito che il programma di queste costruzioni spettacolari è quello di rompere con i modelli offerti dal passato: dall'arte bizantina e dall'arte neoclassica considerate superate. «Lo spirito, il ritmo e lo stile» devono essere quindi al passo con i tempi per riflettere il ritmo della vita moderna, dell'attualità dinamica sotto il segno dell'«industria». I tre elementi qui rilevati presuppongono in sostanza anche la riconfigurazione dell'immagine di questo nuovo mondo, dell'«immaginario» che si è sviluppato su questo terreno promettente di nuove germinazioni. Il piano del "reale", del concreto

⁹ *Glasuri (Voci)*, «Punct», n. 8, 9 gennaio 1925, s.p.

esistenziale, è in modo sorprendente quello di un universo dominato dalla scienza e dalla tecnica, che elimina in partenza la “natura”, tanto cara ai romantici, il cui “sentimentalismo” è del resto ironizzato anche ne *Il manifesto attivista*. Anche lì si preferirà la presenza del «reporter esperto», che registra velocemente le immagini emozionanti della vita moderna, rifiutando il romanzo psicologico¹⁰. Al posto del poeta sentimentale, l'arte costruttivista si avvarrà dell'immagine del *poeta-ingegnere* che segue il freddo ordine della geometria. L'“immagine” (e, di conseguenza, l'insieme dell'“immaginario”) deve portare l'impronta del nuovo spirito tecnico-scientifico, dove la geometria è scienza e guida per gli artisti plastici, e si riflette anche nella costruzione della scenografia teatrale e dell'abbigliamento dei personaggi (il pittore M.H. Maxy proporrà sulle pagine della rivista «Integral» dei modelli di arredi e costumi; con il titolo *Accidente* su «Punct», n. 3, 1924, Mihail Cosma richiederà a sua volta «la scena di un aereo in avaria al motore; un ring di boxe, uno stadio da corsa. Azioni fotografiche con visioni caleidoscopiche lampeggianti, in cui l'interprete deve essere una rigida marionetta di legno e alluminio. Al posto del classico rombo del fulmine dovrà esserci il ronzio intransigente dell'elica», ecc.). Il disegno e la pittura (come nelle creazioni che illustrano la stessa pubblicazione di Victor Brauner e Maxy) saranno stilizzate geometricamente (si vedano ad esempio i ritratti da loro realizzati degli scrittori Arghezi e Voronca e dello scultore Brâncuși). Stile austero, epurato dai dettagli superflui, ricorso alla riga e al compasso, insieme chiaramente al modello cubista come immediato predecessore (molto commentato in modo entusiasta da Marcel Iancu su «Contimporanul»).

Su un piano ideale l'*Arte* con la maiuscola, essenzialmente naturalistica fino a poco tempo prima, verrà contrapposta all'*artigianato*, alla semplicità delle forme lavorate in serie, in un progetto di costruzione collettiva, immaginato tra gli altri da Theo van Doesburg nel testo del 1924 dal titolo *Vers une construction collective*. Pubblicato da Marcel Iancu nella sua rivista¹¹, questo punto di vista viene tacitamente fatto proprio dal gruppo dei costruttivisti romeni, che potrebbero sottoscrivere senza esitazione frasi come queste provenienti dal testo dell'olandese: «esigiamo la costruzione dell'ambiente in cui viviamo secondo le leggi creative derivanti da un principio fisso. Queste leggi, aderendo a quelle dell'economia, della matematica, delle tecniche igieniche, ecc. conducono a una nuova unità plastica». Anche qui occorre un «esame scientifico» delle «leggi della creazione umana» e delle «leggi costruttive nell'arte». Il coinvolgimento soggettivo, per quel che resta, appartiene al calcolo razionale, ingegneristico; Stephan Roll parla addirittura di «poeta ingegnere» e di «poesia su schermo». Quest'ultima proietta immagini dell'ambiente urbano delle macchine, della dinamica della strada percorsa dalle automobili, si invocano i

¹⁰ I. VINEA, *Il manifesto attivista per la gioventù*, «Contimporanul», n. 46, maggio 1924.

¹¹ «Punct», n. 8, 1925, s.p.

«poeti integrati nella tecnica e nel soffio di vita nuova» e le immagini poetiche devono riflettere la stessa dinamica: «Il suo sguardo è pieno della dinamica della strada, di architetture che sorprendono la panoplia delle nuvole». Ritorna un'immagine di origine futuristica a suggerire la simbiosi uomo-macchina: «il ritmo misto di muscoli e macchina», come si legge in Marinetti¹².

Un repertorio quasi completo dei dati del “reale” evocati nell'immaginario costruttivista è proposto anche dal *Manifesto* della rivista «Integral» (n. 1, marzo 1925), dove si legge: «Viviamo decisamente sotto lo zodiaco del mondo cittadino. *Intelligenza-filtro, lucidità-sorpresa. Ritmo-velocità.* Balli simultanei, atmosfere da concerto – miliardi di sassofoni, nervi telegrafici dall'equatore ai poli – fulmini; pianeta di bandiere, di fabbriche: un gigantesco piroscavo; la danza delle automobili sulle glorie del bitume. Un crocevia di evi. Calano le classi, si costruiscono nuove economie. I proletari impongono forme. Crescono nuovi psicofisiologi». Gli esempi potrebbero continuare. La scena naturale e i sentimenti verso la natura vengono eliminati dal campo della sensibilità di questo «poeta-ingegnere» a cui oppone l'*invenzione*: «Le nostre invenzioni ci hanno sopraffatto», dice il manifesto citato, e «la natura (non è) altro che il complemento della nostra sensibilità». Qualche tempo prima, scommettendo sull'arte astratta, Ion Vinea aveva spinto all'estremo la posizione antinaturalista: «La rivoluzione artistica odierna rompe i legami con la natura ordinata, conservandone solo i dati eterni: il colore e la forma nel suo alfabeto geometrico. L'artista ricostruisce *selon le cube et le cylindre*, un mondo infinitamente più vivo ed espressivo di quello dei pallidi naturalisti con le loro timide stilizzazioni»; «In fondo, lo sai, non esiste natura, né realtà. Tutto è in noi. Da questo punto di vista, i diritti creativi dell'artista sembrano ancora più illimitati»¹³. Prendendo spunto dal *Manifesto Dada* di Tzara del 1918, Voronca proporrà addirittura di rinunciare alla mediazione metaforica e simbolica dell'immagine a favore della realtà, per quanto ambigua, poiché suggerisce una sorta di poesia “concreta”, testualista, in cui la parola sembra un po' prendere sostanza: «Il vero artista crea direttamente, senza simboli, nella terra, nel legno o nel verbo, organismi viventi, automobili che sventrano le strade, grida che scuotono violentemente i tetti in una tempesta. Le parole acquistano così un significato proprio, facendo a pugni o abbracciandosi»¹⁴. La definizione stessa dell'immagine poetica, richiamando un precedente futurista, viene rimodellata in chiave astrattista: «Creazione astratta, l'immagine. Pura proporzione di due elementi più vicini possibile (o più lontani) tra di loro»¹⁵.

¹² S. ROLL, *Evoluări (Sviluppi)*, «Integral», n. 3, 1925, s.p.

¹³ I. VINEA, *Promisiuni (Promesse)*, «Contimporanul», n. 50-51, 1924, s.p.

¹⁴ I. VORONCA, *Grammatică (Grammatica)*, «Punct», n. 6-7, 1925, s.p.

¹⁵ ID., *Tudor Argezi, fierar al cuvântului (Tudor Argezi, fabbro della parola)*, «Integral», n. 3, 1925, s.p.

Si può dunque dire che l'immaginario costruttivista è pensato in stretta relazione con la cosiddetta «fase attivista industriale» che affascina i nuovi militanti delle avanguardie. Le conseguenze si vedono subito, nella pratica discorsiva di questa poesia ossessionata dalla tecnica e dall'invenzione permanente. Da una prospettiva plastica, l'immagine seguirà l'esigenza di Ion Vinea del *Manifesto attivista* rispettando l'imperativo del «rigore», della concentrazione espressiva con una corrispondente armonizzazione ritmica, di tipo «meccanico»: la sintassi ellittica e sincopata è ridotta il più possibile all'annotazione concisa, vicina all'«inventario» di alcuni elementi estratti dal repertorio tecnico e scientifico. Si vedano ad esempio la piccola raccolta *Invitație la bal (Invito al ballo)* di Voronca del 1931 oppure Stephan Roll, in cui la poesia-schermo evocata è illustrata da tutto quello che faceva in quel periodo, spostando l'antiquato immaginario romantico (come nella poesia d'amore) verso l'universo della civiltà urbana, conferendogli inoltre un'aria ludica e parodica. Un esempio: «avvicina con un dollaro il ginocchio guarda il passo agricolo / schermo la tua risata acacia sentimi 5% California / illumina il testo il crepuscolo Alaska la tua mano 15 watt / cattura l'angelo verde capitolo di astronomia il tuo occhio / premi la tua lira la tua sterlina la mia Citroën» (*Maison d'orez [Maison di riso]*). Oppure come si legge in Voronca: «il cuore si è chiuso nel cuore con acetilene, ho fame io / è buio, il mio telefono è un dizionario con / la barba disfa i campanelli / almanacco la strada»; «Un parco scavato nell'anello imbrunire / indossi il tuo sorriso come un bastone da montagna / le grida salgono al cielo come l'acqua nei tubi /.../ negli occhi tremolano due lampade a gas / la voce è frastagliata come le ruote di un orologio». Si arriva addirittura nel caso di Voronca a una sorta di «ermetismo grammaticale» già notato da G. Călinescu.

L'universo immaginario è ormai quello “simultaneista” per eccellenza, si tratta di un'associazione di annotazioni continue di alcuni elementi della dinamica scenografia cittadina, nella città vista come il «regno dei manifesti luminosi». L'emblema della formula poetica è una specie di «reportage lirico», come nell'*Ulise (Ulisse)* di Voronca del 1928, oppure alla maniera di Blaise Cendrars o Paul Morand, costruita con un'acutezza sensoriale che anima in ogni verso il “panorama” dello spazio cittadino. La poesia è ormai dominata dalla «retina» in cui vengono esposte quante più impressioni possibili, in figure dell'immaginario come la vetrina, la *panoplia*, il *catalogo*, il *registro*, l'*atlante*, l'*armadio*, ecc., cioè di piccole costellazioni che tendono a suggerire proprio questa diversità di sensazione del mondo degli oggetti che compongono la spettacolare immagine d'insieme del mondo. Siccome, nonostante il programma volutamente “austero” (la produzione letteraria, soprattutto poetica, “umanizza” i dati che rimandano al registro tecnico dell'osservazione e dell'annotazione), la censura del sentimento non finisce più di neutralizzare liricamente la “percezione”, la componente psichica di cui parlava Gilbert Durand è sempre

presente. Avviene infatti solo un cambiamento di “codice”, una traslazione dello sguardo dal mondo naturale a quello artificiale e industriale, ma da cui la vibrazione lirica non potrà mai essere eliminata.

Un esempio edificante potrebbe essere la scommessa di questi testi sull’elemento spettacolare, quasi ludico, della trasformazione del paesaggio urbano in un *topos* che ho chiamato la «città incantata», attraverso l’entusiasmo dell’accoglienza: il nuovo ritmo dell’epoca viene scoperto con uno sguardo sorpreso che rinfresca la prospettiva, riduce la freddezza e attenua le asperità che dovrebbero caratterizzare il nuovo mondo degli oggetti nelle vetrine e la scena urbana dominata dalle invenzioni tecniche. La loro associazione con i dati dello spazio naturale viene spesso riproposta, creando di nuovo lo stato di “incanto” della visione, si pensi all’introduzione delle isole naturiste nell’*Ulisse* di Voronca, per esempio, come la famosa sequenza del «mercato delle verdure», dell’«ora del tè», dell’«inno» dedicato alla patata, delle memorie del paesaggio romeno e, in generale, all’introduzione nell’equazione immaginifica di alcuni dati naturali posti in “dialogo” con l’ambiente tecnico e industriale. Nella prosa quantitativamente ridotta di Ion Călugăru e Filip Brunea, pubblicata soprattutto sulla rivista «Integral», l’immaginario tecnico e meccanico ricicla umoristicamente formule ereditate dal precursore Urmuz, che conducono a quel comico definito da Bergson come «qualcosa di meccanico applicato al vivente». Si vedano anche i frammenti di *Supraamericanul* (*Sovramericano*) di Brunea, *Printz papal* (*Principe papale*) e *Polcovnicul stacojiu* (*Il colonnello scarlatto*) di Ion Călugăru, pubblicati sulla rivista «Integral». Non può essere trascurato neppure l’interesse dei costruttivisti romeni per il cosiddetto “sintetismo”, intendendo con esso una sorta di sincretismo letterario e artistico chiamato a suggerire lo stesso “ritmo dell’epoca” che è impresso in tutti i campi della creazione. Un esempio potrebbe essere il collage plastico e letterario proposto da Ilarie Voronca e Victor Brauner con la «Pictopoesie», apparsa su «75 HP», vicina alle esperienze letterarie mitteleuropee (come in Repubblica Ceca ad esempio), ricordando pratiche e idee del gruppo olandese *De Stijl*.

L’AFFLUENTE INTEGRALISTA

Un’altra apertura verso l’immaginario avanguardista avviene con la comparsa della rivista «Unu» e il gruppo attorno ad essa riunito di poeti e artisti plastici, di cui fanno parte anche vecchi militanti “costruttivisti”: Ilarie Voronca, Victor Brauner, Gheorghe Dinu-Roll, con l’aggiunta di nuovi membri: Sașa Pană, il direttore della nuova rivista e, poco dopo, Geo Bogza. Da segnalare che ancora una volta vengono “bruciate le tappe” poiché essi cominciano qui

ad abbandonare il programma presentato rumorosamente nelle riviste immediatamente precedenti. Un passo avanti era stato fatto dall'«integralismo» come formula di «sintesi moderna» promossa da «Integral», che ammetteva la suddetta convivenza e interferenza delle arti e della letteratura, anche accanto al costruttivismo ancora importante come punto di riferimento dottrinale (il *Piccolo Manifesto* di Sașa Pană suggeriva la comparsa di «76 HP» che nel programma presentava ancora delle proposte costruttiviste e futuriste, lanciate in stile meccanicistico da Tzara, Arghezi, Brâncuși, Marinetti e persino Breton), ma il cambiamento dei parametri teorici delle pratiche poetiche attesterà molto presto una tendenza surrealista. In particolare Ilarie Voronca si afferma qui come protagonista e il suo nuovo orientamento andrà verso un modo di scrivere e immaginare il mondo nella dimensione del sogno e in una variante di automatismo del pensiero che non è esattamente la “scrittura automatica” bretoniana, ma vi si avvicina attraverso la costruzione del discorso come «via lattea di immagini», contando sul «colpo d'argento dell'inaspettato» e sulle «armonie provocate dal caso»¹⁶, cioè su elementi familiari nel programma surrealista parigino riformulati dal giovane poeta. Voronca resta soprattutto un “immagista”, con il suo gusto per le associazioni insolite, barocche e manieriste, proponendo, fin dal suo esordio simbolista e rifacendosi a esperienze del passato, un mondo di metamorfosi e contaminazioni permanenti tra campi diversi. La nota avanguardista, di tendenza surrealista, gli fornisce ora la volontà di rompere gli schemi, di liberarsi dagli spazi restrittivi (numerose figure dello *spazio chiuso* appaiono in questo discorso), di *aprirsi* al grande universo con una passione neoromantica ritrovata. Se l'occhio era stato l'organo più presente nella sua scrittura precedente, ora si “sveglia” e si apre interiormente, lasciando correre libera la fantasia, in cui le immagini sono «sovraffollate di foglie nella notte», come scrive da qualche parte, unendosi nella menzionata «via lattea». Dal «fulmine di un'immagine» egli crede che possano apparire «tutte le rinnovate fontane dell'universo», e i suoi versi sono effettivamente una serie infinita e sovrabbondante di immagini insolite apparse per volontà del caso, nate dalle libere associazioni. In un piccolo poema in prosa, datato 1926, ma pubblicato due anni dopo sulla rivista «Unu», il poeta lanciava già questo significativo gioco di parole: «Ma io, tra tutte le NAZIONI, scelgo l'immagi-NAZIONE»¹⁷. Dopo aver praticato il «reportage lirico» nell'*Ulisse*, con tutto l'immaginario urbano moderno a portata di mano, ora l'«annotazione» si sposta nello spazio della *rêverie* e del sogno, la *vista* diventa *visione*, tendendo alla Totalità.

Il movimento che mette in moto l'immaginazione è prevalentemente quello già menzionato dell'*apertura* in grado di portare il mondo fuori dall'inerzia e di *provocare metamorfosi*. Figura centrale dell'immaginario resta l'*itinerario*, la *strada* sulla quale si possono accumulare e inventare quante più immagini possibili, e

¹⁶ Si veda S. ROLL, *Poesie în aer liber (Poesie all'aria aperta)*, «Unu», n. 13, maggio 1929.

¹⁷ *Ora 10 dimineața (Ore 10 del mattino)*, «Unu», n. 6, ottobre 1928.

la scoperta diventa anche un'invenzione, una fantasia: «ogni parola porta con sé una stagione, un clima», «tutte le novità passano per il mio cervello come in una cassetta della posta». Si tratta ora soprattutto di ciò che il poeta chiama «visione sbloccata», un'associazione di oggetti reali e sognati: «la rivelazione momentanea solo dell'invisibile» in spazi luminosi fatti di trasparenze, osmosi e vasi comunicanti. Il *topos* spettacolare, il più remoto nella sua scrittura, è ora fortemente riattivato: il regime notturno dell'immaginario colto, ad esempio, in *Brațara nopților (Il bracciale delle notti, 1929)*, non ha più nulla di terrificante, ma è piuttosto un itinerario tra diverse rappresentazioni in uno scenario incantevole fatto di «lanterne di uccelli», nastri colorati, coriandoli, abiti di gala marini, «canto di seghe», «filo metallico di venti infermi», tutto intrecciato nel sogno, ecc. La presenza onirica dell'isola di Nălucă nell'ultimo volume di poesie pubblicato in Romania, *Patmos* (1933) e l'atmosfera attorno ad essa, evocano in particolare l'universo onirico surrealista. Tuttavia come in *Incantații (Incantesimi)* del 1931, tutti questi esuberanti sviluppi di immagini vengono intrappolati nello schema strofico dell'alessandrino e in *Patmos* compaiono poesie ritmicamente disciplinate, raccolte nella cornice del sonetto. Per coronare la sua opera in romeno, Voronca lasciò in forma manoscritta *Patrusprezece sonete (Quattordici sonetti)*. Il «Miliardario di immagini», come lo definì E. Lovinescu, dimostrò di non essersi distaccato del tutto dai modi più «classici» di scrivere, definendosi ancora una volta poeta di sintesi moderna e «integralista».

Interessante da questo punto di vista è anche l'autore del volume *Poeme în aer liber (Poesie all'aria aperta)* del 1929, ovvero Stephan Roll, la cui visione poetica è molto vicina a quella di Ilarie Voronca, come si vede ad esempio in *Plante și animale (Piante e animali)*, pubblicato nello stesso anno. Si tratta sempre di un *immaginario della celebrazione*, questa volta in un ambiente naturale, proposto anche da Roll con una frenesia immaginativa e un notevole appetito ludico ancora nella fase «costruttivista» della sua scrittura. Più vicina alla visione surrealista è la sua raccolta di poesie in prosa, *Moartea vie a Eleonorei (La morte viva di Eleonora)* del 1931, soprattutto per la visione ambigua che associa il magico al macabro, ricordando i «paesaggi pericolosi» del surrealismo francese. Le «prosopoesie» di Sașa Pană – anch'egli sostenitore della *rêverie* e del sogno: «Il sogno: l'unica realtà che nessuno ci può rubare», «Solo nella coppa infinita del sogno vi entra TUTTO»¹⁸ – indicano allo stesso modo una sensibilità vicina al surrealismo, coltivata nel registro del sogno sereno, senza sconvolgimenti, evocativo di incanti domestici, con inviti ai «balli» tra coriandoli, nastri colorati che, di tanto in tanto, discendono nei «sotterranei fantastici», concepiti in ambientazioni quasi esotiche.

Invece, quando scriverà *Reabilitarea visului (La riabilitazione del sogno, «Unu», n. 34, 1931)*, il giovane Geo Bogza, entrato nel gruppo «Unu», si distaccherà

¹⁸ *Inima de pică (Cuore di picche)*, «Unu», n. 34, aprile 1931.

dall'immagismo voronchiano (poeta che comunque ammirava senza riserve) per avvicinarsi a una visione più legata al «piano primario della vita» ed evoccherà un universo umano degradato in preda ai bassi istinti di una società oppressiva e brutale¹⁹. Egli è un originale seguace della «bellezza convulsiva», che esprime una condizione da lui definita come «esasperazione creativa» dotata di una violenza ancora sconosciuta nel linguaggio poetico romeno.

L'AFFLUENTE SURREALISTA

A differenza delle tappe precedenti della nostra avanguardia – piuttosto titubanti nel definire le adesioni dottrinali e disponibili a rapidi salti da un programma all'altro, con transizioni che suggeriscono rotture non sufficientemente risolte con la “tradizione” – il surrealismo romeno del dopoguerra, cioè quello del Gruppo Surrealista di Bucarest, afferma fin dall'inizio di seguire il programma proposto da André Breton nei suoi manifesti e nelle sue successive riflessioni. Rispetto al primo orientamento ancora timido verso il surrealismo, un manifesto come *Critica mizeriei* (*La critica della miseria*), firmato nel 1945 da Gellu Naum, Paul Păun e Virgil Teodorescu, emenderà drasticamente i limiti del programma illustrato dal gruppo «Unu», che si sarebbe limitato al culto dell'«immagine poetica», senza cercare di approfondire il coinvolgimento dell'azione della poesia nella vita reale, nel senso della «liberazione totale dell'uomo». In questo modo Gherasim Luca, Gellu Naum (i fondatori del gruppo tra il 1940 e il 1941) e coloro che si uniranno a loro di lì a poco, ovvero D. Trost, Paul Păun e Virgil Teodorescu, riprenderanno i grandi temi della riflessione surrealista sui rapporti tra l'io e il mondo, il sogno e la realtà, donando nuovi rilievi e nuove intensità alla visione dell'uomo come «sognatore definitivo».

I loro universi immaginari comunicheranno intimamente, al di là di certe particolarità naturali, data la base comune del principio bretoniano, un insieme di idee e atti di creazione che cercheranno persino di metterlo in discussione, insinuando la comparsa di alcuni pericoli che potrebbero minare la sostanza viva del movimento, tra cui inerzie e cedimenti oppure il rischio di cadere nel manierismo, concessioni fatte all'epigonismo o alle “ufficialità” culturali (accettare di penetrare, ad esempio, nel circuito commerciale, tramite la pubblicazione di antologie, ecc.) Da questo punto di vista, il manifesto redatto in francese da Gherasim Luca e D. Trost, *Dialectique de la dialectique* del 1945, è eloquente. Nel complesso questo testo programmatico, come gli altri scritti negli anni '40, solleciterà e assolutizzerà alcuni principi guida del movimento

¹⁹ Si veda *Poemul invectivă* (*Il poema invettiva*) del 1933.

originario e le pratiche creative da esso proposte. Quanto all'*immagine poetica*, la sua definizione verrà data e illustrata sempre come «puro automatismo psichico», funzionamento «reale», pensiero libero, senza controllo razionale, flusso continuo di associazioni fortuite, in virtù del caso, forzando proprio la vicinanza di alcuni elementi lontani tra loro, per provocare la «luce dell'immagine», come aveva detto Breton, alla ricerca del punto in cui il reale e l'immaginario, l'alto e il basso, la vita e la morte cessano di essere percepiti in modo contraddittorio. I romeni prevedono addirittura «la completa fusione dell'esistenza diurna con quella notturna» fino al «delirio più inesprimibile»²⁰.

Un brano della prosa poetica *Te iubesc (Ti amo)* – contenuto in *Un lup văzut printr-o lupă (Un lupo visto attraverso una lente d'ingrandimento)* del 1945 – può dare un'idea dell'insolita e provocatoria associazione degli elementi evocati da Luca nell'equazione poetica: «Gli oggetti soavemente eteroclitici, i bottoni, le vene, i baffi, una chitarra, un fulmine, il pianoforte gettato dalla finestra, un cappello da cui una donna bellissima mangia maccheroni, qualche dito, un fermacravatta, un divano su cui marcisce un letto, una tenda sotto la luna, un'albicocca morsicata, un sapone per i panni accanto a un gioiello, un ragno accanto a una forchetta e la mitologia dell'orgia acquista una sostanza voluttuosamente moderna, l'incontro tra oggetti presta il vellutato della nebulosa e il catastrofico di un incontro di pianeti»²¹. Attraverso tali accostamenti che combinano l'oggetto «bello» al brutto, al derisorio e al grottesco, si produce effettivamente il disordine della più antica grammatica del discorso poetico, con rotture e tensioni nell'universo immaginario, in cui il concreto ha ancora il suo posto su una frontiera incerta, dove il reale e la fantasia si incontrano in una confusione inquieta, ma infine rivelatrice per l'unità nella differenza di tutte le cose dell'universo.

Su questo piano di contiguità inquietanti, Gherasim Luca incontra soprattutto il confratello Gellu Naum, che professa la stessa fede nelle virtù del caso e che obbliga il mondo ad ardite metamorfosi, facendolo diventare uno spazio assolutamente disponibile, uno spazio *altro*, come nell'opera *Vasco de Gama* del 1938: «Ma Vasco de Gama è un altro viaggiatore / lui annusa con l'aiuto del binocolo / le sue narici si estendono fino alla riva / perché lui mangia anche la testa del timoniere / ... / Vasco Vasco sospira la tua valigia hai / dimenticato una gamba nell'ultima nave / e la tua figura è scappata verso il golfo / Ma il fazzoletto mostra i suoi denti al Comandante / che fa oscillare i pendoli dalle orecchie / e i pendoli arrabbiati gli hanno bruciato la barba / la barba ha chiesto perdono all'estetica / l'estetica ha mangiato i biscotti / saliti nelle faticose ascensioni alla bocca». Si vede facilmente la parentela con Gherasim Luca nella gestione molto libera delle associazioni di

²⁰ G. LUCA – D. TROST, *Dialectique de la dialectique*, Collection Surréaliste, Bucarest, 1945, p. 15.

²¹ G. LUCA, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, ediție îngrijită, prefață și note de I. POP, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 2003, p. 194.

oggetti con una mescolanza di cose e parole in modo quasi urmuziano, attraverso il lato comico e burlesco della visione del mondo. Tuttavia, come per il suo confratello, l'immagine poetica per lui non è quella che sfocia nel metaforico, come accadeva spesso con Ilarie Voronca e i collaboratori di «Unu», ma cerca i suoi effetti nelle zone di *contiguità* degli oggetti, delle sorprendenti adiacenze, non sfruttate in qualità di equazioni metaforiche, lasciate in qualche modo libere, capaci nel loro “concreto” di suggerire gravi irregolarità nella logica del reale, diventando confuse, inquietanti, spesso affascinando tramite la sorpresa che provocano come un “miracolo” (quel «merveilleux» su cui ha scritto più volte Breton). Si tratta di un poeta che – sulla scia di Marinetti nel periodo futurista – scriveva queste parole: «Solo il meccanismo di scatenamento analogico ci affascina: solo attraverso di esso possiamo agire sul motore del mondo [...] La parola più esaltante a nostra disposizione è la parola CA», richiamando di conseguenza la poesia ad un «rigoglio ancora più grande»²². In *Medium* del 1945, Naum professa un culto simile dell'immagine: «per questo mistero amo le immagini, non importa quali siano, se inquietanti, sconcertanti, misteriose, che cambiano il volto dell'universo. Credo che l'unico e scottante compito dei poeti sia oggi la scoperta, la creazione, la moltiplicazione all'infinito, l'alimentazione oltre ogni limite di questo inquietante mistero». Tuttavia quasi a segnare la distanza dall'immaginario di «Unu», ironizzato già ne *La critica della miseria*, il poeta toglierà questo passo dall'edizione dal titolo *Poetizați, poetizați... (Poetizate, poetizate...)* del 1970, spostando l'accento sulla «terribile molteplicità contigua» promossa da Lautréamont, cioè sulle articolazioni metonimiche dell'immagine, generatrici di spazi immaginari, di «circostanze», di situazioni insolite che possono essere create anche dal semplice ritrovamento di un oggetto apparentemente insignificante, ma portatore di «mistero». La poesia di Gellu Naum indicherà spesso questa scelta del luogo e del contesto oggettuale a sfavore dell'immagine costruita attraverso il confronto e la metafora. Le sue poesie vengono definite dall'autore «accadimenti e non descrizioni», la sua immaginazione, invece di proporre somiglianze puntuali, è piuttosto «drammatica» ed «epica».

Per entrambi i poeti (e, in diversa misura, per i loro confratelli del gruppo) l'obiettivo avanguardista e iconoclasta per eccellenza resta ancora quello della rottura delle convenzioni letterarie ereditate, una provocatoria perturbazione del discorso poetico, una sfida contro gli accademicismi (si veda la gesticolazione del «viandante incendiario» di Naum dal poema omonimo, che appende le sue «fetide calze» alle porte dell'Accademia Romena) e contro le false solennità. Naum parla così della necessità di «cretinizzare il linguaggio», di «rendere deliranti i sistemi», di praticare «un linguaggio perturbante», «la sua

²² A. BRETON, *Signe ascendant*, Galimard, Paris 1968, p. 10.

voce è una riflessione sui miti iniziali, un'eresia capace di mandare in frantumi i dogmi», «la poesia è una scienza dell'azione»²³.

Lo spazio immaginario proposto da questi poeti non dipende però soltanto da tanta audacia associativa sulle piccole superfici di alcune immagini, ma partecipa a una visione più ampia, attraverso cui sono in contatto con la "fonte" surrealista francese. Essi riprendono e sviluppano personalmente un "mito" centrale come quello dell'*amore trasfigurante*, ovvero uno spettacolare derivato dell'«amour fou» di Breton, attraverso il quale viene introdotta nella scena fantastica la «donna fata», «fatata» nella variante di Gellu Naum, «voyante», chiaroveggente, la donna-medium, buona guida dei misteri, che mette in pratica i rituali "spiritistici", esoterici, magici, capace di comunicare con l'aldilà. Un intero libro di prosa poetica pubblicato da Gellu Naum nel 1945, *Medium*, si apre su questo mondo in preda a una vera e propria mutazione alchemica sotto l'impulso del sentimento d'amore, con tutto il carico scenico "tenebroso" che conferisce un'ambiguità inquietante alle situazioni proposte. Il «trabocamento del sogno nella vita reale» di Nerval (uno degli idoli di Naum), con il suo «sole nero della malinconia», si ripresenta come fenomeno fondamentale, conducendo a una visione in cui la già ricordata componente «incantata» acquista accenti angoscianti, perché la donna amata è anche un essere notturno, spettrale (in un passaggio il poeta scrive che «i fantasmi devono essere costretti ad apparire», e tutto questo mistero delle "apparizioni" ha un posto significativo nel suo spazio immaginario, dove la donna viene chiamata in modo suggestivo, «Miss-Terria»). Si tratta di uno spazio spesso "maledetto", di un territorio notturno favorevole all'apparizione di quei «fantasmi» tanto attesi, in cui vengono riciclati elementi dell'immaginario "gotico" romantico: castelli infestati da vampiri, arredi e vestiti "decadenti", in cui viene associato il gusto per il magico all'ossessione per la morte (si vedano in particolare i poemi in prosa del 1946 de *Il castello dei ciechi*). Produttive per tali proiezioni oniriche sono le piazze o le strade deserte con architetture e monumenti in pietra, rovine, castelli infestati, saloni con mobili antichi, specchi che moltiplicano le figure spettrali, maschere pallide, armadi polverosi.

Resta inteso che simili sequenze di universi immaginari devono molto alle "confluenze" che provengono dal *topos* del «paesaggio pericoloso», frequente nei surrealisti francesi. Entra qui in gioco anche il cosiddetto «demonio» degli oggetti qualificati come «licantropici» da Naum in *Medium*, che attribuisce loro atteggiamenti di aggressività come quelli «tra ghetta e suola, tra coltello e mano, tra pietra e il viaggiatore che tarda ad arrivare». Un tampone asciuga inchiostro di marca «Vampiro» induce simili stati di tensione, parla del «carattere avido e succube dei guanti, dei cappelli, delle sedie, dei bicchieri, del vampirismo delle mole, delle macchine fotografiche

²³ *Castelul orbilor (Il castello dei ciechi)* del 1946, p. 127.

che succhiano immagini, delle stufe, del licanthropismo vampirico di qualche salvadanaio a forma di animale», vengono persino dati titoli accademici a certi tipi di reazioni – «efialtismo contenuto» o «esuberante» – sotto cui si può sospettare un sottile strato di umorismo nero. Tra gli spazi evocati con ambiguo piacere ci sono «le fiere che compaiono d'estate, come meravigliosi funghi, nelle periferie delle città», con il loro mondo panottico, con gli spettacoli di ipnosi illusionista dei mercatini popolari (che piacevano anche a Rimbaud), o l'universo di «meravigliosi automi, formidabili robot, incantevoli giocattoli meccanici» il cui funzionamento è legato anche a uno specifico stato di angoscia generato dall'associazione dell'elemento meccanico con quello vivente come nella nota definizione bergsoniana. Tale passaggio tratto da *Medium* può dare la sensazione di entrare nell'universo della pittura “metafisica” di Giorgio de Chirico o in quella, ricca di strane presenze femminili, del belga Paul Delvaux: «Cammineremo con lunghi gesti, come quelli delle statue e a volte resteremo in alcuni posti per completare il paesaggio. Resteremo immobili. I passeggeri ritardatari, i sonnambuli, gli amanti allucinanti verranno verso di noi come navi verso i fari in tempesta». Per quanto riguarda le ipostasi dell'io poetico, a un certo punto queste appaiono ironicamente iperbolizzate, utilizzando un plurale *maiestatis* che ne mina la solennità e segnala il pericolo della convenzione poetizzante, come in *Albul osului (Il bianco dell'osso)*: «usando il Nostro titolo di messaggero, raramente impiegato e spesso falsificato nel corso dei secoli, indico con dito lucente le paludi in cui ci dibattiamo. // Nelle Nostre profondità, sentiamo i turbamenti, le minacce, i disastri. /.../ L'assenza di mito è uno scherzo del Direttore Generale che Noi, nella nostra qualità di Eccellenza dell'Esistenza inaccettabile, possiamo guardare solo come parte del dominio irreal del reale». Nello stesso stile “augusteo”, vengono proposte celebrazioni come quelle della «Disponibilità, dell'amore-Passione, / della Notte, / del Fuoco bagnato, / della Stanchezza delle pietre... / della Volontà dei puri / dell'Oblio della memoria, / dei Ghiacciai ardenti / del Meraviglioso indesiderabile, / della Bellezza fanatica, / della Libertà». Si tratta di tanti punti del programma surrealista che promettono la costruzione di un immaginario chimerico, contraddittorio e ossimorico, in cui troviamo la trasformazione della realtà in «irrealtà immediata», come nel romanzo, anch'esso toccato dallo spirito surrealista, di M. Blecher.

Questo gusto della messa in scena e dell'espressione buffonesca caratterizzerà costantemente tutta l'opera poetica di Gellu Naum, collocandolo sotto il segno di una «commedia onirica»²⁴. Questo tratto si coglie fin dall'inizio con *Drumețul incendiar (Il viandante incendiario)* del 1936, poi in *Libertatea de a dormi pe o frunte (La libertà di dormire su una fronte)* del 1937, in *Vasco de Gama* (scritto

²⁴ I. POP, *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, București 1969, p. 264.

nel 1938 e pubblicato nel 1940), e in *Culoarul somnului* (*Il corridoio del sonno*) del 1944, che sviluppano allo stesso modo immagini da incubo, ma anche, in un registro più luminoso dell'immaginario, «una pseudoepica oggettivante sul piano onirico del desiderio delirante», così come l'aveva caratterizzata Ovid S. Crohmălniceanu²⁵. L'antropomorfizzazione di alcuni oggetti conduce alla caricatura e alla parodia, come anche le associazioni automatiche di parole in stile urmuziano. In altre poesie (come nel volume *Il corridoio del sonno*), l'immaginario onirico si carica di ossessioni erotiche, in ambientazioni apocalittiche di diluvi, di rovine, in un'atmosfera allucinata, in cui ricompare l'aggressività «vampirica» degli oggetti, la presenza della donna sonnambula, che riattiva i tratti della “femme fatale” dell'immaginario “decadente”, con «fantasmi insistenti». Si tratta di un bricolage immaginifico che ricicla elementi dell'immaginario romantico tenebroso, con aperture verso il magico onirico, quasi nervaliano, che alterna registri stilistici di grande diversità che rendono quasi impossibile una “sistematizzazione”, dal momento che l'immaginazione inventiva e associativa del poeta è così mobile. Resta grande la tentazione della parodia, del comico e del burlesco, dell'umorismo nero che si insinua nel nucleo della proiezione più seria e inquieta della fantasia onirica.

In generale lo stato poetico per eccellenza è per Naum un'«attesa attiva», una tensione dell'immaginazione, che può portare a pensare allo sforzo di Rimbaud di «diventare un visionario», ma anche al «comportamento lirico» di Breton, che diventa il «comportamento passionale» (*Il bianco dell'osso*). Inoltre l'intero universo di Naum è permeato di energie segrete e “notturne”, gli oggetti posseggono una carica demoniaca. La «situazione surrealista dell'oggetto», sulla quale André Breton aveva riflettuto in un noto testo, riguarda anche il nostro poeta, sensibile a un mondo di oggetti dai segni misteriosi nel grande libro cosmico – Novalis viene citato da qualche parte –, su un territorio in cui agisce il caso, un «azzardo oggettivo» attraverso cui il soggetto incontra ovunque cose misteriose e chi entra in relazione con esse esige a sua volta un investimento di «desiderio» segreto. Si tratta di un investimento di natura libidinale, intimamente legato al sentimento trasfigurante dell'amore e che partecipa a quella che Naum chiama «la medianicità di tutti noi». Collocato nell'ambito dell'«attesa attiva», il rapporto con l'oggetto viene commentato in modo passionale attraverso la pausa riflessiva sulla comunicazione tra il soggetto e l'oggetto che trova per caso o che sta cercando. In ogni caso qualsiasi contatto con gli oggetti diventa un incontro rivelatore, il risultato di una doppia ricerca: da parte dell'oggetto stesso e del desiderio dell'io poetico di trasferire nelle cose il suo inquieto stato d'animo. Si giunge così ad una sorta di “messa in scena” del processo di creazione poetica in questo spazio di intersezione dei due campi energetici: «Conoscere il loro movimento [degli

²⁵ O.S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Ed. Minerva, București 1972, p. 435.

oggetti] verso l'oggettivazione, verso la forma in cui entreranno nella nostra vita tramite l'insinuazione caratteristica dei fantasmi... in questa fase l'oggetto ci aspetta e ci cerca con lo stesso straziante ardore con cui aspettiamo e cerchiamo senza sapere che, fino al momento del ritrovamento, esso presuppone una mineralogia dei momenti dell'oggetto stesso». Il momento dell'intuizione poetica conosce così una variante espressiva di concretizzazione, richiamando la «cristallizzazione» del sentimento d'amore di Stendhal. Lo stadio ultimo della relazione sarà quello in cui «la realtà interna incontra quella esterna», chiamata dal poeta «certezza eruttiva, modalità dirompente di conoscenza». La fede nell'«onnipotenza del sogno» di cui parlava André Breton è grande anche in Gellu Naum, il quale immagina ambientazioni oniriche, allucinate, oscillando tra la dimensione magica e quella da incubo. Ciò che Breton chiamava «un campo psicofisico totale» può, in sostanza, caratterizzare anche l'universo immaginario del nostro poeta, in cui l'osmosi tra mondo interiore ed esteriore sembra completa, compresa la percentuale di coscienza “critica” che funziona come fattore di relativo controllo del “censurato” flusso ironico, parodico e immaginifico, come si è potuto constatare.

Rispetto a quello di Gellu Naum, l'universo immaginario surrealista di Gherasim Luca non è inferiore in termini di fervore nel suo impegno in direzione di quella fusione tra vita diurna e vita notturna che ho menzionato prima. Anzi esso viene superato addirittura nella frenesia, ricorrendo all'estrema iperbollizzazione della gesticolazione e proponendo soluzioni trasfiguratrici in senso onirico del mondo dato, che rasenta il delirio. Tutta l'immaginazione dell'autore sembra essere mossa dal motivo dell'«amore folle» di Breton, dalla messa a fondamento della visione dell'amore e dello spirito femminile come fattore principale della trasformazione del mondo anche in senso rivoluzionario, rimandando al suo impegno politico marxista (anzi, trotskista). Se torniamo al manifesto *Dialettica della dialettica*, che fa uso e abuso dei riferimenti alla dialettica hegeliana, al materialismo dialettico, ai conflitti di classe – introducendo però nel repertorio dei rimandi anche a Freud e a Lenin e alla visione «paranoico-critica» di Salvador Dalí –, notiamo che la maggior parte della riflessione “filosofica” si esprime in formule di rilancio eccessivo e nel regime iperbolico dell'immaginazione. La dialettica non basta di per sé, occorre una «dialettica della dialettica», il problema del sogno viene affrontato con una terminologia marxista, esigendo l'eliminazione dei «resti diurni reazionari» dallo spazio del sogno. Freud viene reinterpretato in chiave massimalista e viene proposta la figura dell'uomo «non edipico», liberato da tutti i complessi traumatici, dalle censure che il sogno a malapena dissimula, il principio del piacere è posto in acuto conflitto con quello della realtà e la «trasformazione del desiderio nella realtà del desiderio» viene perseguita programmaticamente anche nella pratica quotidiana, attraverso il rituale dell'«oggetto oggettivamente offerto» in

cui si è visto il tentativo di moltiplicazione dell'azzardo oggettivo²⁶. L'«azzardo oggettivo», reale e provocato, viene richiesto fino alle ultime conseguenze, generalizzato sul piano della collettività umana, si inventano piccoli cerimoniali, come quello della «decorazione», del dono tra amici di oggetti con una carica segreta e libidinale, situabili in posizioni ambigue tra l'esperimento molto serio e il gesto ludico quasi gratuito. *Vampirul pasiv* (*Il vampiro passivo*), scritto in romeno nel 1941, ma pubblicato nella sua versione francese nel 1945, aveva ampiamente sviluppato questo tema dell'oggetto surrealista caricato di tensioni libidinali. Viene lanciata la formula del «desiderio desiderato» che suggerisce di mantenere il soggetto umano in uno stato di permanente disponibilità, equivalente alla già citata «attesa attiva» di Gellu Naum. Mentre all'amore vengono attribuite facoltà rivoluzionarie anche in senso sociale, attraverso il progetto di «erotizzazione senza limiti del proletariato».

Abbiamo quindi, nel testo programmatico firmato da Gherasim Luca e D. Trost, un repertorio significativo di idee rivoluzionarie radicali, ma di un idealismo estremo, che consente di situare questo insieme di riflessioni nell'ambito dell'immaginario e dell'utopia. Ora l'immaginazione è di nuovo tornata al potere, ritorna ad essere la regina delle facoltà, come la definiva Baudelaire, sviluppando energie romantiche che non conoscono più alcun limite. Gli autori finiranno per riconoscere più tardi, dopo le grandi delusioni causate dall'ideologia comunista alla quale avevano per qualche tempo aderito, che devono rassegnarsi alla condizione di «sognatori definitivi». Ma sognatori che non smetteranno di perseverare nel loro ambizioso approccio volto a instaurare, come diranno più tardi, la «vita nella vita». In assenza di una realtà in cui si possa vivere autenticamente, l'immaginario viene abbassato al livello del reale, come suo sostituto, attraverso un processo di autoillusione. Questi poeti costruiscono uno spazio di uso proprio, in cui il gioco è vissuto nel registro della serietà e della gravità di un atto fondamentale. Il delirio interpretativo conduce alla confusione tra sogno e realtà. Gli slogan del passato, che invocavano l'azione rivoluzionaria concreta, scompaiono dal campo delle loro preoccupazioni, la rivoluzione sociale, che dovrebbe portare al cambiamento del mondo ingiusto, può attendere, nessuna trasformazione può essere prevista se non come progetto immaginario, e questi poeti si arrendono semplicemente e disperatamente all'immaginazione utopica. Paul Păun e Trost sogneranno, ad esempio, la generalizzazione dell'azzardo oggettivo a livello dell'intera società, l'ideale dell'amore rimane intatto, ma resta soltanto un ideale. È un progetto che conserva il suo lato patetico, fatto di un drammatismo a stento dissimulato.

Il tema centrale dell'*amore trasfiguratore* appare tale anche in Gherasim Luca, in *Inventatorul iubirii* (*L'Inventore dell'amore*), un ampio poema in prosa che elogia la figura della donna ideale, nei termini del grande romanticismo e in non

²⁶ D. CARLAT, *Gherasim Luca l'intempestif*, J. Corti, Paris, 1998, pp. 141 ss.

poche pagine antologiche, attirando elementi presi in prestito dalla visione “decadente” della *femme fatale*, dotata di una sensualità demoniaca. Il poeta ritiene che «l'amore vada reinventato» e propone addirittura varianti della «donna fatata» tratte dall'immaginario del primo surrealismo. Essa è, ancora una volta, la donna-medium – «la donna che amo è uno spettro» –, la sua esistenza è qualificata come «magnifica», essendo approssimata soltanto nei termini dell'imponderabile, della trasparenza, del profumo, del sussurro, del sogno, della premonizione, rielaborando così i dati della sensibilità romantica.

Anche qui, nel suo universo immaginario, rientrano ampiamente elementi che trovano origine nella scrittura dei “decadenti francesi” (per esempio Huysmans con il suo romanzo *À rebours*) e soprattutto nelle visioni iperboliche, blasfeme e demoniache dei *Canti di Maldoror* di Isidore Ducasse-Lautréamont. Un personaggio “luciferino” che ostenta la maschera ribelle di un «feroce partigiano dei crimini contro natura», un «sismografo delle catastrofi» (come scrive nelle pagine del volume *Un lupo visto attraverso una lente d'ingrandimento*), ma che trova corrispondenze anche ne *L'inventore dell'amore*, come in questo brano, autoritratto di un dandy satanico: «Porto con particolare eleganza questa testa di suicida sulle spalle e sposto da un luogo all'altro un sorriso infame, avvelenando con un raggio di più chilometri il respiro degli esseri e delle cose». La scena decadentista è ampiamente utilizzata nella prosa poetica di *Un lupo visto attraverso una lente d'ingrandimento*, dove l'abbigliamento fuori moda, l'iperbolizzazione della gestualità di fattura romantica diventano mezzi di protesta contro l'uniformità del prosaico mondo borghese.

Un salto importante nella visione di Gherasim Luca si compie però nei testi riflessivi e poetici scritti in francese, nella serie dei quaderni «Infra-Noir» del 1947. *Le secret du vide et du plein* e *Amphitrite* sono due delle composizioni più significative in tal senso. Si nota anche qui la passione per la messa in scena del poeta, ormai costruttore di una drammaturgia *sui generis*, in cui i concetti più astratti sono ripresi dalle sue precedenti riflessioni sulla condizione del poeta e sul rapporto con il mondo degli oggetti. Desiderio, Pensiero, Ferita, Cicatrice, Vita e Sogno compaiono nel primo testo con la maiuscola in alcuni personaggi simbolici, in relazioni che coinvolgono la «sregolazione estrema del Pensiero e del Desiderio» lanciati alla «ricerca del mai visto» e al «servizio del mai fatto», nello sforzo di «sostituire il reale con il Possibile e di anticiparne la fusione. La fusione totale nel mondo mentale, la fusione totale nel mondo dell'azione». Siamo ancora una volta alle prese con il progetto di completa osmosi tra immaginario e vissuto nel reale, presentato anche in scritti precedenti, con il ritorno al tema dell'«automatismo mentale» come «preziosa bacchetta magica» per il «desiderio desiderato». Uno scenario complicato è costruito nella prima parte del “taccuino” di *Amphitrite* che assomiglia più a un quaderno di regia, dove le didascalie giocano il ruolo più importante, consentendo l'inserimento dell'elemento riflessivo e programmatico in uno

spettacolo molto sofisticato in cui l'immaginario e i dati del reale vengono posti in rapporti inconsueti, addestrati in rituali oscuri, rasentando il delirio interpretativo, comunque quasi impossibile da rappresentare sulla scena, forse solo attraverso i mezzi del cinema, come avviene in *Un chien andalou* di Buñuel. Non senza difficoltà si può ricomporre una sorta di psicodramma, un piccolo spettacolo di pulsioni erotiche chiamate a concretizzare (approssimare) un universo fantasmatico, una dinamica interiore finalizzata a quella «trasformazione del desiderio nella realtà del desiderio». Il «personaggio» che «inizia a recitare la poesia *Passionément*» è «la famosa tendenza a conciliare l'acqua con il fuoco», nel momento in «il ciclo dei cerchi concentrici ottenuto lanciando un sasso sulla superficie di un acquario apre la porta» e questo è solo un esempio di impalcatura ideale e fantastica tra le tante che popolano la scena di questo spettacolo eccessivamente complesso, da cui lo spirito ludico non è affatto assente. Il «drammaturgo» è così doppiato dal regista che offre una lettura e un commento al testo, mescolando il “programma” teorico e la macchina teatrale che ha ricordato a un interprete della sua opera il teatro di strada, con i suoi miracoli illusionistici e i suoi sorprendenti meccanismi, che generano “sensazioni” e sorprese²⁷.

Più significativa e molto più pregevole è invece la parte poetica di entrambi i “quaderni”, soprattutto quello intitolato *Amphitrite* che contiene in appendice un primo capolavoro di Gherasim Luca, che apre la strada alla sua poesia, *Passionément*. Se fino ad ora si poteva parlare di un *universo immaginario* di matrice onirica e rituale che ha come obiettivo l'oggetto surrealista come materializzazione del desiderio, questa volta si dovrebbe parlare di un *immaginario verbale* tra i più originali e arditi. Oppure si potrebbe parlare dell'iscrizione del «desiderio desiderato» nella sostanza stessa, nella lettera del verso, oppure ancora dell'attuazione più coraggiosa della «scrittura automatica», che mirava alla piena identificazione del vissuto con la sua espressione. Il riferimento alla famosa frase di Tristan Tzara secondo cui «il pensiero si fa nella bocca» è qui perfettamente legittimo²⁸, così come la definizione da parte dello stesso poeta di questo tipo di discorso come «ontofonia», scrivendo «je m'oralise» (mi oralizzo)²⁹. Nella fattispecie, per giungere all'avverbio che dà il titolo alla poesia, indicante una certa intensità di sentimento, il testo prende come punto di partenza solo un frammento, la sua sillaba iniziale, *pas*, che significa *passo* – il primo passo compiuto nella dimostrazione della passione –, ma è anche la negazione in francese. L'intero verso suggerisce un difficile progresso perché comporta l'incontro con alcuni ostacoli: «pas pas paspaspas pas». Davanti al significato ricercato o intuito (la passione d'amore), il soggetto si scontra con la densità della materia linguistica, con gli strati alluvionali di un

²⁷ D. CARLAT, *Gherasim Luca l'intempestif*, cit., p. 292

²⁸ P. RĂILEANU, *Gherasim Luca*, OXUS, Paris 2004, p. 155.

²⁹ A. VELTER, *Parler l'apatride*, in G. LUCA, *Héros-limite*, Gallimard, Paris, 2001, p. XIII.

dizionario interiore in cui giace una mescolanza amorfa di frammenti di parole o di parole intere, intrappolate però in una sorta di intrico linguistico, in sedimenti opachi fatti di scorie verbali. L'indeterminatezza dello stato passionale e affettivo è inscritta nella vaghezza primordiale, nei depositi linguistici esistenti e nella memoria del soggetto parlante. Il soggetto è effettivamente ed esclusivamente il linguaggio, e il linguaggio è l'essere: «Une lettre/ c'est l'être lui-même», dirà più tardi il poeta, attento all'omofonia, in una poesia intitolata *Le verbe*. L'automatismo verbale e la contaminazione sonora introducono, percorrendo con difficoltà i «balbettamenti» mimati («pasppas ppas pas paspas»), frasi che appaiono in qualche modo meccaniche al momento della loro enunciazione. Si tratta di una sorta di scrittura automatica come «le mauvais pas» o «le faux pas», insieme ad altre combinazioni linguistiche casuali, che conducono ad esempio alla parola con identica pronuncia: *papa* (papà). Si può così arrivare a «mauvais papa» (cattivo padre), a *pape* (papa), e nel movimento associativo dei suoni si va molto lontano, verso movimenti di negazione e di contestazione, sconvolgenti per l'ordine costituito del linguaggio e della società. In definitiva la *passione* o l'ultima parola, *appassionato*, *con passione*, che costituisce il messaggio articolato con difficoltà della poesia, risulta essere e “dimostra” che è così: il risultato di un processo genetico che istruisce notevoli energie verbali verso un significato che non sembra, a prima vista, evidente e non è nemmeno facile da raggiungere. La chiarezza finale di questo messaggio appare come una difficile depurazione dell'espressione verbale, dopo innumerevoli contiguità e interferenze che suggeriscono lo stato di permanente disponibilità della sostanza verbale. La tecnica dell'anamorfosi, presa in prestito da Salvador Dalí, è qui molto produttiva nella serie di smembramenti e unificazioni omofone e tautofone, che possono rinviare all'Officina di Letteratura Potenziale OuLiPo, di cui Raymond Queneau è uno dei protagonisti. Prima di pronunciare l'ultima frase: «Je t'aime passionnément», l'io scrittore/parlante è costretto ad attraversare il campo minato di un linguaggio che racchiude in sé anamorficamente diversi nuclei di significato incastonati nella materia verbale, e che la tensione interiore del soggetto chiama a manifestarsi «balbettando» spettacolarmente, per giungere finalmente alla chiarezza della confessione d'amore. C'è naturalmente molto gioco, molta teatralità, ingenuità e goffaggine in questa commedia *poietica*, attraverso cui si articola il discorso dell'amore, tradendo così un'acuta e raffinata consapevolezza espressa della *convenzione poetica*, gestita con una destrezza straordinaria. La grande poesia di Gherasim Luca, con la quale si apre straordinariamente la sua nuova fase di creazione (quella francese), segnala uno sperimentalismo praticato a sua volta con grande passione e con un gusto per le performance delle sue letture pubbliche, per i recital in cui la voce dell'autore diventa un certificato di autenticità del messaggio. Ecco allora come si può scendere nei sotterranei della materia verbale verso un universo immaginario articolato

con mezzi ben diversi da quanto il poeta cominci a fare adesso. Egli aveva anche scritto in romeno una poesia più breve, *Niciodată destul* (*Mai abbastanza*), che utilizzava lo stesso metodo di «balbettamento» significativo.

Allo stesso tempo i suoi confratelli, Paul Păun e Dolfi Trost, continuavano a riflettere sul problema del sogno e sui mezzi per trasporlo, come agente rivoluzionario, nella vita della società, con la pretesa di moltiplicare l'«azzardo oggettivo» e di generalizzare la *rêverie* poetica allo stato puro, una volta trasformata in una realtà sostitutiva: l'immaginario prende effettivamente il posto del reale. Si tratta di un cambiamento programmatico del mondo, che rimane al livello dell'immaginazione, del sogno e della *rêverie* in assenza di possibilità reali e concrete di realizzare tale rivoluzione. Quella messa in pratica nell'Europa dell'Est si rivelò essere piuttosto un'utopia omicida, presto scoperta come tale negli anni dello stalinismo, da cui Luca e Trost riusciranno a fuggire autoesiliandosi, seguiti molto più tardi da Paul Păun. Rimarranno in Romania Gellu Naum, che ripristinerà tardivamente il suo *status* di poeta autentico, e Virgil Teodorescu che cederà al compromesso ideologico con il "realismo socialista" installato come dottrina dominante per quasi altri due decenni. Anche altri vecchi militanti dell'avanguardia storica degli anni '30 affronteranno dei percorsi storici tra i più impervi.

Nel tempo relativamente breve in cui ha operato, l'avanguardia romena è riuscita parzialmente a costruire diversi «bacini semantici» in cui interferiscono e coesistono universi immaginari plasmati dalle grandi dottrine europee, raggiungendo però più che una «sintesi moderna», un vero e proprio «integralismo», promosso e teorizzato intorno alla metà degli anni '20 del secolo scorso. Come ho già sottolineato, solo il Gruppo Surrealista Romeno, attivo tra il 1940 e il 1947, riuscì a proporre in maniera conseguente un programma e delle azioni attraverso le quali si è costituito un universo immaginario coerente, caratterizzato sotto il segno della "frenesia" dottrinaria e sperimentalista nel più ampio contesto europeo.

Corin Braga

Corin Braga è professore di Letteratura Comparata presso la Facoltà di Lettere e vicerettore dell'Università "Babeş-Bolyai" di Cluj. È direttore del Centro di Ricerca sull'Immaginario presso la medesima università e dei «Quaderni Echinox», è coordinatore della collezione *Mundus Imaginalis* della casa editrice Dacia e della collezione *Phantasma* della casa editrice Tracus Arte. Inoltre è membro Corrispondente dell'Accademia delle Scienze di Buenos Aires, dell'Accademia Europa, vicepresidente dell'Associazione Romena di Letteratura Generale e Comparata e del CRI2i (Centre de Recherches Internationales sur l'imaginaire), infine è membro dell'Unione degli Scrittori Romeni e del PEN Club Romeno.

Ha pubblicato i seguenti studi e saggi critici: *Nichita Stănescu - Orizontul imaginar* (*Nichita Stănescu - L'orizzonte immaginario*), Imago, Sibiu 1993, Dacia, Cluj-Napoca 2002, Tracus Arte, Bucureşti 2013; *Lucian Blaga - Geneza lumilor imaginare* (*Lucian Blaga - La genesi dei mondi immaginari*), Institutul European, Iaşi 1998, Tracus Arte, Bucureşti 2013; *10 studii de arhetipologie* (*10 studi di archetipologia*), Dacia, Cluj-Napoca 1999, 2007; *Le Paradis interdit au Moyen Âge. 1. La quête manquée de l'Eden oriental*, L'Harmattan, Paris 2004; *La quête manquée de l'Avalon occidentale. Le Paradis interdit au Moyen Âge - 2*, L'Harmattan, Paris 2006; *De la arhetip la anarhetip* (*Dall'archetipo all'anarchetipo*), Polirom, Iaşi 2006; *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma* (*Concetti e metodi alla ricerca dell'immaginario. I dibattiti Fantasma*) (coord.), Polirom, Iaşi 2007; *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^e-XVII^e siècles*, Classiques Garnier, Paris 2010; *Psihobiografii* (*Psicobiografie*), Polirom, Iaşi, 2011; *Les antiutopies classiques*, Classiques Garnier, Paris 2012; *Pour une morphologie du genre utopique*, Classiques Garnier, Paris 2018; *Archétypologie postmoderne*, Honoré Champion, Paris 2019; *Enciclopedia imaginariilor din România* (*Enciclopedia degli immaginari romeni*) (coord.), 5 voll. Polirom, Iaşi 2020; *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Invitații Phantasma* (*Concetti e metodi alla ricerca dell'immaginario. Inviti Fantasma*) (coord.), Polirom, Iaşi 2021.

Ha inoltre pubblicato una serie di romanzi onirici: *Noctambulii* (*Nottambuli*), Dacia, Cluj-Napoca 1992, 2012; *Hidra* (*Idra*), Imago, Sibiu 1996 e Dacia, Cluj-Napoca 2012; *Oniria - jurnal de vise (1985-1995)* (*Oniria - diario onirico (1985-1995)*), Paralela 45, Piteşti 1999, Dacia, Cluj-Napoca 2010; *Luiza Textoris*, Polirom, Iaşi 2012; *Acedia. Jurnal de vise* (*Acedia. Diario onirico*), Polirom, Iaşi 2014.

Corin Braga

URMUZ

I MECCANISMI ONIRICI DELLA PROSA ASSURDA¹

Demetru Demetrescu-Buzău (1883-1923), alias Urmuz, è considerato dagli storici della letteratura un precursore dell'avanguardia romena, come Alfred Jarry in Francia. Suicidatosi nel 1923, questo modesto funzionario di stato, giudice di provincia, cancelliere presso l'Alta Corte di Cassazione e prosatore occasionale, non ha scritto molto e ha pubblicato ancor meno. La sua "opera" non arriva a un centinaio di pagine ed è composta da alcuni racconti assurdi e fiabe stravaganti: *Pâlnia e Stamate, Ismail e Turnavitu, Algazy e Grummer, Emil Gayk, La partenza per l'estero, Cotadi e Dragomir, Fuchsiade*². Nonostante la loro modesta mole, le *Pagine bizzarre* hanno una freschezza innovatrice e una forza temeraria. Grazie al loro immaginario inquietante, questi racconti hanno preparato il terreno alla letteratura dell'assurdo e a quella relativa al degrado umano, aspetti che i successivi avanguardisti romeni non esiteranno di stimare per il loro vero valore. In questo capitolo cercherò di proporre una psicocritica della prosa urmuziana e di cogliere i meccanismi psicanalitici che potrebbero spiegare la paralogia dei suoi racconti.

La critica tende generalmente a far rientrare gli scritti di Urmuz nella categoria dell'assurdo. Le immagini evocate dalle sue prose sembrano realizzare un mosaico fuorviante e privo di senso. Tutti gli indizi di lettura attraverso cui lo scrittore guida i suoi lettori sembrano annullare totalmente la significazione. La logica interna che governa i suoi scritti è stata interpretata come una tendenza dadaista, basata sull'associazione aleatoria dei temi e delle figure. I critici del periodo interbellico, Perpessicius³, George Călinescu, Pompiliu

¹ Questa è la traduzione in lingua italiana, con qualche aggiunta e leggera modifica, del capitolo dedicato a Urmuz del volume C. BRAGA, *Psihobiografii*, Polirom, Iași 2011, pp. 29-45.

² URMUZ, *Pagini bizare*, notă asupra ediției de I. POP, postfață de C. BRAGA, Dacia, Cluj-Napoca 1999, 2001; trad. it. a cura di G. ROTIROTI, *Pagine bizzarre*, Salerno Editrice, Roma 1999; ora anche, con il titolo *Schizzi e racconti quasi... futuristi*, come *Appendice* in G. ROTIROTI, *Urmuz. Poetica della traduzione*, Criterion Editrice, Milano 2022, pp. 245-280.

³ Sugli scritti urmuziani il critico afferma: «Essi ti conquistano proprio per il loro eccesso di absurdità e non possono essere intesi diversamente se non come un gioco divertente e deliberato di un temperamento dotato di un'eccellenza satirica» (PERPESCIUS, *Mențiuni critice*, vol. IV, F.P.L.A., București 1938, p. 60).

Constantinescu⁴, Tudor Vianu, sono entrati in una vera *impasse* al momento dell'interpretazione delle sue opere e hanno dichiarato assurda la base irriducibile delle *Pagine bizzarre*, senza la quale sarebbe inutile andare alla ricerca di un altro principio ordinatore. Tuttavia l'assurdo è un'ipotesi critica che abbraccia tutto senza spiegare niente.

Inutile dire che il desiderio di scioccare e di creare il paradosso costituisce l'unico atteggiamento che Urmuz abbia mantenuto in modo costante. Tenace caricaturista di tutti i tipi e di tutti gli automatismi morali, professionali, sociali e letterari, Urmuz ha evitato tuttavia di elaborare la parodia ultima, ossia la propria finzione parodica. Come un vero *magister ludi* egli è rimasto equilibrato fino alla fine del gioco⁵. Ci si potrebbe aspettare che, ogni tanto, dietro le righe, lo scrittore faccia degli ammiccamenti al lettore, ma questo non accade mai: la farsa immaginata da lui si estende sul mondo intero, anche sui testi degli altri, ma mai sul proprio testo. Manca la farsa della farsa, che potrebbe decostruire l'impalcatura dell'assurdo e che starebbe a indicare che tutto è un gioco aleatorio e innocente.

La perseveranza nel rendere tutte le cose inconsuete è rivelatrice. Con Urmuz nulla dell'universo fittizio può essere attribuito al caso, neppure a un caso programmato. Nelle *Pagine bizzarre* la decostruzione della realtà segue una logica consequenziale, la narrazione si sottomette a un *cogito* invisibile, ma rigoroso. La leggerezza della critica è stata quella di cercare il filo di Arianna sul piano della finzione, e ciò ha portato soltanto all'identificazione di un espediente pre-dadaista nella sua scrittura. Ma il *cogito* della prosa urmuziana si nasconde altrove; da qualche parte nei sotterranei della finzione, rimosso in quel che si potrebbe chiamare l'inconscio dell'opera. I critici hanno insistito soprattutto sulla mancanza di logica degli scritti di Urmuz, perdendo di vista il fatto che questa mancanza di logica ha la sua ragione d'essere.

A uno sguardo più attento, il mondo di Urmuz non si manifesta più come un mosaico delirante. Esso si presenta piuttosto come uno specchio deformante che funziona secondo leggi distorte che sono state definite da lui in modo ben preciso. La *Weltanschauung* urmuziana è un'immagine contropelo, anamorfica, costruita attraverso il rovesciamento sistematico del mondo reale.

⁴ «Le composizioni sono semplici elucubrazioni premeditate, senza possedere un senso elevato», scrive G. CĂLINESCU in «Capricorn», I, nr. 1, dicembre 1930, riflessione che poi elaborerà più tardi in *Principii de estetică* (1939): «queste composizioni non possono superare i limiti delle farse. [...] Urmuz cade certamente in una convenzione, del resto voluta, di mantenersi nell'assurdo e dove c'è convenzione non c'è spazio per la creazione».

⁵ Su «Urmuz, il promotore di un umorismo costruito sull'assurdo», Pompiliu CONSTANTINESCU scrive: «Ad una lettura un po' attenta le avventatezze fantastiche di Urmuz appaiono come scherzi sinistri e giochi fantomatici di una mente alienata. In buona misura l'assurdità di questi racconti partecipa ad entrambe le impressioni» («Vremea», IV, 162, 25 ianuarie 1931).

Il suo principio è paralogico⁶, paranoetico e l'apparenza paranoica dei testi è dovuta al regolare ribaltamento dei *topoi* del pensiero comune. Trovare il *cogito* di questo universo immaginario significa ritornare a stabilire l'angolo di rifrazione sotto cui la realtà viene trasposta nell'opera.

Infatti, se l'universo fittizio evoca una coscienza in disfacimento, il mondo reale gioca il ruolo di un inconscio (dell'opera) perfettamente coerente. Le "bizzarrie" di Urmuz sono molto più del risultato di un gioco; esse rispettano la sintassi delle cose reali, che vengono tradotte in anamorfofi. Il punto da cui passano gli assi della deformazione si trova *sotto* l'universo immaginario e, allo stesso tempo, *fuori* da esso, poiché resta invisibile al suo interno. Il punto però può essere ricostruito se si va alla ricerca dei risultati, che non sono altro che le deformazioni che egli stesso ha creato. Per questo una lettura fenomenologica o tematica delle *Pagine bizzarre* resta inefficace, perché gli oggetti, i personaggi, i comportamenti e le situazioni, riuniti sotto l'emblema degli stessi temi, sono incongruenti dal punto di vista della loro logica estrinseca. Il loro criterio di raggruppamento non è associazionista, non punta alle somiglianze e alle affinità sul piano del contenuto manifesto, dei significanti, ma genetico, in quanto agisce sul piano dei contenuti latenti e originari dei significati. L'affinità delle immagini non è di natura sintagmatica, non può essere spiegata attraverso l'architettura immanente dell'opera, ma è paradigmatica e rinvia al mondo reale che viene da essa modificato. Come polveri metalliche, le *Pagine bizzarre* vengono attratte sulla superficie del testo da un "magnete" semantico che si trova nel sottotesto. Lo studioso dell'immaginario urmuziano deve rifare il percorso tracciato da una "storia" reale, dal momento in cui essa nasce nell'"inconscio" del laboratorio di creazione, cioè nel mondo normale, fino alla sua emersione trasfigurata nella "coscienza" dell'opera, sotto forma di un racconto bizzarro.

La scissione tra il livello di realtà e quello della finzione è irriducibile. Nella sua opera Urmuz vieta l'accesso a qualsiasi evento o personaggio che non abbia subito una purificazione radicale. Le *Pagine bizzarre* tendono verso un grado zero di mimetismo. Le centinaia di bozze, che Sașa Pană ricordava di aver visto in una cassa⁷ dopo la morte di Urmuz, sembravano riprendere all'infinito le stesse pagine – quasi 40 – che presentavano variazioni maniacali sugli stessi testi, indice di un'insistenza malsana. Questa laboriosità eccessiva tradisce un'esigenza compulsiva. La deformazione programmatica dell'immagine in relazione con il suo referente misura la distanza che lo scrittore mantiene tra la finzione e la realtà. Urmuz rimuove ampiamente il mondo reale,

⁶ Mihaïl CRUCEANU parla della serietà impeccabile con cui Dem. Demetrescu-Buzău raccontava le barzellette in *Rătăcit într-un târg*, «Lucefărul», XIV, 47, 18 novembre 1972.

⁷ Tra i primi a parlare dell'«invito al ritorno verso il pensiero e la creazione paralogica», manifestato tacitamente da Urmuz, è stato Lucian BOZ, «Excelsior», I, 18, 4 aprile 1931. La paralogica urmuziana è stata analizzata in seguito da Matei CĂLINESCU, *Urmuz și comicul absurdului*, in *Eseuri critice*, EPL, București 1967, e Nicolae BALOTĂ, *Paralogismul ca valoare estetică*, in *Urmuz*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Hestia, Timișoara 1997.

separandolo ermeticamente dal mondo fittizio. Per lui la vita quotidiana è l'Inferno, lo spazio sotterraneo, teratologico, angosciante. Negli specchi deformanti delle *Pagine bizzarre* si riflettono, in modo allegro e grottesco, le figure delle persone del mondo reale.

Nonostante lo strano e buffo riflesso che offrono questi specchi, essi costruiscono comunque un universo catottrico, che si trova dall'altra parte del reale. Questo universo parallelo non è un «redento azzurro», come direbbe Ion Barbu, ma piuttosto un panottico terrificante. Tuttavia, attraverso lo stesso riflesso, questo universo parallelo compie una funzione catartica. Anche se il processo di purificazione non è di idealizzazione, ma di caricatura, il mondo allo specchio perde il suo peso materiale, la sua oscenità rispetto a quello quotidiano. Urmuz costruisce con la scrittura un universo compensatorio, in cui, correggendo le «imperfezioni del demiurgo», rimodella l'umanità ad uso personale, così «come avrebbe dovuto o avrebbe potuto essere».

Dalle poche informazioni biografiche sullo scrittore si viene a sapere che Urmuz è stato soggiogato, come Kafka, dall'*imago* paterna. Giovanni Rotiroti ha dato una spiegazione convincente sui rapporti psicanalitici tra padre e figlio. Partendo dalla constatazione che è stato il padre Dimitrie Ionescu-Buzău a imporre al figlio il nome Demetru Dumitrescu-Buzău, Rotiroti dimostra che il figlio ha subito l'imposizione di un *Nom du père* (in senso lacaniano), per cui il cognome Ionescu è stato sostituito da Dumitrescu (seguendo la consuetudine linguistica russa di mantenere il nome del padre anche nell'onomastica). Dopo la morte del padre, la sua autorità ha continuato a funzionare come una sorta di «cripta» psicoanalitica nell'inconscio del figlio, producendo una forma di scissione tra un Super-Io paterno, che rappresenta la legge, il dovere, la responsabilità, e un Io infantile, che continua i giochi dell'infanzia attraverso l'invenzione di storie fantastiche⁸. Questa doppia personalità si riflette probabilmente meglio nei due nomi dell'autore, quello dello stato civile imposto dal padre, Demetru Dumitrescu-Buzău, e quello del mondo letterario, proposto dall'autore e con cui è stato battezzato da Arghezi, Urmuz.

L'universo quotidiano rappresenta per lui l'universo del padre, così come le imposizioni sociali riflettevano i principi del Super-Io paterno⁹. Per sfuggire da questa pressione, sembra che Urmuz abbia scelto una via d'evasione attraverso l'arte. Il figlio lascia al padre il mondo reale per potersi rifugiare in quello della finzione. Con la scrittura, egli respinge in blocco il principio della realtà per trovare riparo nel principio del piacere fantasmatico. L'opera assume, al posto suo, il ruolo di una coscienza (letteraria), mentre la realtà viene gettata nei sotterranei dell'inconscio (letterario). Demetru Dumitrescu

⁸ G. ROTIROTI, *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle Pagine bizzarre*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2010, pp. 23 ss.

⁹ S. PANĂ, *Cîteva simple precizări*, in URMUZ, *Pagine bizare*, ediție întocmită de S. PANĂ, Minerva, București 1970, pp. 87-89.

Buzău migra in Urmuz, cambiando nome e identità sociale, adottando uno pseudonimo e un'identità autoriale. Alla logica ansiosa del quotidiano si oppone coerentemente la paralogica liberatoria delle *Pagine bizzarre*. L'ambiente dell'umile giudice Demetrescu-Buzău, costituito da funzionari del tribunale, è esorcizzato dalle figure di Grummer, Algazy, Ismail, Turnavitu, Dragomir. Le persone in carne e ossa – solo in apparenza assenti, ma che non possono non esserci –, egoiste e aggressive, ipocrite e immorali, vengono trasformate in buffi fantocci inoffensivi che possono essere disarticolati, puniti, accaparrati. L'atto della scrittura diviene un'*anabasi* attraverso cui Urmuz rompe la volta dell'Inferno quotidiano per poter uscire finalmente in un'aria respirabile. Grazie allo specchio, lo scrittore entra nel *Paese delle Meraviglie*. L'universo delle *Pagine bizzarre* è, come le fiabe perfide di Lewis Carrol, un paese fiabesco, costruito su un'angoscia liminale.

Trovare il *cogito* di questi testi presuppone quindi scoprire le complicate traiettorie attraverso cui il mondo quotidiano è stato tradotto nell'opera. Tenendo in considerazione la netta distanza tra realtà e finzione, si può dire che Urmuz abbia elaborato una serie di procedimenti di trasfigurazione che somigliano ai meccanismi di censura che la coscienza applica al sogno¹⁰ (solo che qui la realtà corrisponde al materiale rimosso, mentre la finzione dei pensieri censurati è quella accettata dalla coscienza).

Il procedimento più semplice che mette in evidenza una psicanalisi dell'opera urmuziana si situa da qualche parte al livello dell'inconscio linguistico. «Il passaggio attraverso lo specchio» delle immagini della realtà coincide con una deviazione della semiosi di queste immagini, con una deformazione del loro significato. Costruendo le proprie immagini, Urmuz modifica l'algoritmo della produzione di senso. Il suo metodo creatore consiste nella *lettura letterale dei significanti* e nella *lettura personale dei sensi figurati*. Da questo punto di vista, le *Pagine bizzarre* sono un fenomeno linguistico primitivo, che disorienta attraverso la sua stessa semplicità. Esse sono state create come se lo scrittore avesse perso la capacità di distinguere il significante dal significato, attraverso un'amnesia semiotica deliberata. Questo primitivismo non è certamente ingenuo, poiché ha a che fare con una acutezza che conduce sino alla perversione o alla nevrosi.

Nell'opera di Urmuz l'arbitrarietà del segno linguistico, che caratterizza la relazione tra significante e significato, è minata alla sua base, cioè sul segno fonetico e su quello grafico. Urmuz focalizza la sua attenzione sulle caratteristiche in sé dei significanti, “dimenticando” che questi ultimi sono solidali con alcuni significati. Selezionando e associando le sonorità e gli aspetti grafici

¹⁰ Nell'analisi di Nicolae BALOTĂ, «per Urmuz – come per Franz Kafka – la sfera della Legge viene ricoperta da quella del Padre. L'autorità paterna è un simbolo di tutte le autorità. Con Urmuz il Padre è proprio colui che ha obbligato il Figlio a servire la Legge. Nelle *Pagine bizzarre* abbiamo numerosi indizi della rivolta, della sovversione del Figlio nei confronti della Legge e del Padre» (*Urmuz*, cit., p. 109).

delle parole, egli procede a un complicato lavoro di sinestesie, simile a quello attraverso cui Rimbaud deduceva l'anatomia sensoriale delle *Vocali*. La disposizione spaziale delle righe, la forma grafica delle lettere, l'acutezza o la gravità dei suoni, lo stridore o la melodia di base delle sillabe sono elementi attentamente osservati dallo scrittore. Egli lascia che l'energia di questi segnali irrioghi i vasi comunicanti dell'inconscio, provochi iridescenze e brillantezze, che poi cattura sulla retina dell'immaginazione. La sua fantasia funziona come una specie di "camera a bolle" in cui vengono segnalate le radiazioni cosmiche secondo le tracce che queste lasciano nella nube di vapore. I ritratti dei personaggi urmuziani non sono altro che delle immagini sviluppate da queste traiettorie sinestetiche imprevedibili. Partendo dalle suggestioni di un nome, lo scrittore materializza e mette insieme le componenti anatomiche di alcune figure più o meno arcimbollesche.

Ecco una possibile radiografia di *Algazy*, che lo scrittore si sente di immaginare non così come lo «conosciamo noi nella realtà», ma «per le immagini che desta con la sua specifica musicalità – risultato dell'impressione sonora che si produce nell'orecchio». Di primo acchito, il nome di *Algazy* attrae l'attenzione per lo stridore metallico delle ultime due lettere. I suoni esotici per la lingua romena, che rimandano a un paesaggio nordico, freddo e umido, la sibilante *z* e la *y* semiconsonantica creano un'impronta di rottura, come un metallo graffiato, come il vento che soffia attraverso una grata o come un fischio. In ogni caso la finale del nome non si apre in modo vocalico, in modo solare, ma neppure si chiude in modo consonantico, e ciò gli conferisce la modulazione di un mormorio sotterraneo, che cerca di farsi largo in superficie perché è come se fosse stato ingoiato da una caverna profonda. Il valore semivocalico gli lascia aperto un orizzonte ristretto, una chiazza di cielo, piccola e buia. Il suono sembra evocare l'immagine di una finestra con le grate di una cella sommersa o quella di un tombino di un canale, sempre con le grate, dal cui interno s'intravede il cielo all'imbrunire. Pertanto non c'è da meravigliarsi se *Algazy* sia «composto da una gratella [...] recinta dal filo spinato». Inoltre, questa gratella è «avvitata sotto il mento», cioè a livello della gola, da dove espira con il petto, come in una caverna, i suoni finali, ma è anche la soglia tra il corpo e la testa, tra i desideri istintuali che salgono dal plesso e la lucidità trasparente del cervello. La gratella simboleggia la censura, proveniente dall'inibizione, che reprime le manie, la violenza e le pulsioni tiranniche. Il sollevamento della gratella, al contrario, cioè lo sfogo, gli accessi di violenza, «gli servivano per risolvere ogni problema più difficile, riguardo alla pulizia e alla tranquillità della casa...».

La parte iniziale del nome *Algazy*, però, ha un tono completamente diverso. Dopo aver spento il suono acuto e aggressivo della sillaba *zy*, la tonalità di base ritorna morbida e vellutata, coprendo la sensazione di stridore. Quelle due *a* creano una luminosità di meriggio orientale, il cui azzurro è sfumato

dalla sonorità lattea, come la morbidezza di una nuvola, della consonante *l*. Suscitando una reminiscenza linguistica, quella dell'articolo arabo *al*, le prime due lettere materializzano l'immagine di un rabbino ebreo o di un turco balcanico, arguto e pittoresco, un Nasreddin Khoja visto attraverso la cortina di nebbia di un passato desueto, perso nella caligine del tempo. Traducendo in modo caratteriale queste suggestioni sonore, Urmuz fa del suo personaggio un individuo folle e ironico e allo stesso tempo vecchio e decrepito. L'aspetto vetusto trova sostegno nella solare melodia della vocale *a*, che suggerisce l'immagine di un raggio bianco di luce o quello di una lunga ciocca di capelli brizzolati trasparenti, che la consonante *l* modula in lunghezza, e la *g* pettina in modo trasversale. Una leggera sensazione di morbidezza è evocata dalle prime due sillabe e si diffonde su tutto il nome, come una barba fitta che cade soffice sulle sbarre di una grata. Il ritratto di Algazy ha così la seguente composizione: «Algazy è un vegliardo simpatico, sdentato e sorridente, ha anche una barba curata e setacea, bellamente disposta su una gratella avvitata sotto il mento e recinta di filo spinato...»

Il nome dei personaggi che vengono introdotti nella scena da Urmuz sono come una musica programmata. Attraverso i canali della sinestesia, essi fanno scorrere un plasma immaginario sonoro che lentamente si materializza in un volto umano. Secondo Urmuz, il ruolo dello scrittore è quello di assumersi un compito demiurgico, quello di correggere le negligenze di Dio, poco preoccupato del fatto che gli oggetti della creazione corrispondano, attraverso la loro forma e il loro dinamismo, ai nomi che hanno ricevuto. Nel suo universo allo specchio, lo scrittore è padrone del Logos creatore. Il suo metodo di lettura dei nomi, cioè dei significanti, gli consente di trasporre in immagini, come un sismografo ipersensibile, ogni inflessione sensoriale o intuitiva della Parola.

I critici hanno osservato che le *Pagine bizzarre* sono una parodia della fisiologia letteraria in voga nella seconda metà del XIX secolo¹¹. La distorsione parodica, infatti, non prende di mira la fisiologia in quanto tale, ma i "tipi" rappresentati. L'approccio di Urmuz è ancora quello di un fisiologo, che passa in rassegna i tratti fisici, morali e comportamentali, ma non si applica a figure "realistiche", che riproducono mimeticamente la realtà, bensì a maschere o automi parodicamente riassemblati. L'analisi non rivela tipologie

¹¹ La struttura onirica degli schizzi di Urmuz è stata osservata da Ion BIBERI, il quale apprezza che la sua prosa «partecipi [come quella di Kafka] al processo onirico, ma non è più riducibile a una serie di immagini. [...] La letteratura di Urmuz sembra illustrare l'attività pura, astratta, incoerente che possiede un minimo di elementi concreti che definiscono alcuni sogni» (*Études sur la littérature roumaine contemporaine*, Editions Corymbe, Paris 1937). Valeriu CRISTEA parla dell'«epica onirica» e del «linguaggio onirico» in Urmuz nel suo articolo *Urmuz*, in «Luceafărul», 28, 13 iulie 1968. Nicolae BALOTĂ respinge questa interpretazione, sostenendo che «Urmuz è principalmente un iper-cosciente piuttosto che un tributario metodico dell'inconscio. Non c'è nessuna scrittura automatica nel suo processo di creazione» (*Urmuz*, cit., p. 173).

reali, come il prosseneta, l'usuraio, il musicista, il militare, il delatore, ecc., ma immagini burlesche come quelle di Ismail, Algazy, Fuchs, Gayk, Turnavitu, che sono nati grazie all'«attraversamento dello specchio» creatore. Tramite questa sublimazione, le tipologie realistiche sono ridotte a figure essenziali, «così come avrebbero dovuto o avrebbero potuto essere». Ancora una volta bisogna sottolineare che l'«esaustività» praticata da Urmuz non dà alla luce una teodicea, un universo sublimato, migliore, ma dà vita a una distopia. Applicata a un materiale umano promiscuo, questa sorta di purificazione isola fatalmente le componenti tipiche dell'abiezione umana. Nei ritratti, lo scrittore evidenzia soltanto le caratteristiche grottesche e bestiali dei personaggi, che evocano lo zoomorfismo, al limite della reificazione. Di qui il loro aspetto meccanomorfo, la loro anatomia aberrante, in cui il carattere sembra essere rivoltato dall'interno verso l'esterno e le linee psicologiche sono materializzate in organi e componenti fisiche.

L'interpretazione letterale dei significanti dei nomi dei personaggi consente, attraverso una sinestesia, la purificazione dei loro nuclei caratteriali. In seguito a questo processo di creazione, Urmuz mette in azione un secondo procedimento semiotico per dare vita ai gesti, ai movimenti, ai comportamenti e ai tic dei suoi personaggi. Questo procedimento prevede un'interpretazione letterale delle metafore che descrivono i loro atteggiamenti. Lo scrittore spiazzava il lettore attraverso una *lectio ad litteram*, attraverso una lessicalizzazione dei tropi, lì dove la lingua richiede solitamente una lettura figurata. Urmuz impiega la metafora in maniera diversa da altri scrittori. Con Eminescu, ad esempio, il patriota fanfarone diventa un «pilastro di un caffè». Se avesse riscritto il poema emineschiano come una favola bizzarra, Urmuz avrebbe immaginato, probabilmente, un personaggio fusiforme, scolpito e ornato con foglie artificiali di legno piallato, che sostiene con la testa il soffitto di un bistrò.

Lo ha anche fatto del resto, cito una metafora simile: «Turnavitu non era stato che un semplice ventilatore in diversi luridi caffè greci sulla via Covaci e Gabroveni. Non potendo più sopportare i cattivi odori che era costretto ad aspirare in questi luoghi, si era dedicato per molto tempo alla politica e riuscì in questo modo a farsi dare la nomina di ventilatore di stato presso la cucina della stazione dei pompieri “Radu Vodă”». Lo scivolamento improvviso delle metafore nelle catacresi ha disorientato anche i critici, i quali hanno ritenuto che «il secondo e aberrante termine [di comparazione dell'individuo con un ventilatore] contenga un'assurdità». La confusione del nonsense la si deve al fatto che i due termini (il delatore e il ventilatore) non sono più in rapporto di omologia, ma di sostituzione. Il mondo di Urmuz è piatto, è fatto di cartoni animati, la cui profondità tridimensionale (il simbolizzato) è stata distrutta sulla superficie del simbolizzante. Tuttavia, se ci proponiamo di ricostruire la profondità degli specchi, allora dietro al mondo fittizio riappare il mondo

reale¹². Ciò che in un primo momento sembra essere privo di logica (un uomo ventilatore) o di una paralogica assurda, in un secondo momento può essere “raddrizzato” (come si può raddrizzare un’immagine anamorfica) secondo una logica pienamente realista (un individuo che fa carriera politica attraverso lo spionaggio e le minacce del genere Cațavencu).

Pertanto dal punto di vista della realtà rimossa, Turnavitu non è altro che un faccendiere che “ventila” pettegolezzi, maldicenze e delazioni, ma finisce asfissiato dall’«odore che era costretto ad aspirare lì». Ritiratosi dalla sua missione sotto copertura, trova rifugio presso la sede dell’apparato poliziesco che porta avanti questo genere di attività. Lì conosce Ismail, che lo ingaggia in qualità di ciambellano dei suoi tassi. Segue una storia apparentemente innocente e buffa sull’attività di allevamento dei tassi da parte dei due soci. Ma se ricostruiamo la profondità della catacresi dei tassi e vediamo in essi una metamorfosi della prostituzione, il racconto, da leggero e scherzoso, diventa lugubre e venale. Nel momento in cui restituiamo all’immagine (i tassi) il suo significante (le ragazze di un bordello), l’intera tessitura (il mondo fittizio) si disfa, svelando il carattere per il quale è stato realizzato (il mondo reale).

Pertanto l’allevamento dei tassi non è altro che una casa a luci rosse. Laggiù «nel fondo della grotta della Dobrogea» Ismail «alleva i tassi», quelli che sono stati selezionati, «fino al compimento del sedicesimo anno, età in cui le loro forme si sono fatte più piene; soltanto a partire da allora, oramai al riparo da ogni responsabilità di ordine penale, li deflora uno ad uno e senza manifestare un benché minimo senso di colpa». Poi i tassi vengono trasportati a Bucarest; Ismail porta a passeggio il più appariscente di essi sulla via Arionoia, «legato da un canapo da bastimento» e durante la notte, «una volta che gli ha strappato le orecchie, se lo mangia interamente crudo e ancora vivo, spremendovi sopra un po’ di limone». Per consolidare la sua dominazione culinaria sul tasso (in senso virile), Ismail ricorre a un rituale erotico perverso e umiliante: chiede a Turnavitu di farsi trovare sulla sua strada e, «fingendo di non accorgersi di lui, doveva pestare la coda al tasso in modo da potergli chiedere mille volte scusa per la sua distrazione, in quel modo Turnavitu avrebbe soddisfatto la vanità di Ismail facendo scorrere sulla sua veste un pennello intinto in olio di colza, augurandogli tutta la felicità e la prosperità di questo mondo...»

I gusti e le abitudini sessuali del prosseneta Ismail sono del resto molto complesse, dal momento che l’individuo è composto soltanto da «occhi, favoriti e un vestito» e d’inverno «il suo più grande piacere consiste nell’indossare prima una veste di gala, ricavata dal drappaggio d’una trapunta a grossi fiorami rosso mattone, per poi, così bardato, arrampicarsi sulle impalcature dei cantieri, quando si festeggia il giorno dell’intonacatura, al solo scopo di

¹² Facendo riferimento ai “Caratteri” dei moralisti francesi, Nicolae Balotă suggerisce che «Urmuz avrebbe potuto intitolare le sue pagine: “Caratteri bizzarri”, siccome le sue figure entrano nella categoria di alcuni “ritratti-destino”» (*ibi*, p. 35).

vedersi offerto dal proprietario come ricompensa ed essere diviso tra i lavoratori...». Ci potrebbe essere anche un riferimento al conflitto edipico, soprattutto kafkiano, che si trova alla base del carattere deviante del personaggio. Dal testo si scopre che la maggior parte dell'anno Ismail «è tenuto in conserva dentro un vasetto riposto in soffitta nella dimora dell'amorevole padre, un simpatico vecchietto, il cui naso, tirato alla pressa, veniva recinto da una piccola siepe fatta di bastoncini. Si dice che questi, spinto da un eccessivo amore paterno, lo tenga così sequestrato per meglio proteggerlo dalle punture delle api». L'allevamento dei tassi che avviene tre mesi all'anno, quando riesce a liberarsi dallo steccato di suo padre, fatto da una «siepe di bastoncini», è così un'attività compensatoria e un gesto di rivolta del figlio.

In accordo con la sua vocazione, Turnavitu diventa rapidamente il confidente e anzi proprio lo strumento di Ismail. Una volta all'anno prende la «forma di un bidone» in cui il suo buon amico e protettore riversa tutti i suoi risentimenti, riempiendolo con il «petrolio fino all'orlo». Così carico, il ciambellano intraprende un viaggio sulle «isole», dove impicca «una lucertola alla maniglia della porta della Capitaneria di porto», riferendo così alla polizia tutte le delazioni trasmesse dal suo capo. Durante uno di questi viaggi, Turnavitu contrae un «insopportabile raffreddore» (la malattia professionale!), contaminando al suo ritorno tutti i tassi. Una volta licenziato, egli si suicida, non prima di vendicarsi terribilmente di Ismail, rubandogli e bruciandogli i vestiti con il suo stesso petrolio. Perdendo la sua faccia (dal momento che era composto soltanto da occhi, favoriti e un vestito), Ismail si ritira dagli affari, al margine della pepiniera dei tassi, dove d'ora in poi condurrà una vita vegetativa.

Non esistono pertanto delle «assurdità» del mondo fittizio che non abbiano un corrispettivo logico nel mondo reale. La relazione anamorfica stabilita tra il referente quotidiano e l'immagine bizzarra rappresenta la censura che Urmuz impone alla realtà nel passaggio alla finzione. Raccontate come delle fiabe grottesche, le abiezioni del mondo risultano essere buffe piuttosto che ripugnanti. L'autonomia ludica che acquisiscono le sinistre figure urmuziane attesta che lo scopo principale della sua arte non è quello di irrigidirsi negli scritti polemici, che si basano sulla lotta contro il male sociale e morale, ma quello della trasfigurazione, della catarsi simbolica del brutto. Nell'elaborazione di una tale scrittura anamorfica, Urmuz segue i processi di deformazione semiotica e di deformazione semantica. Senza conoscere le teorie di Freud, egli sperimenta, sul piano della creazione immaginaria, gli stessi principi che lo psicanalista identifica nell'elaborazione dei sogni: condensazione, spostamento, trasformazione delle idee in immagini visuali ed elaborazione secondaria¹³.

¹³ Per un'interpretazione delle metafore catacretiche in Urmuz, si veda I. POP, *Un precursor: Urmuz*, in *Avangardismul poetic românesc. Eseuri*, EPL, București 1969.

I ritratti dei personaggi urmuziani nascono da una *condensazione* caricaturale. In un primo momento, tramite la lettura testuale delle immagini e delle metafore, Urmuz crea la sostanza immaginaria dei suoi protagonisti. In un secondo momento egli assembla queste caratteristiche in un insieme caratteriale sufficiente a realizzare lo schizzo di un quadro generale. Questa selezione fa sì che i modelli della realtà si riducano a delle pennellate nel mondo fittizio. Ismail è fatto di occhi, favoriti e una veste. Il musicista Fuchs constata «con rammarico che due dei suoni che lo componevano, alterandosi col passare del tempo, erano degenerati: uno, in un paio di baffi con gli occhiali sulle orecchie e l'altro, in un ombrello – essi diedero a Fuchs, insieme al sol diesis che gli era rimasto, una forma precisa, allegorica e definitiva...» (*Fuchsiade*).

Una parte delle componenti anatomiche dei personaggi sono immaginate tramite uno spostamento, un *transfert* dell'accento, da un organo tabù a un oggetto sostitutivo. È il caso della gratella di Algazy, del becco di legno aromatico e della vescica grigia di gomma che Grummer «ha avvitata sulla schiena, poco sopra le natiche» (*Algazy e Grummer*). Di temperamento bilioso, Grummer sta tutto il giorno «sotto il banco, allungato, con il becco ficcato in un buco sotto il pavimento...», ad eccezione di quei momenti in cui riesce ad attrarre i clienti nelle discussioni «finché, quando gli sei venuto a tiro, ti colpisce due volte sul ventre col becco, così duramente, da farti scappare fuori sulla strada, urlando di dolore». Cotadi possiede anche lui un «piano montato in modo osceno sopra le natiche, che serve come orinatoio» a lui e agli altri «vecchi clienti del negozio» (*Cotadi e Dragomir*). Riguardo a Fuchs, durante la pubertà, gli crescono «delle sorte di organi genitali che altro non erano se non una tenera ed esuberante foglia di vite; del resto, foglia o fiore, la sua natura straordinariamente pudica più di tanto non gli avrebbe consentito...» (*Fuchsiade*). Il corrispondente femminile della foglia di vite che copre e sostituisce il fallo è l'«imbuto arrugginito» che una dozzina di Driadi, Nereidi e Tritoni estraggono dalle profondità del mare su una «superba conchiglia di madreperla» per distrarre il filosofo Stamate dalle sue caste meditazioni intellettuali (*Pálnia e Stamate*). La stessa testa di Stamate è costituita da una «biblioteca in quercia massiccia, sempre strettamente avvolta in lenzuola fradice...».

Il terzo processo freudiano, la *conversione delle idee in immagini visuali*, reifica la vita mentale e spirituale dei personaggi, trasformando i gesti e i sentimenti in serie di oggetti attaccati agli individui. I legami familiari sono spesso simbolizzati da corde di varie dimensioni. La famiglia Stamate vive legata a un palo. Quando Stamate decide di abbandonare la moglie per dedicarsi a Pálnia («era il solo essere di sesso femminile che gli avrebbe consentito di soddisfare insieme le richieste dell'amore e gli interessi superiori della scienza»), «ogni notte si recide con le forbici i vincoli che lo tenevano attaccato al palo». Tuttavia, quando constata che all'interno dell'imbuto inizia a passare «sempre più spesso», prendendo lo slancio «da un trampolino appositamente costruito»,

suo figlio Bufty, Stamate «ebbe appena la forza di andare da solo e di legarsi al palo» (*Pálnia e Stamate*). In un altro racconto, la vile e ambiziosa moglie, scoprendo che suo marito si preparava a partire su una nave alla ricerca di una foca, lo lega «con una corda e, dopo averlo trascinato barbaramente fino ai bordi della nave, lo prese e lo depose a terra sull'asciutto, senza alcuna formalità» (*La partenza per l'estero*). Allo stesso modo Ismaïl porta a passeggio «il tasso legato da un canapo da bastimento» (*Ismaïl e Turnavitu*).

Attraverso un processo di conversione dallo spirituale al materiale, la lettura delle *Pagine bizzarre* appare come una sorta di deglutizione. Ingannando Algazy, Grummer mangia «da solo e di nascosto» resti di poesie, finché il suo socio non lo obbliga a vomitare tutta la letteratura che ha ingurgitato (*Algazy e Grummer*). Il vasto mondo, lo spazio straniero e sconosciuto, l'aldilà, il Nirvana, iniziano «vicino alla drogheria dell'angolo», essendo essa «nella stessa circoscrizione» della famiglia Stamate, e «viene bombardato con pallottoline di mollica di pane o con torsoli di granturco». Siccome l'eroe del «romanzo in quattro parti» *Pálnia e Stamate*, è un filosofo, il processo di conversione funziona in un doppio senso: dalla materia all'idea e dall'idea alla materia. Pertanto nella loro casa «un tavolo senza gambe sorregge un vaso che contiene l'essenza eterna della *cosa in sé*, uno spicchio d'aglio, una statuetta raffigurante un pope (di Transilvania) che tiene in mano una sintassi... 20 soldi di mancia...».

Infine appare in Urmuz un processo equivalente all'*elaborazione secondaria*. Freud sostiene che l'elaborazione secondaria «fa sì che il sogno perda l'apparenza dell'assurdità e dell'incoerenza e si avvicini al modello di un'esperienza comprensibile»¹⁴. Il materiale immediato del sogno è riorganizzato in un'integrità quasi coerente, anche se il suo ordine è spesso singolare. Nel caso delle *Pagine bizzarre*, gli oggetti e le figure prese dal mondo reale e anamorfizzate nel mondo fittizio sono disposti in una narrazione secondaria, assurda dal punto di vista realista, ma condensante per l'universo immaginario. Alla logica del reale viene opposta una paralogica fantasiosa. L'incongruenza tra le due logiche è dimostrata, in modo quasi didattico, attraverso la fiaba dei *Cronisti*, in cui il criterio classico di *dispositio* della fabula è imitato e, allo stesso tempo, sabotato in ogni occasione.

Tuttavia, nonostante la libera associazione dadaista, la prosa di Urmuz segue sempre un principio di elaborazione secondaria. Molto spesso, questo consiste nell'introduzione di un *codice* linguistico, che risemantizza ogni parola e introduce una coerenza seconda, che va in parallelo con la coerenza degli accadimenti reali. Nella *Fuchsiade* lo scrittore impiega la terminologia musicale come codice di lettura. Infatti le escursioni erotiche e la carriera del protagonista prendono forma in un'avventura melodica. Del resto Fuchs nasce «da un orecchio di sua nonna, poiché la madre non aveva affatto orecchio musicale».

¹⁴ Cfr. S. FREUD, *Opere vol. 3, 1899. L'interpretazione dei sogni*, a cura di C.L. MUSATTI, Borinighieri, Torino 1971, pp. 448-449.

Subito dopo va al Conservatorio dove sta tre anni «nascosto in fondo a un pianoforte». Quando va a dormire «si serra bene con due chiavi musicali e si addormenta sui pentagrammi cullato sulle ali di angeliche armonie». Quando viene colto dal fascino misterioso della notte egli «pedala» al pianoforte, portato in volo da questo «bizzarro mezzo di locomozione». Arrivato a un bordello, per modestia, si infila nel piano, consentendo appena «di lasciarsi tirar fuori le mani», eseguendo in modo magistrale una dozzina di concerti, fantasie, studi e sonate. Incantata, Venere gli porge «una scala di seta, fatta di pentagrammi» e Fuchs vola nell'Olimpo «aiutato dalle ali forti della sua ispirazione di compositore». Faccia a faccia con Venere, colto da una certa timidezza «si avventò con uno *sforzando* e penetrò nel forellino del lobo dell'orecchio destro della Dea». Scandalizzati, gli dèi lo allontanarono, gettando su di lui «una pioggia di dissonanze, di accordi rovesciati e irrisolti, di cadenze evitate, di falsi rapporti, di trilli e soprattutto di pause»; «altri dèi più maligni gli diedero addosso con tibie, arpe eoliche, lire e cembali e, culmine della vendetta, gli lanciarono l'*Atteone*, il *Poliuto* e la III sinfonia di Enescu». Scomunicato dall'Olimpo, Fuchs ritorna a casa «pedalando energicamente e ininterrottamente» al suo pianoforte scomparendo «per sempre in mezzo alla natura grandiosa e sconfinata».

In modo simile è costruito il racconto *Emil Gayk*. Le avventure amorose di questo personaggio con sua nipote sono trascritte in un codice linguistico militare. Gayk è un individuo «ben affilato alle due estremità e curvo come un arco» che porta sulla spalla destra un «sostegno per arma», tiene nascosta sotto il cuscino una mitragliatrice ed è ispirato «dalle muse con gli scarponi». Una nipote cresciuta da lui non esita a chiedergli «che le fosse garantito anche l'accesso al mare. Allora Gayk, per tutta risposta, le salì bruscamente sopra e la beccò innumerevoli volte; a quel punto lei, constatando che ciò era stato attuato a dispetto di tutte le convenzioni internazionali, e senza alcun preavviso, si considerò in stato di guerra; una guerra che li tenne impegnati per più di tre anni, su un fronte di quasi settecento chilometri». Il confronto si conclude con uno «scambio di prigionieri» e una «pace vergognosa».

Simili chiavi linguistiche si ritrovano anche sui pentagrammi delle altre composizioni. Il narratore di *Algazy e Grummer* fa appello al linguaggio dei commercianti, quello di *Pálnia e Stamate*, al linguaggio filosofico-velleitario, ecc.

In ultima istanza si potrebbe affermare che gli scritti di Demetru Demetrescu Buzău non sono altro che delle allegorie. Ma la differenza tra le *Pagine bizzarre* e le fiabe vere e proprie sono i processi di forclusione della realtà e di isolamento del narratore nel mondo bidimensionale della finzione. Urmuz non resta fuori dal suo universo parafisico (o patafisico), ma si getta in esso come in un sogno liberatore. Per noi lettori che guardiamo dall'esterno gli scritti dell'autore sono l'espressione dell'angoscia di un timido funzionario alle prese con una realtà in cui non si ritrova, in cui si sente minacciato sia da essa che dai suoi incubi. Per lo scrittore si tratta piuttosto di sogni compensatori, vivaci e

allegri. Il loro scopo non è di accusare e incriminare le atrocità o le meschinerie del mondo reale, ma piuttosto quello di mascherarle e di trasfigurarle. L'ingenuità del narratore non è una maschera cinica; essa è piuttosto una modalità di regressione, attraverso la scrittura, alla mentalità innocente di un bambino, che vede le abiezioni della vita attraverso il prisma incantato della fiaba. Non è rilevante che il racconto abbia talvolta accenti terrificanti durante la sua azione catartica. Quanto più le immagini evocano il teratologico, tanto più esse acquistano valore soteriologico personale. Urmuz cerca di fissare e di esorcizzare nei suoi personaggi le insoddisfazioni e le angosce più pressanti; Fuchs è l'autoritratto più crudo e più sincero in cui lo scrittore svela, con una risata sarcastica, il suo desiderio frustrato di studiare musica e la sua nevrosi erotica.

Per illustrare le cause di questo comportamento nevrotico, sublimato nell'arte della scrittura, bisognerebbe sapere molto di più sulla biografia di Urmuz. In mancanza di ciò, siamo obbligati a fare solo congetture – tramite l'interpretazione dei suoi scritti – in merito alle ipotetiche ingiustizie sociali, sui fallimenti sessuali o su un probabile complesso paterno. Ma prima di arrivare a queste cause che si intravedono soltanto, si può affermare che l'opera stessa (o il ruolo speciale che Urmuz le conferisce) può essere vista come un sintomo di una disgregazione spirituale. All'interno di una personalità che si difende tramite la dissociazione, Urmuz rappresenta di fronte a Demetrescu Demetrescu Buzău una personalità alternativa. Incapace di dominare la realtà e di porsi al centro di essa, l'io narrante migra in una coscienza allo *specchio*, in un mondo parallelo e paralogico, dove si assume questa volta pieni poteri e responsabilità. Purtroppo, la sua fuga mediante lo sdoppiamento non sembra risolvere la questione, dal momento che alla fine si suicida. In realtà, dal punto di vista simbolico, colui che si è suicidato non è stato Urmuz, ma Demetru Demetrescu Buzău.

Dan Gulea

Critico, storico letterario, saggista, Dan Gulea (1977) è l'autore di *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române* (*Signori, compagni, camerati. Un'evoluzione dell'avanguardia romena*) del 2007, un'analisi bourdieusiana della cultura romena tra le due guerre. Ha scritto inoltre i seguenti volumi: *Pluviografi. O istorie a culturii române de la Ploiești* (*Le pluviografie. Una storia della cultura romena dalla prospettiva di Ploiești*) del 2012, *Statuia Libertății* (*La statua della libertà*) del 2020, ha curato le edizioni critiche di Ion Luca Caragiale del 2012, 2020, 2022, ha curato i volumi di Eugen Lovinescu, *Lettere e documenti* del 2018 e Titu Maiorescu, *Il ministro dei culti e della pubblica istruzione, atti e documenti*, del 2022, e ha curato un'antologia sugli scrittori caduti in guerra, *Citind Marele Război* (*Leggendo la Grande Guerra*) del 2017. Il suo studio più recente sulle Avanguardie è *Marginaliile avangardelor* (*Le frange delle avanguardie*) del 2016, che è stato premiato come "Libro dell'anno" dalla filiale di Bucarest dell'Unione degli Scrittori della Romania. Ha inoltre pubblicato: *Nouă tipuri de lectură* (*Nove tipi di lettura*) del 2018, un «appello alla molteplicità di chiarezza e un "complesso cambio di paradigma"» (asymptotejournal.com) e una monografia dedicata a una delle più prestigiose case editrici romene: *Cartea Românească 100. Un simbol al culturii românești* (*Casa editrice Cartea Românească 100. Un simbolo della cultura romena*) del 2019. Dal 2021 è caporedattore di «Atitudini», rivista culturale mensile di Ploiești.

Dan Gulea

L'EMERGERE DEL MODERNISMO ROMENO: DAL MODERNISMO SOCIALISTA AL MODERNISMO LIBERALE

Caratteristiche del campo politico – Il modernismo socialista – Il mecenatismo
– Il modernismo liberale – L'accademismo nazionalista e conservatore – Il polo
non impegnato politicamente

CARATTERISTICHE DEL CAMPO POLITICO

La comparsa del modernismo nella letteratura romena avviene in più fasi, che dipendono dalla configurazione del campo politico. La prima fase ha come punto centrale il 1910, quando vennero fondati diversi partiti, basati su strutture politiche precedenti: il Partito Socialdemocratico, incentrato sulla formula del Partito Socialista, dopo il «tradimento dei generosi» (rappresentato da I.C. Frimu, C. Racovski, N.D. Cocea, quest'ultimo capofila delle pubblicazioni attraverso le quali si esprimeva il partito, tutelato dalla figura politica e soprattutto ideologica di C. Dobrogeanu-Gherea), il Partito Nazionalista Democratico (guidato da A.C. Cuza, il cui ideologo era N. Iorga) e il gruppo Tachis del 1908, che agiva attraverso il Partito Democratico Conservatore, il cui ideologo era C. Rădulescu-Motru. Queste sono state le piattaforme politiche che hanno creato il contesto per il confronto e l'alternanza al potere tra conservatori e liberali.

La seconda fase si svolge dopo la Grande Unione, intorno al 1923, quando fu adottata la Costituzione liberale. Il campo politico viene riconfigurato attraverso la scomparsa dei conservatori, anche se vengono preservate le principali linee di opposizione (i socialisti/comunisti contro i liberali; i nazionalisti contro i membri del partito contadino appena comparsi sulla scena politica).

Ogni struttura politica disponeva di vari canali per le comunicazioni (riviste, giornali, convegni, esposizioni), che raccoglievano la maggior parte degli artisti dell'epoca, non mancano però anche riviste non aderenti alla lotta politica, come «Vieața nouă» di Ovid Densusianu, «Convorbiri critice» di Mihail Dragomirescu e «Sburătorul» di E. Lovinescu. Queste erano caratterizzate da eclettismo, ma con una ferma posizione contro l'accademismo di qualunque

genere e seguivano il principio un tempo auspicato dell'«arte per l'arte», anche se alcuni direttori delle riviste erano professori universitari.

Con poche eccezioni, il modernismo romeno si formò intorno al 1910 dal lato della sinistra politica: qui si trovavano il Partito Nazionale Liberale, che apriva agli artisti le colonne dei propri giornali e finanziava addirittura riviste esclusivamente culturali, investendo anche in altre riviste prestigiose: «Viitorul», «Flacăra», «Insula», «Revista Celor l'alti», «Literatorul». Mentre al Partito Socialista Democratico appartenevano le seguenti riviste: «Facla», «Adevărul», «Dimineața», «Viitorul social», «Viața socială», «Fronța», «Absolutio», «Cronica», «Chemarea» e «Arena». Alla destra politica si collocavano, vicino al centro, il Partito Democratico Conservatore, con la «Noua Revista Română», dalla parte del potere conservatore vi era anche il giornale di Al. Bogdan-Pitești, «Seara». Tra i socialdemocratici e i liberali si colloca nel campo politico il già menzionato «tradimento dei generosi», ovvero il passaggio di alcuni socialisti tra le file dei liberali, sotto l'influenza delle idee di C. Stere. Essi sono: G. Diamandy, C. Dissescu, Ion Nădejde, che sul piano culturale si rifanno alla rivista «Viața românească» di G. Ibrăileanu. Queste sono le principali riviste in cui si afferma il modernismo romeno.

Alla destra politica c'è il Partito Conservatore (con «Convorbiri literare», sotto la direzione di S. Mehedinți e poi di Tzigara-Samurçaș) e all'estrema destra vi è il Partito Nazionale Democratico (rappresentato dalle riviste «Neamul românesc» e «Neamul românesc literar», che seguono con N. Iorga le idee di «Sămănătorul»). A questi periodici vengono annessi ideologicamente altri: «Luceafărul», dell'Impero Austro-Ungarico, guidato soprattutto dalle idee di O. Goga e «Făt-Frumos» di Bârlad). In quest'area culturale è nota l'avversione per le idee dell'Occidente, tant'è che non vi sono manifestazioni d'interesse né per il simbolismo né per il modernismo, anche se si incontrano, nella loro fase di epigonismo, autori simbolisti. Questi gruppi mostrano una grande apertura per il (neo)romanticismo, visto che sono presenti vari imitatori di questa corrente.

Tra le riviste non impegnate politicamente, quindi tolleranti verso un numero non unitario di influenze, che accolgono gruppi diversi dalla suddetta rappresentanza del campo politico e culturale, vi sono «Viața nouă» di Ovid Densusianu, «Convorbiri critice» di Mihail Dragomirescu e riviste accademiche e simboliste come «Versuri și proză» di I.M. Rașcu, «Farul» ancora di O. Densusianu, «Grădina Hesperidelor» di Al. T. Stamatiad e «Simbolul» di Samyro e Iovanaki.

Il modernismo, privo il più delle volte di una formula teorica (salvo le polemiche sul termine, così come la semantica della *nuova* letteratura), si afferma nelle riviste di sinistra e di estrema sinistra, quindi un modernismo che chiameremo socialista, un modernismo che in secondo luogo diverrà di stampo liberale e, infine, un modernismo che diverrà di destra. Tutti questi gruppi e partiti politici sono, polarizzando il campo politico e culturale, in polemica e in opposizione

con la destra e l'estrema destra: «Convorbiri literare», «Sămănătorul», «Neamul românesc» e altre riviste sono sotto la loro influenza.

IL MODERNISMO SOCIALISTA

L'avanguardia romena o, secondo la formula di E. Lovinescu, il «modernismo estremista», si forma quindi nella militanza socialista.

Dal momento che N.D. Cocea è stato il mentore nel campo del giornalismo di coloro che avrebbero fondato «Contimporanul», le riviste da lui curate o alle quali ha collaborato, rappresentarono in buona parte l'ambiente formativo per i giovani giornalisti. Nonostante «Viața socială»¹ fosse principalmente una rivista letteraria, le discussioni politiche al suo interno non mancheranno, così come l'inchiesta per il voto universale², alla quale risposero diverse personalità del mondo politico e culturale: Ovid Densusianu, Mihail Sadoveanu, C. Rădulescu-Motru, C. Dissescu («urge una riforma elettorale al più presto»), I. Ionescu-Quintus, Panait Istrati (segretario del sindacato dei lavoratori del Porto di Brăila), Ion C. Frimu (segretario del Partito Social Democratico), Cost. Mille (direttore di «Adevărul»), N. Lupu. «Facla»³ persegue prevalentemente una politica socialista, rivendicata da Gherea, che firma diversi articoli ideologici, ampiamente commentati sulle pagine della rivista. Inoltre per distinguersi dalle idee di «Viața românească» e «Viitorul social»⁴, Gherea polemizza con P. Nicanor & Co, accusando la scarsa attenzione dei «narodnicisti russi» in campo concettuale, poiché «la moderna socialdemocrazia non è una setta religiosa cristiana o una comunità tolstoiana che è per la pace a ogni costo e a ogni condizione»⁵. Tuttavia il movimento socialista si dimostra diviso, e ciò è un elemento specifico della sinistra romena. Alle elezioni del 1910 i candidati del Partito Socialdemocratico non ottennero alcun seggio in Parlamento. Tra i candidati a Bucarest scopriamo i nomi dei futuri comunisti: I.C. Frimu e Gh. Cristescu (il primo segretario generale del Partito Comunista Romeno), così come gli ideologi e i politici Toma Dragu, C. Racovski, D. Marinescu e, insieme a loro, il giornalista N.D. Cocea.

Le distanze che le riviste di Cocea assumono in campo culturale determinano l'orientamento della rivista: le risposte, le note critiche, le allusioni, le polemiche provengono infine da N.D. Cocea e da Tudor Arghezi. «Facla»

¹ Feb. 1910 - mag.-giu. 1911.

² «Viața socială», anno I, n. 7-8, ago.- set. 1910, e n. 9, ott. 1910.

³ 13 mar. 1910 - 30 mar. 1913; 5 ott. - 5 mar. 1914, Bucarest.

⁴ Serie I, ago. 1907 - giu.-lug. 1908, Iași; serie II, mar.-apr. 1913 - ago. 1914; mag. 1916, Bucarest.

⁵ *Social-democrația și epoca cadrilateră (Social-democrazia e l'epoca del quadrilatero)*, «Viitorul social», anno I, n. 3-4, mag.-giu. 1913.

è di gran lunga la rivista con l'attività più polemica in assoluto, avendo avviato già dal primo anno di pubblicazione una campagna contro Nicolae Iorga (il direttore di «Neamul românesc» e di «Neamul românesc literar»), dimostrando poi (fino in tribunale) l'esistenza di plagî commessi dal leader politico dei nazionalisti, A.C. Cuza (*Il nazionalismo nell'arte*, 1908, *Poporariia*, 1910). Tale campagna enfatizza l'asse orizzontale nel campo di potere, dall'estrema sinistra all'estrema destra. Le riviste di Iorga, così come le altre, affiliate all'estetica seminatorista, vengono costantemente denunciate di produrre letteratura di scarsa qualità. «Ramuri» viene così presentata su «Viața socială»⁶: «Il nano della strada non era morto. Era andato solo in bagno. Scomparsa da qualche mese, la rivista «Craiova» risorge raddoppiata di volume». Questo tipo di attitudine è un *posizionamento trasversale*, da un estremo all'altro nel campo letterario.

In secondo luogo si accusa il disimpegno politico, attraverso gli attacchi e gli insulti rivolti a Ovid Densusianu («Vieața nouă ha tante pagine bianche quanto il testo. Quando dominano in essa i versi, la collaborazione con il vuoto diventa esclusiva: O + Vid [Vuoto] = Ovid [Ovidio]»), al critico Mihail Dragomirescu («Convorbiri critice» è una rivista «innominabile», mentre «Falanga», l'altra rivista accademica, è «di basso rango»⁸) e a E. Lovinescu («il brillante chiacchierone che da tutti i suoi pori trasuda solo arte e finezza»⁹). Quest'ultimo è un attacco al diverbio avuto con G. Ibrăileanu sul ruolo dell'arte. «Facla», sostenendo il critico di Iași, riporta: «sebbene lo avessimo attaccato spesso, speriamo di farlo ancora più spesso». In sostanza per l'impegno sociale e le idee socialiste esiste una competizione tra «Facla», «Viața socială» e «Viața românească», evidente nella disputa avvenuta nello stesso corpo di collaboratori. In più occasioni¹⁰ «Facla» ha fatto precisazioni circa la letteratura di ispirazione sociale, portando come esempio la letteratura di «Viața socială». Riguardo a questa parte militante, su «Facla» sono particolarmente presenti gli scrittori D. Th. Neculuță, Ion Păun-Pincio, mentre su «Viața socială» incontriamo anche i nomi dello scrittore operaio Vasile Savel e Mircea Dem. Rădulescu. Tuttavia, afferma Cocea, l'arte non si limita all'ispirazione sociale.

Tra i nomi che firmano gli articoli su «Facla», «Viața socială» e «Viața românească» si possono ricordare: M. Sevastos (il quale firma su «Facla» una cronaca in rima contro la «classe oppressiva» sotto lo pseudonimo Proletar), lo studente di Iași, Petrescu D. Cezar e il futuro romanziere Gh. Topârceanu

⁶ Anno II, n. 3, mar. 1911.

⁷ BOCK (alias T. ARGHEZI), «Facla», anno II, n. 10, 5 mar. 1911.

⁸ «Facla», anno I, n. 9, 10 mag. 1910.

⁹ A.B., *Huliganii se înmulțesc: cel mai proaspăt: d. Eugen Lovinescu (Gli uligani si moltiplicano: il più nuovo: Eugen Lovinescu)*, «Facla», anno I, n. 39, 4 dic. 1910.

¹⁰ Ad esempio, BOCK, «Facla», anno II, n. 35, 27 ago. 1911.

(autore di versi neoromantici, ma anche ludici, come *Ceasornicul meu* [*Il mio orologio*]¹¹). Presenze straordinarie che appaiono su «Viața românească» sono Ion Minulescu e, soprattutto, T. Arghezi¹². I grandi eventi teatrali dell'epoca realizzati da D. Anghel e Șt.O. Iosif, *Legenda funiștilor* (*La leggenda delle ragnatele*) e *Cometa* (*La cometa*), insieme al suo *Prolog* (*Prologo*), sono illustrati da entrambi gli orientamenti della sinistra artistica. «Viața românească» ne ha pubblicato i testi nel 1907 e 1908, mentre «Facla» ha commentato lo spettacolo del 1911, insieme al *Prologo* e *La cometa*, «rappresentato con grande successo al Teatro Nazionale, il 3 ottobre, dopo che era stata rifiutato dall'ex direttore dei teatri di comica memoria, Pompiliu Eliad»¹³. Queste rappresentazioni sono importanti per la nuova espressività modernista, perché sono entrate nel programma di un'iniziativa teatrale dei giovani B. Fundoianu e Armand Pascal con il progetto “Insula” dell'aprile 1922, ma generarono anche, insieme al maeterlinckiano *Înșir'țe mărgărite* (*Allineatevi perline*) di Victor Eftimiu, fenomeni di imitazione, come le opere di Felix Aderca, *Sburător cu negre plete* (*Volante dalle ciocche nere*) e di Camil Petrescu, *Mioara*.

Attraverso alcuni articoli culturali, N.D. Cocca e i suoi collaboratori denunciano, in ogni occasione, l'accademismo rappresentato dalla Società degli Scrittori Romeni, da «Convorbiri literare» e dalla Società “Gioventù Artistica”, criticando inoltre gli spettacoli del Teatro Nazionale.

Punto di riferimento poetico delle future avanguardie, il più importante poeta modernista, Tudor Arghezi, costruisce la sua immagine su «Facla» e «Viața socială», anche se sporadicamente il poeta ha collaborato anche ad altre riviste (la già citata «Viața românească»). Arghezi è un'artista coinvolto nella vita della città, un atteggiamento che diventerà un canone per ogni artista avanguardista, da Ion Vinea a Marcel Iancu, da Sașa Pană a Gellu Naum. In generale la poesia di Arghezi è pubblicata su «Viața socială», mentre gli articoli a carattere politico e sociale appaiono su «Facla» (il più delle volte firmati con pseudonimi quali Iosif, N. Theodorescu, ex ierodiano Iosif, Block-Notes, ecc.).

La poesia di Arghezi di questo periodo ricrea le esperienze di *Agate negre* (*Agate nere*) apparse su «Linia dreaptă» del 1904. Un estimatore del poeta, Ion Pillat, fece poi alcune precisazioni: «Con il permesso ricevuto con molta difficoltà da parte del poeta, riproduciamo i versi apparsi su “Linia dreaptă”, la rarissima rivista d'avanguardia che nel 1904 era destinata, sotto la penna di Arghezi, a chiudere in un cerchio volutamente ristretto una poesia che resta ancora oggi originale. Per i futuri bibliografi, aggiungiamo che sempre

¹¹ «Viața socială», anno I, n. 10, nov. 1910.

¹² *Doliu* (*Lutto*), *Cenușa visărilor noastre* (*La cenere dei nostri sogni*), *Miez de noapte* (*Mezzanotte*), «Viața românească», anno V, n. 12, dic. 1911.

¹³ «Facla», anno II, n. 41, 8 ott. 1911; Pompiliu Eliade entrò in conflitto con Alexandru Davila, ex direttore del Teatro Nazionale, che creerà il suo gruppo.

qui sono apparse le poesie *Litanii* (*Litanie*) e *Sfârșit de toamnă* (*Fine autunno*), ripubblicate su «Viața socială»¹⁴ e numerate 3 e 32. La poesia di Arghezi è notevole per le sue metafore e le sue astrazioni («il cielo sparso dalle saliere»; «il tempo versa grembi d'azzurro»¹⁵; «cristallo rotondo su un'ombra di velluto»¹⁶), con ampie influenze provenienti dalla dimensione macabra («Sognai crepuscoli di vasi in ghisa / su lunghi viali di noci»¹⁷), negate in modo virulento attraverso le numerose metafore:

E tutto si fonde e cade nel vuoto:
 lì in agguato i satiri, i ciclopi,
 qui il dolore si unisce ai pioppi,
 dovunque c'è gemito e lutto...
 Oh! piangete, d'ora in poi, sulla lapide della fossa
 quei soavi sussurri vespertini
 da quando la luna, stradine ideali
 aveva ricamato con dita pallide,
 verso le vostre fronti, vicine ai covoni¹⁸.

Per Arghezi la parodia del decadentismo ha per oggetto, come si vede in «Viața socială», le poesie di N. Davidescu che appaiono nel volume ampiamente riprodotto *La fântâna Castaliei* (*Alla fontana di Castalia*), ma anche i tentativi del vecchio collega di versi della macedone «Linia dreaptă», V. Demetrius con *Satan* (*Satana*)¹⁹, oppure I. Minulescu con *Litanii pentru miezul nopții* (*Litanie per la mezzanotte*)²⁰. Più vicina a una lettura di denuncia sociale, gravata dagli influssi del macabro, è *Absolutio*²¹:

Dormite, dormite!
 L'ipnosi della notte alita il soffio
 nei vostri muscoli logori
 [...]
 E nel vostro cranio ha lanciato il suo dado
 Satana, con gli occhi stralunati
 [...]
 Dormite, dormite
 nella monarchia minerale,
 con le guance avvizzite e ingiallite,
 attaccate alla carne trionfante

¹⁴ «Cugetul românesc», anno II, n. 2, feb. 1923.

¹⁵ «Mănăstire (Monastero)», «Viața socială», anno I, n. 4, apr. 1910.

¹⁶ *Inscripție pe un pahar* (*Iscrizioni su un bicchiere*), «Viața socială», anno II, n. 4-5, mag.-giu. 1911.

¹⁷ *Litanii* (*Litanie*), «Viața socială», anno I, n. 7-8, ago.-set. 1910.

¹⁸ *Sintaxă ritmică* (*Sintassi ritmica*), «Viața socială», anno I, n. 10, nov. 1910.

¹⁹ «Viața socială», anno I, n. 3, apr. 1910.

²⁰ «Viața socială», anno II, mar. 1911.

²¹ «Viața socială», anno II, n. 1, gen. 1911.

su cui sono costruiti i mondi
e il vostro appetito banale.

La poesia è importante per la rivista omonima e ad essa ispirata²², diretta da I. Ludo, per il quale la corrente modernista comincia nella letteratura francese con il parnassianesimo per fermarsi al decadentismo, nella fattispecie con il simbolismo²³. In Romania, in quell'«ammasso di scrittori che hanno o meno la vocazione e che praticano la letteratura, spicca la personalità nitida e luminosa di Tudor Arghezi». Nello stesso contesto, aderente al modernismo socialista attraverso l'opera di Arghezi, c'è la rivista «Fronda»²⁴, i cui articoli recano tutti la firma dell'autore. Accanto ai suoi elogi e alla prosa di Gala Galaction, si trovano anche poesie religiose, in stile argheziano come *Psalmii unui analist* (*I salmi di un analista*), un necrologio di Caragiale, nonché la menzione di Emil Isac tra gli esponenti della nuova corrente. La ricezione del poema *Agate Nere* conferisce al suo autore una posizione privilegiata all'interno della nuova letteratura, con differenze specifiche rispetto all'atmosfera simbolista dell'epoca. Arghezi è dunque il primo poeta modernista riconosciuto come tale dagli altri attori del campo che si è affermato nell'ambito delle idee di sinistra.

Dal punto di vista della collocazione nel campo letterario attraverso i fatti di politica culturale (quindi al di fuori della letteratura), «Facla» denuncia l'accademismo, tramite i testi dello stesso Arghezi, nella campagna condotta contro la Società degli Scrittori Romeni. All'inizio del 1912 si discusse persino sull'esclusione di Arghezi, entrato nel 1911 nella neonata società (1908), a causa degli articoli virulenti rivolti contro il Palazzo, in particolare alla letteratura di palazzo (nello specifico a Carmen Sylva, pseudonimo della regina Elisabetta). Il sistema del protezionismo e dei diritti d'autore è descritto in un opuscolo: «Corneliu Moldovanu pubblica un articolo su "Rampa" dal titolo *Mecenati și artiști* (*Mecenati e artisti*) in cui afferma molto seriamente che *l'arte si sviluppa solo ai piedi del trono* [...]. Quando vedremo Corneliu Moldovanu guidare la carrozza reale, adornata con gambali e lacci di pelle di daino, saremo sicuri del glorioso sviluppo della nostra letteratura [...]. Qui, il tempio dell'arte si è trasformato in una bancarella [...]. I nostri scrittori nutrono un vero disprezzo per ogni aspirazione popolare, per ogni agitazione delle masse»²⁵. Per un giornalista come Arghezi denunciare i favoritismi è un imperativo, cosa che la Società degli Scrittori Romeni non gli ha potuto perdonare. Essa non poté tralasciare gli articoli in cui lo scrittore ha presentato la società (che si riuniva presso il Liceo "Gheorghe Lazăr") come una società che terminava le vacanze estive solo all'inizio di novembre, in preda all'inerzia e dominata da scrittori di orientamento conservatore, disposti ad accordare a uomini

²² «Absolutio», 1 dic. 1913 - 15 mag 1915; 1 feb. - 15 mag. 1916 (Iași, 16 n.).

²³ I. Ludo, *Curentul nou la noi* (*La nuova corrente da noi*), «Absolutio», anno I, n. 1, 1 dic. 1913.

²⁴ Apr.-giu. 1912 (Iași, 2 n.).

²⁵ A. FILIMON, *Prostituție literară* (*Prostituzione letteraria*), «Facla», anno III, n. 16, 21 apr. 1912.

semplici un posto centrale nella letteratura romena (come i seminadoristi e i poporanisti). Il presidente Emil Gârleanu (25 novembre 1911 - 25 novembre 1912), su proposta di Anghel e sostenuto da Davila, afferma parlando di lui: «trovi il modo di venire a difendere contro di me la letteratura di Palazzo a questa riunione»²⁶. La reazione di Arghezi fu di abbandonare l'assemblea, più tardi il comitato invierà d'urgenza un ambasciatore per le strade della città, per comunicare ad Arghezi la posizione favorevole della società nei suoi confronti: «All'ingresso di Cișmigiu, Herz, sul marciapiede, mi assicura la stima che il comitato nutre per me».

In questo clima grottesco «Flaca» e «Viața socială» mostrano anche il comportamento, centripeto e disfattista, della Società "Gioventù Artistica" ("Tinerimea artistică") nei confronti di ogni iniziativa. Al centro dello scandalo si trovano Cecilia Cuțescu-Storck e Constantin Brâncuși. Coloro che sostengono questi artisti di fronte all'accademismo sono N.D. Cocea, il critico d'arte Theodor Cornel e Tudor Arghezi: il paesaggio del Salone nella primavera del 1910 è stato sconvolto dalle opere *Cumințenia pământului* (*La saggezza della terra*) e dai *pannelli decorativi* di Cecilia Cuțescu-Storck. Il campo accademico sanziona queste opere attraverso la voce di Tzigara(-Samurcaș) di «Convorbiri literare» – titolare della rubrica sulle arti plastiche –, e Cecilia Cuțescu-Storck fornisce un *Răspuns criticei dlui Tzigara* (*Risposta alla critica di Tzigara*), affermando la «rottura con la tradizione» di Brâncuși (influenzato, come sostiene l'artista, da Rodin), nonché il significato dell'arte decorativa da lei praticata, che non è «al servizio dell'industria, bensì dell'architettura»; il maestro di questa corrente è Puvis de Chavannes²⁷. I tradizionalisti, difensori del realismo, erano allora Arthur Verona (presidente della Società), «le fabbricazioni di Spaethe», «i nudi informi di Strîmbulescu», «le pubblicità di dentifrici di Kimon Loghi»²⁸. Due anni prima Iosif Iser si era dimesso dai ranghi della Società, ora è il turno dei coniugi Storck ("Gioventù artistica" accetta solo le dimissioni dello scultore Franz Storck, ma non di sua moglie), altre opere rifiutate sono state quelle di Steriadi, S. Mütznier, Pătrașcu, Camil Ressu, Teodorescu-Sion e Fr. Sirato. «La generazione dei reazionari non ha creato un vero movimento. Essa si è mossa tra Grigorescu e Andreescu»²⁹. L'unico valore riconosciuto da «Facla» a "Gioventù Artistica" è Luchian, la cui vita gravata dalla malattia viene spesso evocata. A distanza di meno di

²⁶ T. ARGHEZI, *O nouă ședință a S.S.R.* (*Una nuova riunione della S.S.R.*), «Facla», anno III, n. 19, 21 apr. 1912.

²⁷ C. CUȚESCU-STORCK, «Viața socială» anno I, n. 4, mag. 1910.

²⁸ I. NICOARĂ (alias N.D. COCEA), *Oficialitatea artistică* (*L'ufficialità artistica*), «Facla», anno I, n. 17, 3 lug. 1910.

²⁹ TH. CORNEL, *La răspântie* (*tot despre îndemmurile noi în artă*) (*All'incrocio: tutto sui nuovi stimoli nell'arte*), «Viața socială», anno I, n. 5-6, mag.-giu. 1910.

due anni, secondo la stessa rivista (attraverso Tudor Arghezi³⁰), la situazione non è cambiata; viene denunciato il mercantilismo di Vlahuță, amico di Grigorescu (morto nel 1907), il quale organizzava mostre vendendo le sue opere. Il Salone della “Gioventù” del 1912 si aprì con grande ritardo solo in autunno, prima per ragioni organizzative (il rifiuto di alcune opere di Iser – restituite alla Società –, di Brâncuși, Hârlescu, Teodorescu-Sion), poi per motivi regali (il curatore Kimon Loghi concede a Carmen Sylva una pausa per finire un dipinto). All'inaugurazione, infine, il visitatore di questa mostra passa «da una cosiddetta caricatura politica a un'etichetta, a una pubblicità farmaceutica e da qui ai disegni di un manuale di giardinaggio».

Il teatro è un altro elemento di riferimento per la lotta contro l'accademismo e il convenzionalismo, in particolare sono presi di mira gli spettacoli del Teatro Nazionale. Su «Facla» vengono spesso incriminate le “festività nazionaliste” come *Apus de soare* (*Tramonto*), e in diverse occasioni viene ridicolizzato il comportamento del drammaturgo Barbu Ștefănescu-Delavrancea, che ritira la sua opera teatrale (*Hagi-Tudose*, nel 1913) che non ha avuto successo. L'epoca è dominata da Ion Luca Caragiale, presente in ogni stagione, apprezzato all'unanimità. Allo stesso tempo sulle riviste letterarie sono presenti molte scene e atti drammatici di argomento biblico *Iov* (Giobbe) di N. Davidescu e classici (della letteratura antica) che concedono poco spazio alle sperimentazioni letterarie. Tali opere possono entrare in scena solo attraverso autori affermati (è il caso della coppia Anghel/Iosif). Tra i grandi autori contemporanei, attraverso una serie di ritratti ed esegesi (di E. Lovinescu, C.Sp. Hasnaș), il più noto è Ibsen. Sul piano della scena locale, i successi perpetuati per anni sono quelli di Victor Eftimiu con *Înșir' te mărgărite* (*Allineatevi perline*) del 1911, *Cocoșul negru* (*Il gallo nero*) ecc., di A. de Herz con *Păianjenul* (*Il ragno*) del 1913, *Bunicul* (*Il nonno*) del 1919, di Const. Răuleț, ma anche di Mihail Sorbul, con *Patima roșie* (*Passione rossa*).

I contemporanei si rallegrarono dell'apparizione del cinema, apprezzandolo come una sorta di *loisir*, ma incomparabile con le possibilità del teatro, infatti uno dei primi film romeni si basava su una versione teatrale della già menzionata *Allineatevi perline*. In realtà, il film di finzione o “d'autore” nasce in Romania con difficoltà, a ridosso del teatro; le enciclopedie ne registrano l'inizio con gli attori Lucia Sturdza e Tony Bulandra con un film, oggi perduto, intitolato *Amor fatal*, del 1911. Nello stesso anno, vengono registrate le “proiezioni elettriche” (realizzate dalla casa Pathé) che accompagnavano la rappresentazione di *Allineatevi perline* di Victor Eftimiu al Teatro Nazionale.

A livello teorico il modernismo socialista ha pochissime teorizzazioni, ad eccezione della già citata affermazione di I.M. Rașcu tratta da «Absolutio», secondo cui il modernismo equivale al simbolismo. Sulla stampa dell'epoca si

³⁰ *Expoziția Societății «Tinerimea artistică» (L'esposizione della società «La Gioventù artistica»), «Facla», anno III, n. 16, 21 apr. 1912.*

svolge una polemica trasversale, in ambito letterario, tra Emil Isac e Octavian Goga, quest'ultimo si esprime attraverso la sua rivista, «Lucefărul», che si è trasferita da Budapest a Sibiu, mentre Isac si esprime su diverse riviste.

I testi letterari di Emil Isac non hanno lo stesso livello concettuale e metaforico di quelli di Arghezi, i suoi motivi vanno verso l'esplorazione dell'individualità, quando non fa un'analisi di alcuni tipi di proletari. La polemica Isac/Goga riflette sostanzialmente l'opposizione Cocea/Iorga («Facla»/«Neamul românesc»). Goga ha come suo "maestro" Iorga, ed entrambi «non vogliono accorgersi che la psiche nazionalista si è trasformata, che l'attuale anima romena non è estranea agli sforzi umanitari e che la nostra vita intellettuale vuole con tutte le sue forze entrare nel contesto europeo. Insieme alle città, ai cittadini e al loro proletariato si è formata nella nostra letteratura una nuova anima che seppellirà nell'oblio anche l'odierno nazionalismo mercantile»³¹. Notiamo da qui la vocazione alla sincronizzazione che il modernismo implica, con un minimo contesto europeo, fatto che rappresenterà per oltre dieci anni anche la tesi delle riviste d'avanguardia come «Contimporanul». Tuttavia la visione del modernismo di Emil Isac è elementare, molto più vicina al tecnicismo mimetico del futurismo. Si tratta di un elogio palese della civiltà nei suoi aspetti innovativi, tecnici, che attraggono quindi anche lo sviluppo di concetti:

Un poeta ha attaccato la cultura moderna e io mi sono opposto a questo attacco. Il poeta scrive in un bosco di pini, come luogo d'ispirazione per la sua fantasia [...]. Il poeta è felice che il romeno abbia la sua pineta, dove fischia il vento e crescono i bucaneeve, dove i cervi si abbeverano nel lago freneticamente illuminato dalla luna e dove il filo del telefono non rumoreggia, dove la sirena dell'auto non risuona [...]. Sopra la terra devono transitare non solo gli uccelli stanchi, ma anche gli aeroplani [...]. In una pineta non sono la nostalgia e l'emozione degli abeti ad essere preziose, ma il lavoro attraverso cui gli abeti si trasformano in carta, olio, colofonia³².

La retorica del poeta Emil Isac è certamente semplice, ma determinante per il modernismo socialista, di cui Arghezi è uno dei rappresentanti più importanti.

Il secondo momento temporale del modernismo socialista, in cui si crea il sistema di riferimento per la collocazione delle avanguardie, è rappresentato da Ion Vinea e Tristan Tzara, a cui si può aggiungere anche il nome di Felix Aderca. Al centro della loro attività editoriale si trova la rivista «Cronica» di Arghezi, ma anche una serie di piccole riviste, con apparizioni sporadiche a causa della censura, curate da N.D. Cucea durante la guerra. Tudor Arghezi

³¹ E. ISAC, *Modernismul. Răspuns d. Octavian Goga (Il modernismo. Risposta a Octavian Goga)*, «Facla», anno IV, n. 13, 30 mar. 1913.

³² ID., *Modernismul pe toate limbile (Il modernismo in tutte le lingue)*, «Noua Revistă Română», anno XIII, n. 20, 17 mar. 1913.

è diventato ormai un maestro, sia nella poesia che nella pubblicistica, tanto da fare scuola. Per un certo periodo sarà infatti l'autorità più importante per i giovani Vinea, Tzara e Aderca, ma con lo scoppio della guerra e con la sua collaborazione a «Gazeta Bucureștilor», rivista finanziata dall'occupazione tedesca di Bucarest, il ruolo di maestro sarà giocato di nuovo da N.D. Cocea.

Insieme a «Cronica», il quotidiano «Seara» è il centro in cui si forma un gruppo di giovani scrittori, tra questi solo alcuni si affermeranno, altri seguiranno carriere diverse. Vinea, Tzara, N. Porsenna, Jacques G. Costin, Marcel Iancu, i fratelli Solacolu (Alfred, Barbu, Theodor) e altri colleghi del liceo «San Sava» subiranno l'influenza delle idee socialiste, affermandosi nella prima serie di «Facla» verso la fine del 1913 o in altre riviste della stessa fazione come «Rampa». Il più attivo tra loro è Ion Vinea, che prosegue in modo molto più esplicito le opposizioni trasversali tracciate da «Facla». La sua pubblicistica dal 1913 al 1915 mostra tre tipi di opposizioni sviluppate dal campo letterario di sinistra: opposizioni trasversali, da un estremo all'altro del campo (quelli nel mirino sono i tradizionalisti sostenuti da Iorga e i suoi piccoli discepoli, come il redattore di «Ramuri» di Craiova, D. Tomescu); opposizioni accademiche, che prendono di mira coloro che si collocano nel polo della neutralità politica (Densusianu, Lovinescu) e ogni tipo di epigono. Infine le opposizioni più rilevanti sono quelle interne che hanno come bersaglio gli scrittori dello stesso ambito letterario, ma affermati e promossi soprattutto nelle cerchie liberali. Quest'ultimo tipo di opposizione non è sempre categorica, essendo meno chiara di un'opposizione trasversale: viene segnalata solo attraverso alcune riserve o riduzioni di significato, che hanno raramente un tono perentorio. Tra le opposizioni trasversali ricordiamo affermazioni come: «Vlahuță, un ex poeta»³³; «la classica signora Smara»; «Soricu, il protetto di Tomescu». Queste affermazioni sono più rare perché in questo momento Vinea non è in prima linea, ma lo sono Cocea e Argezi. Le opposizioni accademiche si riscontrano nelle seguenti dichiarazioni su Const T. Stoika (versi «persecutori»), su Pompiliu Păltânea («la musa autunnale e appassita del professore universitario Ovid Densusianu»), su Reuss Ianculescu («temperamento combattivo»), su Lucrezia («una decadente, che vuole l'amore, svenimenti e nevrosi tra braccia bizantine»³⁴). Con un titolo generico, Vinea ricorre più volte a «Orestiade, Stoiciade ed Eftimiade»³⁵ per designare gli insulsi discepoli di Alexandru Macedonski, la scuola di Densusianu («per gli amanti delle cattedre liceali») e il manierismo di Eftimiu. Altri affermazioni sono manieriste: «Per Mihail Codreanu tutto è routine», «Mircea Dem. Rădulescu, un poeta secondo i canoni dei salotti

³³ I.V., *Răsfoind revistele (Sfogliando le riviste)*, «Rampa», anno II, n. 525, 29 set. 1913.

³⁴ «Facla», anno IV, n. 35, 8 nov. 1913.

³⁵ *Dosar săptămânal de artă și literatură (Dossier settimanale di arte e letteratura)*, «Seara», anno IV, n. 1615, 18 lug. 1914.

senili»³⁶. Infine le aspirazioni accademiche di Lovinescu (a un posto di professore universitario) vengono incriminate, perché viene definito «il grande sacerdote nazionale dei luoghi comuni e delle banalità»³⁷. Tra le notevoli opposizioni interne vi sono le caratterizzazioni di alcuni autori presenti in volume: Ion Minulescu («il preludio di oggi è una grande ouverture»³⁸), N. Davidescu («una sensibilità completamente moderna, esausta e malaticcia», quindi essere moderni significava essere decadenti³⁹). Vinea è molto virulento contro l'ex socialista B. Nemțeanu⁴⁰ in occasione dell'uscita del volume *Stropi de soare (Gocce di sole)*.

La griglia di valori espressa da Ion Vinea su «Cronica» e su «Seara» conferma in gran parte il suo cameratismo liceale e il rispetto provato nei confronti dei suoi maestri. Non si spiegano altrimenti le recensioni positive ai volumi di V. Demetrius, *Puterea farmecelor (Il potere del fascino)* del 1913 – racconti comparati ai paesaggi di Iser, «in energici abbozzi a matita», essendo Demetrius «lo scrittore per eccellenza»⁴¹ – e *Sonete (Sonetti)* del 1914, «un romanzo spirituale in sonetti»⁴². Demetrius infatti condivideva le stesse idee di Arghezi già dal 1904, a partire dalla comparsa di «Linia dreaptă», ed era considerato della stessa importanza di Gala Galaction, anch'egli dotato di «brillanti qualità»⁴³.

Ben accolto fu Adrian Maniu, «un visionario sensazionale per somiglianze e immagini inedite»⁴⁴, che nel 1919 diede a Vinea una definizione dell'arte letteraria: «*Paharul cu otravă (Il bicchiere di veleno)* è l'unico volume che attesta l'esistenza di un solo genere letterario, la Poesia, verso cui tendono tutti i tentativi con pretese di ritmo, immagini e idee»⁴⁵. Giovane socialista, appassionato di versi, F. Aderca è anche lui elogiato per i suoi volumi: «Nulla di confuso. Nessuna prestidigitazione da intellettuale impostore [...]. Gli piacciono i fiori di campo in modo diverso rispetto a un maiale di “Drum drept”

³⁶ «Cronica», anno I, n. 10, 19 apr. 1915.

³⁷ *Literatura, Lovinescu etc.... (La letteratura, Lovinescu, ecc....)*, «Cronica», anno II, n. 63, 24 apr. 1916.

³⁸ *Recenzând volumul „De vorbă cu mine însumi” (Recensendo il volume “Parlando con me stesso”)*, «Facla», anno IV, n. 84, 30 dic. 1913.

³⁹ *Despre vol. „La fântâna Castaliei” (Sul volume “Alla fontana di Castalia”)*, «Facla», anno V, 26 gen. 1914.

⁴⁰ «Cronica», anno I, n. 10, 19 apr. 1915.

⁴¹ «Facla», anno IV, n. 71, 14 dic. 1913.

⁴² «Seara», anno IV, n. 1731, 11 nov. 1914.

⁴³ *„Bisericuța din răzoare” de Gala Galaction* (“La chiesetta dei terrazzamenti” di Gala Galaction), «Facla», anno V, n. 101, 19 gen. 1914.

⁴⁴ *„Salomea”, poem de Adrian Maniu (“Salomé”, poema di Adrian Maniu)*, «Cronica», anno I, n. 13, 10 mag. 1915.

⁴⁵ *Adrian Maniu, din „Paharul cu otravă” (Adrian Maniu, da “Il bicchiere avvelenato”)*, «Adevărul», anno XXXIII, n. 11036, 26 mar. 1920.

o di “Ramuri”»⁴⁶. Tra gli apprezzamenti che non tengono conto delle linee di contrapposizione in campo letterario, si può citare il giudizio favorevole di Vinea su Bacovia (comparato con Van Gogh⁴⁷), poiché il poeta aveva scelto una vita fuori dalle polemiche e dalle avversità del mondo letterario, diventando quindi un attore marginale dal punto di vista del coinvolgimento nella politica culturale. Altri scrittori che sono stati valutati positivamente sono: D. Anghel (per alcune opere), D. Iacobescu (un necrologio), M. Săulescu («è in grado di provare tutte le gioie, i dolori e le domande»⁴⁸) e Mihail Sorbul, gli ultimi due del circolo «Convorbiri critice». Per *Passione rossa*, Vinea cerca di separare l'influenza di Mihail Dragomirescu (biasimabile) dall'ermeneutica dell'opera: «Dragomirescu ha pestato in un mortaio Ibsen, Caragiale e Bernstein, affermando sentenziosamente: Questo è Sorbul. Anche se fosse vero, penso che questo sia il modo più perfido per sconfessare una personalità tramite dislocamento»⁴⁹.

Attraverso queste caratteristiche della sua pubblicistica letteraria, Ion Vinea scredita ogni formula istituzionalizzata, dal neoromanticismo seminadorista al simbolismo decadente; i compromessi che fa con V. Demetrius e Gala Galaction mostrano il profilo del gruppo di cui faceva parte, capace tuttavia di superare la faziosità quando incontra il segno del valore (con Sorbul o Săulescu).

La letteratura dei giovani vicini a Cocea è fortemente polemica nei confronti dei luoghi comuni del (neo)romanticismo seminadorista, ma anche del simbolismo. Quasi ogni formula poetica è indicizzata, i testi hanno così la capacità di autocommentarsi, di prendere le distanze da ogni presunta convenzione. Non è però questo l'attributo principale dei testi e la derisione riceve il ruolo di protezione della sostanza poetica, una sorta di isolamento da ogni elemento corruttore.

Un inizio si ebbe con la fondazione della rivista «Chemarea», diretta da Tzara e Vinea a Iași nel 1915, che tuttavia durò solo due numeri. *L'Avvertenza* prende il posto di una professione di fede sia per lo scrittore che per il giornalista: «Il pubblico dei lettori, massa amorfa di bruti e vittime oneste e inconsapevoli [...]. Usciamo quindi con forti armature sotto i gilet. Sostituiamo le mappe delle redazioni con panoplie a portata di mano; dobbiamo avere bombe asfissianti di comignoli e matite con pugnali».

Le poesie di Tzara sfidano i sentimentalismi del genere Cerna o Vlahuță, attraverso cui è possibile interpretare i seguenti versi: «Ma ho a casa un Pulcinella con sonaglini / Per distrarre la mia tristezza quando mi tradisci. //

⁴⁶ *Trei plachete de F. Aderca: „Reverii sculptate”, „Stihuri venerice”, „Fragmente-Romanțe”* (*Tre opuscoli di F. Aderca: “Sogni scolpiti”, “Versi di Venere”, “Frammenti-romanze”*), «Cronica», anno II, n. 53-54, 20 feb. 1916.

⁴⁷ „Plumb”, *poezii de G. Bacovia (“Piombo”, poesie di G. Bacovia)*, «Cronica», anno II, 13 mar. 1916.

⁴⁸ „Viața” de M. Săulescu (“La vita” di M. Săulescu), «Cronica», anno II, n. 53-54, 20 feb. 1916.

⁴⁹ *Un succes: „Patima roșie” de M. Sorbul (Un successo: “Passione rossa” di M. Sorbul)*, «Cronica», anno II, n. 58, 20 mar. 1916.

Il mio animo è un muratore che torna dal lavoro / Odorosa rimembranza di farmacia pulita»⁵⁰. *Vieni con me in campagna*⁵¹ è una «divertente replica data alla poesia tradizionale del paesaggio rurale, così convenzionalmente illustrata dagli esponenti della corrente seminatorista nel primo decennio del secolo»: «Ci spoglieremo sulla collina a pelle nuda / Per scandalizzare il prete, e per la gioia delle ragazze». Qualsiasi tipo di paesaggio viene cancellato da Tzara nelle poche e demitizzanti poesie scritte in romeno, dimostrando una buona conoscenza delle tematiche e degli stili romantici, simbolisti e seminatoristi⁵². In *Vacanță în provincie (Vacanza in provincia)* c'è una pura decostruzione del tema erotico, annullato dall'esagerazione caricaturale di queste espressioni dominanti per l'epoca: «dio: carda la lana agli amanti sottomessi, / dipinge gli uccelli con l'inchiostro, cambia la guardia alla luna» (l'annuncio del tema e della parodia del motivo romantico del mese); «andiamo a prendere i maggiolini / per chiuderli nella scatola» (l'evasione romantica); «andiamo al ruscello per fare vasi d'argilla / [...] andiamo alla fontana perché io possa baciarti» (piccoli inserti antiseminatoristi); «andiamo al parco comunale / fino al canto del gallo / affinché si scandalizzi la città» (il ricordo della provincia nell'accezione simbolista). Accuratamente coltivate prosodicamente attraverso figure di ripetizione (anafora e parallelismo sintattico), le decostruzioni di Tzara esprimono insoddisfazione per la condizione della poesia della seconda metà del secolo scorso. Il simbolismo sembra essere al centro della poetica di Tzara: «Il lago è cucito con il filo / Gli annegati tornano a galla [...] / Il gorgoglio della suicida ha fatto paura – le rane si sono fermate un istante. / Vado a incontrare un poeta triste e senza talento»⁵³.

Inoltre tra gli altri gesti di negazione appartenenti alla tradizione poetica simbolista e romantica, notiamo in Ion Vinea il luogo comune contro l'astro notturno, «una bella parodia della nostalgia delle partenze»⁵⁴ («Stazione illuminata e deserta / i treni partono per sempre / esci da un cassetto, malinconia, / con nastri, con boccoli e carta, / che il pagliaccio è senza cappuccio»).

Gli emblemi “classici” del seminatorista, come il prete, il maestro, il contadino, la vita di campagna, ecc., vengono sistematicamente parodiati da poesie aforistiche, come si vede in Ion Vinea: «Il vento si imbriglia di campanacci ereditati di padre in figlio [...], i santi hanno gettato le loro pipe spente sulle nuvole e hanno dormito con le loro mogli»⁵⁵ e in Tzara: «ed esci notte dalla stanza come il nocciolo dalla pesca, / come il prete dalla chiesa» (*Inseară [Sul far della sera]*).

⁵⁰ *Vacanță în provincie (Vacanza in provincia)*, «Chemarea», anno I, n. 1, 4 ott. 1915.

⁵¹ «Contimporanul», anno I, n. 12, 29 ott. 1922.

⁵² D. PILLAT, *Lirism, amendament al inteligenței și luciditate ironică*, in ID., *Mosaic istorico-literar*, ed. a III-a, revăzută și adăugită, Editura Albatros, Colecția „Critică și istorie literară“, București 1998, p. 174.

⁵³ *Duminică (Domenica)*, datata 1915, «Contimporanul», anno III, n. 50-51, dic. 1924.

⁵⁴ E. ZAHARIA, *Ion Vinea*, Editura Cartea Românească, București 1972, p. 110.

⁵⁵ *Un căscat în amurg (Uno sbadiglio all'imbrunire)*, «Cronica», anno I, n. 27, 16 ago. 1915.

*Chronique villageoise*⁵⁶ di Vinea è il diario di un poeta che protesta contro l'usurpazione dello spazio letterario: «Lo spirito di Coşbuc aleggia su questo villaggio». Le note rivelano la coscienza degli strumenti letterari: «i cani ai recinti intrecciati, gli ululati [...]; sulla strada, carrozze idilliache con bovini di calce sporchi; donne con fango screpolato sui talloni e contadini rozzi sotto la cintura di sangue antico – questo sotto la luce norvegese [...], i piatti sono colli di enormi uccelli o giraffe, che si abbassano lentamente, stridendo (poporanismo! ah!)».

La *squadra* di Cocea (Vinea, Costin, Pamfil Şeicaru, Al. Busuioceanu, a cui si aggiungono anche B. Fundoianu, Tana Qyil e i collaboratori di «Cronică», Horia Bottea e Alexis Nour) raccoglie coloro che costituiranno una nuova polarizzazione del campo letterario negli anni '20 della Grande Romania, con le riviste «Contimporanul» e «Gândirea». N.D. Cocea pubblica, a partire dal giugno 1917, un'unica tribuna di opinioni, che avrà più nomi e sedi diverse (Iaşi, Bucarest), a seconda della censura e dell'evoluzione della guerra: «Deşteptarea» («Deşteptarea politică și socială», dal n. 2 del giugno 1917), «Chemarea» (dicembre 1917), «Omul liber. Ziar socialist-revoluționar» (28 aprile - 15 giugno 1918) e «Deşteptarea» (settembre 1918, ridiventato poi a novembre «Chemarea»). A questi si aggiunge «Arena» (patrocinato da Alfred Hefter), curata dagli stessi giornalisti. Il ruolo principale delle riviste della *scuola di Cocea* è giocato dalla politica. Esse confermano le principali animosità e simpatie che si perpetueranno nelle riviste d'avanguardia dei decenni successivi, una volta che questi parametri di riferimento erano stati fissati qualche anno prima su «Facla».

Il primo bersaglio di tutte le riviste d'avanguardia è lo scrittore istituzionalizzato, soprattutto per ragioni politiche. Su «Chemarea» (ex «Deşteptarea»), costui è il poeta vate: «Da due giorni l'ho visto abbattuto. La membrana della sua tromba improvvisata non vibra più. Strana coincidenza: da due giorni un'ordinanza annuncia una nuova revisione delle esenzioni, delle riforme, ecc. Questa volta tutta la sua abilità è posta alla scoperta della commissione medica, dei parenti e dei nipoti del presidente»⁵⁷. Un altro personaggio deriso dai tempi di «Facla», Nicolae Iorga, è una delusione: «La nostra attuale reazione è la speranza ingannata di una generazione»⁵⁸. Numerose sono anche le note critiche e gli opuscoli (anonimi) su «Arena», in contrasto con la posizione di rappresentanza politica e letteraria del quotidiano «Neamul Românesc», coordinato da Iorga.

Da queste figure politiche e letterarie si passa subito alle personalità politiche detestabili, prima fra tutte la famiglia Brătianu: «I Brătianu risponderanno dei disastri della guerra»; l'unico punto in comune con i liberali è l'«ideale

⁵⁶ «Cronica», anno I, n. 28, 23 ago. 1915.

⁵⁷ D., „Un crochiu” (D., “Uno schizzo”), «Chemarea», anno I, n. 17, 20 feb. 1918.

⁵⁸ P. ŞEICARU, *Contra-palavre (Contro-pettegolezzo)*, «Arena», anno I, n. 6, 13 mar. 1918.

nazionale», ma solo come obiettivo non da raggiungere necessariamente⁵⁹. Una parodia con valenze letterarie viene realizzata da Jacques G. Costin attraverso una «Cronaca della morte di Ion C. Brătianu, che i suoi seguaci avevano affisso davanti al monumento sulla strada, visibile ancora oggi»⁶⁰, presentata come un «frammento di documento, pagine 3, 4 e 5, trascritto da me, Costin, dal cirillico, avente cura di preservare quanto più possibile la bellezza del testo». La principale imputazione fatta ai Brătianu sono gli 11.000 morti nella rivolta del 1907, una tematica che proviene dall'arsenale di «Facla».

Il rovescio di questo scrittore o politico istituzionalizzato si trova nella figura dell'oltraggiato Tudor Arghezi, che B. Fundoianu difende dalle accuse di collaborazionismo: «Si capisce che ogni uomo rimasto indietro è un traditore; è chiaro che ogni uomo che non scrive poesie nazionaliste è un traditore! [...] Ma gli imbecilli sanno che il *traditore* Arghezi è oggi il più grande poeta della Romania?»⁶¹. Questo è Arghezi, colui che pubblicherà numeri e articoli su «Contimporanul», «Integral», «Unu», una personalità importante per le avanguardie.

L'offerta politica dei giornalisti della *scuola di Cocea*, in particolare attraverso le opinioni di Vinea, è la critica nei confronti del governo Brătianu. I lettori hanno però anche informazioni sull'organizzazione della Bessarabia e del suo Consiglio (Alexis Nour⁶²) o sulle idee della federalizzazione europea (N. Porsenna⁶³). La vita politica del 1917 e del 1918 lascia poco spazio alla letteratura e all'arte, quindi l'arte trasmette un messaggio politico eloquente, come si vede sulle copertine dei fumetti di Iser o Ross (dalla tematica sociale e con schizzi espressionisti) su «Chemarea». Su questo giornale, in modo per nulla convincente, Tana Qvil (moglie di Ion Vinea) scrive *Memorie* vagamente letterarie, sulla falsariga di un poema in prosa simbolista⁶⁴, ma registra anche un attacco virulento contro il teatro di ispirazione realista e naturalista. L'autore di questo attacco, che prefigura elementi del *Manifesto attivista per la gioventù* del 1924, è I. Ludo, in *Mortul-cu-zile sau Mutul de la manutanță (Il morto da giorni o il Muto del panificio militare)*⁶⁵:

(L'azione si svolge da qualche parte. Il morto da giorni pensa che sarebbe bene,
se non fosse male)

atto III

⁵⁹ V[INEA] I[ON], *Ți-i mamă că-i și slută (Dille a mamma che è anche brutta)*, «Arena», anno I, n. 10, 17 mar. 1918.

⁶⁰ Firmava MIRON COSTIN, «Arena», anno I, n. 12, 19 mar. 1918.

⁶¹ B. FUNDOIANU, *Inscripții (Inscrizioni)*, «Chemarea», anno I, n. 17, 20 feb. 1918.

⁶² «Chemarea», anno I, n. 9, 18 dic. 1917.

⁶³ *Statele-Unite ale Europei (Stati Uniti d'Europa)*, «Arena», anno I, n. 15, 22 mar. 1918.

⁶⁴ Anno I, n. 9, 18 dic. 1917.

⁶⁵ Sottotitolato *dramă socială în 3 acte (dramma sociale in 3 atti)*, «Chemarea», anno I, n. 11, 1 gen. 1918.

(Qui il sipario si alza su un servitore, che deve togliere la polvere dal tavolo, per compiacere il pubblico.)

(L'artista che interpreta il Morto da giorni deve gemere sulle note di "Alle armi". Perché la scena contiene molta arguzia.)

(L'artista canterà sulle note di "Alla nostra bandiera").

I frammenti pubblicati hanno due intenti parodici: il teatro naturalista e la letteratura di guerra, quest'ultima considerata in alcune pubblicazioni come l'unica di genere patriottico. Tali intenzioni vengono espresse soprattutto nelle didascalie ed utilizzano anche elementi dell'assurdo.

Le riviste della *scuola di Cocea* offrono così i principali quadri in cui verranno attivate le riviste e i gruppi d'avanguardia, sullo sfondo di inimicizie e alleanze formate e trasmesse da «Facla» (1910) ad «Arena» (1918).

IL MECENATISMO

Il modo in cui il campo letterario resiste alle pressioni politiche misura il suo grado di autonomia⁶⁶. Durante la Prima Guerra Mondiale, con alcuni sviluppi tra il 1914 e il 1920, il campo letterario romeno presenta un'evoluzione della sua autonomia, alla quale contribuiscono anche i futuri avanguardisti, fondatori di «Contimporanul». Il tempo che precede la prima conflagrazione mondiale è anche il tempo della comparsa delle prime ricchezze (dopo la guerra, il fenomeno è causa di satira sociale negli spettacoli del Teatro Nazionale), capaci di essere investite nel mecenatismo, prendendo così le distanze da qualsiasi imperativo di tipo politico. A differenza dei "vecchi denari" dei boiardi del Partito Conservatore, i nuovi capitali attirano artisti appena tornati dai loro studi all'estero, esponenti dell'arte moderna in senso lato (impressionismo, simbolismo, espressionismo, ecc.), o interessati alla promozione di questi orientamenti in Romania. Il rovescio del mecenatismo, il mercantilismo, conduce a un orientamento nella direzione opposta, affermandosi in altri campi culturali come si vede con Tzara e Iancu. Le "ricchezze moderne" esercitano quindi un duplice movimento: di attrazione e poi di rifiuto, come si vede nei mecenati Al. Bogdan-Pitești e Alfred Hefter.

Alexandru Bogdan-Pitești (13 luglio 1870 - 10 marzo 1922) era, prima della guerra, un noto sostenitore dei circoli antijunimisti, amico di Macedonski (scrisse la prefazione al suo volume di poesie in francese *Bronzes* del 1897), fondatore di alcune riviste del gruppo «Literatorul» («Vieața nouă» diretta da Aristide Cantilli, 1898) e contemporaneamente frequentatore degli ambienti socialisti con «Ileana. Revistă de artă», insieme a Bacalbașa e

⁶⁶ P. BOURDIEU, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, traducere de B. GHIU, Editura Univers, București 1998, p. 121 (trad. it. di A. BOSCHETTI e E. BOTTARO, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2022).

all'architetto Șt. Ciocâlțeu (1900-1901). Circondato da artisti nella tenuta di Vlaici, Bogdan-Pitești sostenne il debutto di Brâncuși, ma anche di Luchian, Constantin Artachino e N. Vermont all'Esposizione degli Artisti Indipendenti del 1896. Poeti simbolisti come Mircea Demetriade e Al. Obedenaru gli hanno dedicato dei versi delle loro creazioni, essendo egli considerato come «il potente critico ed erudito, il delicato poeta Alexandru Bogdan-Pitești» (come scrive Ion Theo – primo pseudonimo di Arghezi – in una poesia pubblicata su «Revista modernă» il 20 luglio 1897). Il poeta Victor Eftimiu ne dipinge un ritratto eloquente: «Il vecchio goliardico non parlava mai sul serio [...]. Nel pieno della “Gioventù Artistica” apprezzava e acquistava le opere degli artisti allora non molto conosciuti: Luchian, Pallady, Ressu, Dărăscu, Iser. [...] L'epoca era piena di Bogdan-Pitești molto più ricchi di lui, ma senza il suo cuore e la sua competenza [...]. Ricattatore?... Forse. Ma un Prometeo del ricatto. Un precursore»⁶⁷.

Tra il 1913 e il 1914, «finanziato dagli Imperi Centrali»⁶⁸, dirige il quotidiano «Seara» in cui diventano noti Ion Vinea, Jac Goldschlager (il futuro Jacques G. Costin) e «il fumettista-illustratore» Marcel Iancu. Su «Seara» Ion Vinea esprime le tensioni esercitate dai politici in campo letterario attraverso alcuni opuscoli (ad esempio si oppone alla nomina del simbolista D. Anghel in qualità di ispettore delle arti)⁶⁹. Costin, che «apparteneva a una famiglia estremamente agiata»⁷⁰, esordisce su «Seara» con «la denuncia del peso della vita privata apparentemente innocua, che mette in pericolo l'edificio sociale e ne logora lentamente le strutture»⁷¹, condotta attraverso piccole narrazioni di critica sociale. In questo modo si capiscono anche i testi letterari di Vinea, Maniu e Tzara (sul piano ermeneutico demistificante alla maniera di Laforgue) nei giornali di Cocea (a cominciare da «Facla» del 1913), così come i pamphlet e le recensioni di Vinea su «Cronica» di Arghezi, in cui si denunciano le velleità, i legami di potere (ordinati politicamente) e le aspirazioni di C. Beldie («Noua Revistă Română»), E. Lovinescu, Ovid Densusianu («Vieața Nouă»). Il personaggio Adam Gună del romanzo *Lunatecii (I lunatici)* di Ion Vinea è un'evocazione pertinente di Bogdan-Pitești; a casa sua «vengono boiardi fuggiaschi, eccentrici e snob, scrittori, artisti. Più raramente giornalisti e politici: hanno paura di mettere a repentaglio la loro carriera. La reputazione di cavaliere industriale e avventuriero è in conflitto con quella di uomo di mondo e conoscitore d'arte, nobile, mecenate e collezionista di monete antiche [...] [egli] durante il periodo della neutralità romena nel 1915 era diventato uomo

⁶⁷ *Bogdan-Pitești*, «Lumea», anno II, n. 33, 19 mag. 1946.

⁶⁸ F. FAIFER, *Pluta de naufragiu*, Editura Cronica, Iași 2002, p. 42.

⁶⁹ *Inspectorul artelor (L'ispettore delle arti)*, «Seara», anno IV, 24 lug. 1914.

⁷⁰ G. ȘERBAN, *Jacques frondistul*, Postfazione a *Exerciții pentru mâna dreaptă*, Editura Paralela 45, Colecția „Avangarda”, Pitești 2002, p. 213.

⁷¹ *Ibidem*.

degli Imperi Centrali [...]. Qui era rappresentata l'élite romena dell'arte plastica contemporanea con le migliori tele di Luchian e Andreescu accanto alle prime sculture di Brâncuși e Paciurea. Esse contrastavano con l'attualità delle tele di Predescu-Găină, allineate lungo le scale e fino al bagno, dove i soggetti diventavano pornografici»⁷².

Alfred Hefter, la seconda figura rappresentativa del mecenatismo durante la prima guerra mondiale, si era guadagnato un certo capitale simbolico nel mondo letterario partecipando alle riviste simboliste con lo pseudonimo Hidalgo, e su «Simbolul» di Iovanaki (Ion Vinea) e Samyro (Tristan Tzara) troviamo una poesia scritta da lui. Hefter/Hidalgo si impegna (è vero, a intermittenza) nel sostenere la più longeva rivista simbolista dopo «Vieața nouă» di Densusianu, «Versuri și proză» (1911-1916). Egli entrò anche nel campo del giornalismo politico con «Arena» (1918), in complicità con Costin, basandosi così su un corpo costante di collaboratori della *squadra di Cocea*. Fino a quando i suoi soci e i suoi dipendenti notano un cambiamento nel comportamento del proprietario Alfred Hefter, Jac Goldschlager infatti scrive:

Caro Cocea,

Avevi ragione. Vieni qui immediatamente. Ora ho la prova tangibile e schiacciante che Hefter non solo è l'uomo scorretto che ho finalmente imparato a conoscere, ma è anche un traditore della patria. Ci ha ingannato e si è servito di noi per approfittare di un giornale dai pensieri puliti e per fare della dannata "Arena" uno spazio di speculazioni a vantaggio di chi offriva di più⁷³.

Pubblicata retrospettivamente, questa lettera descrive le condizioni nelle quali il gruppo di Cocea è riuscito a mantenere la propria indipendenza. Il 27 ottobre 1918 «Arena» esce di scena e due giorni dopo Hefter fonda, su questa struttura preesistente, il quotidiano «Lumea» (1918-1937), meglio conosciuto nella storia della letteratura per il supplemento «Lumea. Bazar săptămânal» diretto da Argezei (1924-1926). Durante tutto il periodo tra le due guerre, Hefter creerà diverse riviste, tra cui «Politica» (1927-1929), dove sulla pagina culturale hanno scritto anche due collaboratrici di «Contimporanul»: l'attrice Dida Solomon-Callimachi e Tita Bobeș.

Oltre a questi due casi fortunati, vi furono anche alcune famiglie di grandi finanziari sostenitori del movimento d'avanguardia. Esse si impegnarono soprattutto nel finanziamento di alcune riviste prebelliche, poi, dopo la guerra, distribuiranno parte del loro capitale in riviste d'avanguardia, spiegando in una certa misura l'eterogeneità dei periodici. Si tratta delle famiglie Solacolu, Goldschlager, Fischer. La famiglia Solacolu (i fratelli Alfred, Barbu e Theodor, compagni di liceo di Ion Vinea) è ben rappresentata su «Flacăra», con testi che riprendono le procedure dell'epoca, come *Istoriaara rea* (*La storiella cattiva*),

⁷² I. VINEA, *Lunatecii*, ed. I. FUNERIU, Editura Facla, Timișoara 1988, pp. 295-297.

⁷³ «Deșteptarea», anno I, n. 37, 30 ott. 1918.

frammento di un romanzo di Theodor Solacolu⁷⁴, un nuovo racconto erotico, basato su un evidente paragone biblico con Salomè: lui si suicida con un colpo di rivoltella in bocca («I suoi occhi pensano a una testa mozzata, bianca come la calce, e con ciocche di capelli bagnate in una tintura rossa, sullo splendore di un vassoio d'argento»). Un po' prima Alfred e Barbu erano stati autori di poesie simboliste su «Simbolul» (1912). Barbu ha scritto anche poesie minori su «Contimporanul», sgombre però dalla pletora simbolista. Sempre su «Contimporanul» si registra il contributo della famiglia Goldschlager, attraverso l'attività di Jacques G. Costin, vicino a Ion Vinea e alle riviste «Chemarea» di N.D. Cocea e «Arena» di Hefter.

Fischer fu il bersaglio delle campagne antisemite portate avanti da Nicolae Iorga e A.C. Cuza tra il 1909 e il 1910, essendo, secondo loro, causa della rivolta contadina del 1907. C'è stata anche un po' di confusione, poiché diverse famiglie con questo nome possedevano o affittavano gran parte dei terreni agricoli in Moldavia. Per distinguersi il mecenate aggiunse al suo nome il toponimo Galați. B. Nemțeanu (originario della stessa città), gli dedicherà persino una poesia e I. Fischer-Galați testimonierà più tardi, in un'intervista rilasciata a Camil Baltazar⁷⁵, la sua preoccupazione per l'arte. Per questo motivo il mecenate sarà interessato agli affari dell'Accademia delle Arti Decorative, diretta da Maxy, ma patrocinata dall'intermediario Andrei Vespremie.

Nella prima guerra mondiale si stabiliscono così, per gli scrittori d'avanguardia, le frequentazioni con persone disposte a sostenere l'arte, e tali rapporti continueranno anche nel dopoguerra.

IL MODERNISMO LIBERALE

Il modernismo liberale ha fatto la sua comparsa nell'ambito del liberalismo politico, essendo una parte del modernismo formato a sinistra dello spettro culturale e politico, ma in competizione con il modernismo socialista.

In sostanza il movimento liberale è rappresentativo per la nuova direzione letteraria, ovvero il simbolismo. Sulla base di questa corrente finanziata da riviste liberali (Ion Minulescu pubblica, ad esempio, su «Viitorul»), si può distinguere un altro tipo di modernismo incipiente, che prende le distanze dall'estetica "ufficiale" simbolista.

«Flacăra», serie I, viene così affidata alla direzione del professor C. Banu, direttore anche di «Viitorul», tribuna del Partito Liberale. In posizione opposta, Ion Minulescu otterrà un finanziamento dalla potente dinastia liberale per

⁷⁴ «Flacăra», anno V, n. 25, 2 apr. 1916.

⁷⁵ *Săptămâna muncii intelectuale și artistice (La settimana del lavoro artistico e intellettuale)*, 5 gen. - 15 mar. 1924.

«Insula», per il prezzo di soli tre numeri. Sotto l'influenza della sua personalità, sono apparse altre riviste effimere, come «Revista Celor l'alți», «Grădina Hesperidelor».

La prima rivista di orientamento simbolista e d'influenza liberale è «Revista Celor l'alți», 20 marzo-10 aprile 1908 (Bucarest, tre numeri); qui Minulescu ricapitola la lotta per l'accreditamento portato dal simbolismo: «Quale sarà la fine della lotta iniziata molto tempo fa – quasi dieci anni fa? [...] Il presente letterario? Eccolo. Alcuni giovani che parlano e leggono il romeno come gli altri, ma che vogliono scrivere in modo diverso da loro [...]. Entrate nel tempio della letteratura dalla porta principale, non da quella laterale. Inchinatevi di fronte ai morti vicino all'ingresso. E questo è tutto... Sulle loro tombe ardono candele... portate nelle mani torce accese»⁷⁶. Il poeta si mostra aperto a ogni tipo di innovazione estetica attraverso un dialogo immaginario *În grădina prietenului meu* (*Nel giardino del mio amico*): «Fino ad oggi il simbolismo significa il culmine dell'arte. Mi inchino davanti all'arte di domani, che ancora non conosco, ma che, ne sono certo, rappresenterà un ulteriore passo nell'evoluzione dell'arte»⁷⁷. La posizione del gruppo (che comprendeva anche N. Davidescu, Eugeniu Speranția, Mihail Cruceanu e Iosif Iser) sfida l'accademismo incarnato da «Convorbiri critice» («Mihail Dragomirescu, il conduttore di un tram letterario») e da «Ramuri» («imprenditori di letteratura di periferia») e trova una posizione affine in «Vieța nouă», rivista accolta con grande entusiasmo (anche Densusianu firma una poesia in prosa nell'ultimo numero della rivista)⁷⁸. Il simbolismo di questa rivista aspira al posto centrale (accademico) che il movimento aveva occupato nella letteratura francese, come dimostrano i ritratti (realizzati da Minulescu) di Villiers d'Isle-Adam, Rimbaud, Albert Samain e Henri de Régnier. Le tendenze all'accademismo "innovativo" si leggono anche sulle riviste segnalate nella quarta di copertina: dal «Mercure de France» o altri giornali tradizionali alla rivista simbolista «Poesia. Rassegna internazionale», diretta da F.T. Marinetti, Milano, allora impegnata nell'indagine internazionale sul verso libero.

La rivista più visibile in questo settore è però «Flacăra», serie I, 22 ottobre 1911-13 novembre 1916, diretta da Constantin Banu, grazie al contributo finanziario di Ion Pillat (nipote dei Brătianu). Tale rivista, eclettica e commerciale, è costante nei gusti letterari: un credo simbolista è riaffermato da Ion Pillat nel 1916: «l'unica Poesia lirica che può sopravvivere è la Poesia simbolista»⁷⁹. I poeti simbolisti di «Flacăra» sono Al. T. Stamatiad (con poesie in prosa), Mihail Cruceanu, occasionalmente Bacovia, N. Davidescu, Victor Eftimiu e, ovviamente, Ion Minulescu. Non mancano i ritratti entusiasti dei

⁷⁶ *Aprindeți torțele!* (*Accendete le torce!*), «Revista Celor l'alți», n. 1, 20 mar. 1908.

⁷⁷ *Aprindeți torțele!* (*Accendete le torce!*), «Revista Celor l'alți», n. 2, 1 apr. 1908.

⁷⁸ Dal 10 apr. 1908.

⁷⁹ I. PILLAT, *Credo*, «Flacăra», anno V, n. 30, 7 mag. 1916.

poeti simbolisti francesi ammessi all'Accademia, come Henri de Régnier o Jean Richepin. Nel primo numero della rivista (22 ottobre 1911), dopo un editoriale di I.G. Duca, firmavano anche M. Sadoveanu, Gala Galaction, George Coșbuc («Il Poeta»: «Sono un'anima nell'anima della mia nazione»), affinché i numeri seguenti accogliessero indiscriminatamente altri e altri gruppi, rappresentati da Oreste, I. Dragoslav, George Cair, Const. Râuleț, A. de Herz, quindi dal cenacolo macedonskiano a quello seminatorista. A questi si aggiungono gli omaggi rivolti ai ministri come ad esempio C.C. Arion e agli accademici come Brătescu-Voinești.

Il simbolismo di «Flacăra» comprende soprattutto la rappresentazione teatrale (*Il gallo nero* di Eftimiu, ampiamente analizzato⁸⁰) e l'esperimento macedonskiano (il romanzo *Thalassa* fu pubblicato nel 1916, insieme a poesie e analisi dei suoi discepoli, quali Oreste o Tudor Vianu). Ma c'è anche l'occhio attento del commentatore degli avvenimenti e degli artisti dell'epoca: Marcel Iancu, che viene definito «un giovane e talentuoso allievo del signor Iser»⁸¹, con note elogiative che difendono anche le esposizioni di Mütznér⁸².

Le pubblicazioni satelliti ed effimere della rivista «Flacăra» sono «Insula» (18 marzo-5 aprile 1912, Bucarest, tre numeri) e «Grădina Hesperidelor. Pagine alese: versuri și proză», aprile, 1912 (Bucarest, un solo numero, doppio), il primo sotto la guida di Minulescu, il secondo sotto quella di Al.T. Stamatiad.

Tra i collaboratori di «Insula» ci sono Bacovia, E. Lovinescu, Claudia Milian, N. Davidescu, D. Iacobescu, Al.T. Stamatiad (traduzioni da Orazio), D. Anghel (*Nella tempesta...*), Hidalgo (A. Hefter), I.M. Rascu. La giustificazione di tale rivista, che si sovrappone alla rivista «Flacăra», consiste nell'eliminazione dell'eclettismo. In tal senso Gabriol, il cronista di «Facla», commenta: «Sembra destinata a resistere con successo contro la letteratura di Eftimiu, e due volte contro quella di Pavelescu e Lovinescu, anche se con un'insistenza esagerata»⁸³. Nel terzo numero della rivista appaiono già Cincinat Pavelescu ed E. Lovinescu. L'indignazione di «Facla» scoppia contro lo stesso eclettismo che scopre anche in «Insula», dopo averlo sottolineato in «Flacăra»: «Nella stessa rivista e nella stessa pagina, i nomi di Minulescu e Ștefănescu-Est non sono imbarazzati dalla figura barbara di Dragoslav [...]. Si collabora molto più velocemente con «Flacăra» di Banu, presentandosi con una lettera di raccomandazione di Ionel Brătianu [...], piuttosto che farsi accompagnare dalle critiche elogiative alla propria attività letteraria»⁸⁴.

«Grădina Hesperidelor» (1912) comprende i nomi di D. Anghel, Hidalgo, Iuliu C. Săvescu e Ștefan Petică. La rivista è sostanzialmente un'ampia

⁸⁰ Anno I, n. 13, 14 gen. 1912; n. 18, 18 feb. 1922.

⁸¹ Anno I, n. 23, 24 mag. 1912, accanto alla riproduzione del dipinto *La pian* (*Al piano*).

⁸² Anno I, n. 18, 18 feb. 1912.

⁸³ *Revista literară și artistică* (*Rivista letteraria e artistica*), «Facla», anno III, n. 13, 31 mar. 1912.

⁸⁴ A. FILIMON, *Prostituție literară*, cit.

presentazione del volume di Stamatiad, *Din trâmbițe de aur (Dalle trombe d'oro)* del 1910, accompagnata da riproduzioni e citazioni critiche.

I primi accenti modernisti (metafore, allegorie, ma anche l'annunciazione di una nuova epoca) si ritrovano nel circolo «Flacăra» attraverso i poeti simbolisti che creano una base per i nomi più importanti di questo gruppo: D. Iacobescu e B. Nemițeanu.

I piccoli modernisti e seguaci di E. Lovinescu⁸⁵ sono: A. Pop-Marțian, Eugen Constant, B. Luca, Eugen Relgis, Victor Eftimiu, Mircea Dem. Rădulescu, Emanoil Bucuța, Al.T. Stamatiad. Così B. Luca fa la sua timida apologia dei tempi futuri: «Vorrei comporre un nuovo canto, / dai sensi antichi quanto la terra: / campanello d'allarme dei tempi nuovi: / che il vento porti la sua melodia [...] / gli affamati di giustizia»⁸⁶. Al.T. Stamatiad esercita così l'espressività dell'io poetico: «Nell'anima porto spesso / il silenzio nero della tomba»⁸⁷. Anche lo specialista di «Flacăra» nella cronaca inglese e americana, Dragoș Protopopescu, si distacca dall'atmosfera simbolista, grazie all'eclettismo manifestato dalla rivista: «Guido treni sulla via dell'agonia / E pensieri che cominciano, enormi, a / Battere ossessivamente sotto le fronti // Quando la notte negli scompartimenti / Compone i finali dei drammi / O gli inizi delle commedie / Il cantone si chiude nelle assenze, / Lontano da nuovi panorami / Dalla tenute del silenzio»⁸⁸. Dal culto dell'anafora e delle altre figure della ripetizione nella poesia di M. Săulescu emergono alcuni tratti modernisti, come l'intuizione del tumulto metafisico, disposti sotto la maschera degli epiteti convenzionali: «Di notte, quando piove, le nostre anime, / Bramose di sole e di azzurre aurore – / Come si stringono dalla paura dell'insopportabile pioggia / Gli uccelli nei nidi – le nostre anime / Desiderose di sole e di albe azzurre, / Di notte, quando piove, si chiudono in noi»⁸⁹. Tuttavia, queste vaghe tracce di poesia modernista concorrono sufficientemente con l'espressività romantica, come si vede nell'opera dello stesso Săvescu: «Quale triste grido, nella notte, mi ha svegliato dal mio sogno? / Stavo sognando, o forse solo di un mondo lontano [...] / Oh! Non ci domina né la paura né lo stupore... / – Solo l'uomo interiore che non tutti hanno»⁹⁰.

La tentazione del parodico (e dell'autoparodia), caratteristica fondamentale del primo modernismo, insieme all'immagine-metafora, appaiono inizialmente come un esercizio simbolista. Innanzitutto i simbolisti di qualsiasi gruppo sono stati spesso il bersaglio da parte dei loro avversari, come dimo-

⁸⁵ E. LOVINESCU, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, *Evoluția poeziei lirice*, Editura Ancora S. Benvenisti, București 1927.

⁸⁶ *Un cântec nou (Un nuovo canto)*, «Flacăra», anno IV, n. 11, 27 dic. 1914.

⁸⁷ *Melodie tristă (Melodia triste)*, «Flacăra», anno IV, n. 26, 11 apr. 1915.

⁸⁸ *Cantonul (Il cantone)*, «Flacăra», anno IV, n. 44, 15 ago. 1915.

⁸⁹ *Noaptea, când e ploaie... (Di notte quando piove...)*, «Flacăra», anno IV, n. 14, 17 gen. 1915.

⁹⁰ *Ce țipăt trist (Che grido triste)*, «Noua Revistă Română», anno XIV, n. 19, 27 ott. 1913.

strano questi versi di *Passano i decadenti*⁹¹: «Passano i decadenti... / I pietosi scribi senza lettori / Passano i disperati portando con sé torce nell'oscurità e nel deserto, / Cantando mestamente e in modo macabro: "Romanze per l'avvenire" / Ecco il maestro Macedonski / Con la sua nebbia immonda, / Lugubre oggi come si solleva / Dalle luci dei dimenticati. / – Povero Trovatore – fossile, / Come muore la tua voce da sibilla!». Gli specialisti dell'epoca concordano nel dire che «molte parodie simboliste sono realizzate dagli stessi simbolisti, sia per ragioni personali sia per una questione di lucidità, al fine di non rischiare di cadere nel manierismo»⁹². L'ironia o la parodia, dirette però al campo letterario, al di là dei motivi di avversità, di rivolta contro una certa configurazione generale, e doppiate da immagini-metafore, rappresentano un attributo della modernità. Uno dei primi poeti a praticare questo tipo di scrittura è Ion Luca Caragiale: «Quando ti vidi / La prima volta / Avevi un maglione verde, / Quando ti vidi camminavi in fretta e in silenzio / nel parco umido e crepuscolare [...] / negli occhi / L'enigma / Sorridente e convenzionale / Delle foto del negozio / Dimenticato nella valigia / Dopo il viaggio [...] Negli occhi portavi / Il sorriso consunto / Di eterne rinunce, / E nelle parole / Le indulgenze prescritte / E consacrate / Delle eroine dei romanzi»⁹³. Qui la piccola ribellione dell'innamorato ironizza i personaggi dei romanzi economici e convenzionali, collocati in una messinscena di origine simbolista («nel parco umido e crepuscolare»), a cui si aggiunge la distanza rispetto al feuilleton («immagini del negozio»).

I nomi più importanti prodotti dal modernismo liberale sono quelli di B. Nemțeanu, D. Iacobescu e Adrian Maniu.

B. Nemțeanu (1887-1919) è stato per un certo periodo di tempo vicino agli ambienti socialisti, ma qui pratica solo un lieve romanticismo nelle sue poesie, talvolta con una nota ironica, mentre lo sguardo critico sul campo letterario si esprimerà con chiarezza solo nel periodo di «Flacăra».

L'opera di Nemțeanu ha quindi due fasi: dal suo esordio giovanile nel 1904 (sulla rivista «Luceafărul» di Sibiu) fino al 1910, il poeta è presente negli ambienti socialisti dell'epoca, firmando poesie, traduzioni e articoli su «Adevărul», «Facla», «Viața socială». Inoltre dirige nella sua città natale, Galați, la rivista «Pagini libere (revistă literară și științifică săptămânală)», 1 luglio-15 novembre 1908, dove dichiara apertamente la sua opposizione alla «Revista Celor alți»: «Accendete le torce e date fuoco alla rivista che propone una tale crociata» («illuminiamo il presente letterario», diceva Minulescu). Qui N.D. Cocea scrive una critica della letteratura moderna basata sui principi marxisti: «Tutta la letteratura moderna è fatalmente legata alle

⁹¹ CHESEFE e NEVEPE, *Trec decadenții (Passano i decadenti)*, «Ramuri», anno IV, n. 15-16, 1 - 15 ago. 1909.

⁹² L. BOTE, *Simbolismul românesc*, E.P.L., București 1966, p. 95.

⁹³ *Triptic madrigalesc (Trittico di madrigale)*, «Flacăra», anno V, n. 31, 14 mag. 1916.

circostanze e ai sentimenti in cui evolve il lettore della classe capitalista»⁹⁴, e scrivono anche Enric Furtună e V.Gh. Militaru. B. Nemțeanu traduce i romantici tedeschi (Goethe, Schiller, Lenau), materiale su cui pubblicherà il suo primo volume, esclusivamente di traduzioni, *Poezii alese (Poesie scelte)* del 1910. Su «Vieața literară» di Densusianu, il poeta utilizza lo pseudonimo Luca Zimbru, per sottolineare l'identità di origine socialista, inalterata dalle influenze simboliste.

Su «Facla» (1910) si trovano le prime note di prosa ricercata, con poesie dedicate a «mia moglie», «la mia bambina». C'è anche una piccola polemica dei redattori con «Neamul românesc» di Iorga a proposito della letteratura socialista. «Facla» smentisce, dicendo che la letteratura socialista non è rappresentata da Nemțeanu: «Le poesie con un misto di prosa deliberata e ironica, del poeta B. Nemțeanu, che non abbiamo né fatto né munto»⁹⁵.

L'unico volume pubblicato quando l'autore era ancora in vita, *Stropi de soare (Gocce di sole)* del 1915, posto sotto l'egida del Salone Letterario di Galați, accumula tutti questi dati: influenze romantiche, traduzioni, sentimentalismi, figure simboliche, prosa affettata. Da queste poesie emerge lo sforzo di modernizzazione, quest'ultima intesa solo come novità tecnologica e lessicale, come nelle poesie *În automobil. Pe malul mării (In macchina. In riva al mare)*: «La sirena nella steppa traboccante / Il suo selvaggio e lungo allarme» e *Toamna-n tren (Autunno in treno)*: «E se tutt'altra è la sorgente che pone / Lo slancio di andare in me e in loro», ma è possibile trovarvi anche un'elusione dell'atmosfera romantica e simbolista:

Le sorgenti sussurravano; ma dalle sorgenti
Io non guastavo i teneri racconti,
Ma i loro sali salvifici,
“I loro principi ferruginosi” (*Parlando con il mio corpo*)

Ma questa tecnologizzazione del vocabolario è anch'essa parodiata in *Trenul Crasna-Huși (Il treno Crasna-Huși)*: «Oh, trenino di Crasna-Huși, / La tua locomotiva è un samovar, / E tu, intero, sembri un tram, / Un giocattolo per bambole [...]. Spesso mi chiedo come fanno i ladri a non rubarti, / Sei così indifeso». La tenera ironia, della stirpe del *Witz* romantico, rappresenta un'altra caratteristica: «A Bucarest i geni della critica / Misurano i miei versi con il metro / Alla porta chiusa dell'Immortalità / Con la chiave aspetto che Petre venga da me [...] // Se continuo così, / finirò all'Accademia» (*Il mio amore, che non legge i miei versi*). L'accoglienza del volume sottolinea il nuovo posizionamento del poeta. Ion Vinea vede l'«ingenuità di una naiade sorpresa al

⁹⁴ *Spre arta viitorului! Trecutul (Verso l'arte del futuro! Il passato)*, «Pagini libere», anno I, n. 4, 26 lug. 1908; *Prezentul (Il presente)*, anno I, n. 6, 3 ago. 1908; *Viitorul (Il futuro)*, anno I, n. 9, 24 ago. 1908.

⁹⁵ BOCK (alias ARGHEZI), „Neamul” face și critică literară (*La “nazione” fa anche critica letteraria*), «Facla», anno II, n. 35, 27 ago. 1911.

bagno, e che cerca senza troppa fretta una foglia di vite»⁹⁶, mentre il critico di *Carți noi* (*Nuovi libri*) di «Flacăra», C.Sp. Hasnaș, vede «la capacità del poeta di intellettualizzare le sue impressioni»⁹⁷, caratterizzando nel suo insieme un'arte della semplicità e dei sentimenti («la poesia della vita intima di un cantante, che guarda alla vita con uno stupore sempre nuovo»). E. Lovinescu ammette un'evoluzione della poesia lirica di Nemțeanu, affermando che «solo negli ultimi mesi della sua breve vita la scrittura del poeta aveva cominciato a personalizzarsi». Tuttavia, a partire dal 1915, dopo la pubblicazione del volume, la poesia di Nemțeanu sviluppa note critiche sulla configurazione letteraria, coltivando contemporaneamente una metafora elaborata come contrapposizione a questa critica. La sua protesta ha qualche nota anticipatrice già nel 1912, con *Roman de colportaj* (*Romanzo di diffusione*)⁹⁸, in cui si sottolinea la rivolta comune di ogni avanguardia contro le scritture popolari, simili al *Necromanul* (*Il necromante*) di Vinea: «Ero principe a quel tempo, / Portavo una corona sul capo [...] // Ma un giorno venne un conte, / Col petto incatenato, d'acciaio, / E, non so come, da quel giorno / La baronessa non mi ha più amato». Questa facilità del romanzo di largo consumo, nei suoi aspetti esotici, è nuovamente contrastata nella serie di *Japonerii* (*Le giapponeserie*), dove «dopo una giornata di polvere, di fuoco estivo», il poeta si accorge della prosaicità dei vicini:

Di tanto in tanto si sente: “Buona notte!”

Un kimono sospira: “Oh, che luna!”

“Che luna!” – approva gravemente un pigiama. (*Giapponeserie estive*⁹⁹)

La denuncia del passato da parte di Nemțeanu avviene *Sulla carta giapponese*...¹⁰⁰: «È vero, una volta soffrivo di milza / E sono stato un bardo lunatico e lascivo; / Anch'io sognavo qualcosa che non arriva più / Ed ero malinconico senza motivo». In secondo luogo, le metafore preferite di origine romantica e simbolista del «trovatore trecce-luna-autunno» vanno bene solo per i «versi di cartone», per consolare le «mogli dei commercianti e le collegiali». Infine anche il poeta modernista, in qualità di seguace di un vocabolario e di uno stile di vita eccessivamente neologistico, tecnologico e mondano, riceve un'ultima lezione: «E infinitamente più di una donna, / mi appassiona oggi un derby [...] / Ho sette statuette di scherma / E nove coppe d'oro di bob».

La facilità della rima e del ritmo nella poesia rappresentano i successivi obiettivi del poeta, insieme all'atmosfera pastorale, d'ispirazione seminatore. In *Vilegiatura*¹⁰¹ (*Villeggiatura*, titolo che ricorda le insurrezioni di Vinea, ma anche di

⁹⁶ „*Stropi de soare, poezii de B. Nemțeanu* (“*Gocce di sole*”, *poesie di B. Nemțeanu*), «Cronica», cit.

⁹⁷ «Flacăra», anno IV, n. 27, 18 apr. 1915.

⁹⁸ «Flacăra», anno I, n. 40, 21 lug. 1912.

⁹⁹ «Flacăra», anno IV, n. 24, 18 apr. 1915.

¹⁰⁰ «Flacăra», anno IV, n. 36, 20 giu. 1915.

¹⁰¹ «Flacăra», anno IV, n. 51, 3 ott. 1915.

Tzara, dello stesso anno 1915), composta in forma di lettera, con il motto di Al. Deprașteanu («Datemi la valle verde / Dove perde...»), il poeta scrive:

Caro Nicolae,
 Sono in una pensione presso una famiglia tedesca [...]
 Sopra, in un palo della soffitta è stato battuto un gancio.
 Al gancio è appesa l'estremità del filo.
 Il filo misura la lunghezza del cortile
 E si impicca con l'altra estremità
 Nel chiodo conficcato nel muro fatiscente
 [...]
 Alle quattro vado a trovare il sindaco –
 Un poeta. E iniziamo lentamente
 A bere acqua minerale [...]
 A proposito:
 Ritornano le mandrie!... Il pastore
 Tartata, taratata!...
 Certo, la luna!... la rima: il carro
 Eccetera, eccetera!

La lentezza e la noia orientale colorata solo di caffè o tè nelle poesie di Vinea e Tzara (*Sul far della sera, Vita di campagna*) sono soltanto un risultato comune dei due modernismi, quello liberale e quello socialista. Le opere di questi tre autori sviluppano la stessa atmosfera pietrificata che si trova in *Divagațiile în hamac* (*Le divagazioni sull'amaca*)¹⁰²: «Sulla strada / Una mucca di cioccolato contava gravemente i suoi passi / A malapena sonorizzati dal campanaccio – / Il cucchiaino gira pigramente in un bicchiere di tè [...] // Carpazi autunnali / Con piantagioni di tabacco / Hanno decorato la scena dei miei pensieri». La stampa orientale è tuttavia accompagnata da metafore moderniste, che anticipano il nuovo e hanno da tempo superato l'estetica simbolista. Possiamo però assistere anche a piccoli “tafferugli” tra i due gruppi. In tal senso si legge l'attacco¹⁰³ di Nemțeanu contro il più prestigioso rappresentante del modernismo di orientamento socialista, Tudor Arghezi:

Oh, Dio, sono così annoiato e amareggiato
 Beh, sono davvero annoiato e amareggiato.
 E sono annoiato e amareggiato
 come se avessi un'anima
 solo stivali senza tacco e pantaloni al ginocchio
 [...]
 La mia anima, Signore,
 è una dispensa in cui ci sono le carote

¹⁰² «Flacăra», anno V, n. 7, 28 nov. 1915.

¹⁰³ *Spleen – lamentații în stil biblic* (*Spleen – lamentazioni in stile biblico*), «Flacăra», anno V, n. 24, 16 apr. 1916.

e un ombrello rotto
 e una scatola di cappelli sfondata.
 E attraverso la mia anima, Signore,
 i topi camminano spaventati il colore delle piogge autunnali.

La presenza di questa replica del salmo *Sono molto solo, Signore, e storpio* nella rubrica «Gazeta rimată» sottolinea l'intenzione dell'attacco. Allo stesso tempo però questa poesia del degrado, della banalità metafisica, è supportata dalla metafora finale («passeggia il colore delle piogge autunnali»), che mostra il livello raggiunto dalla poesia di Nemțeanu, pienamente assimilabile alla dissacrazione di Vinea e Tzara.

Dopo la morte del poeta furono gettate le basi per una mitologia del suo genio, rappresentata dalla società letteraria che portava il suo nome, nella sua città natale, che aveva pubblicato *Barbu Nemțeanu* (nel 1920 e nel 1922) e fondato una biblioteca pubblica (grazie al contributo del sionista Gustav Segal), culminando con l'*Antologia* realizzata da Mihail Dragomirescu nel 1926.

Attraverso D. Iacobescu (1893-1913) si materializza la seconda importante esperienza poetica del modernismo liberale. L'esordio del poeta¹⁰⁴ con la poesia *Moartea amantului* (*La morte dell'amante*) mostra la frequentazione del simbolismo francese, nel cui stile rientrerà buona parte delle sue poesie; i nomi più citati dalla critica sono Samain, Rollinat, Rimbaud, ma anche Baudelaire e Verlaine. Della retorica romantica o simbolista («Il crepuscolo ci tenderà un agguato, con il suo freddo porpora», «ascolta come piangono le fontane / nelle nostre anime»), Iacobescu sceglierà l'elemento macabro:

E forse questi spiriti eremiti
 brulicano intorno a noi la sera,
 E al calore delle nostre passioni
 Riscaldano le loro ali ghiacciate. (*Metafisica*¹⁰⁵)

Questa scelta avverrà nello spirito della poesia decadente, che denuncerà non appena l'avrà percorsa: «Ho sonno – e la mia sonnolenza malata / Scivola dolcemente verso l'approdo, / Scivola dolcemente come un relitto / Sull'acqua di un lustro africano [...] / Oh, addormentati, addormentati [...] / Stratificato dalle larghe onde del sole [...] / Da sabbie sterili e dormienti / E da una serie di secoli decadenti!»¹⁰⁶. Il passo successivo è rappresentato dall'allegoria: «E le nostre anime / danzano e giocano / Come due scimmiette / su un ramo di palma»¹⁰⁷, al confine con il fantastico demitizzato: «Vorrei essere un paggio dal cervello fine / [...] E tu una giovane regina / Con un vecchio marito – e un amante / [...] quando / nasconderesti il tuo amante nel boudoir,

¹⁰⁴ «Flacăra», anno I, n. 11, 31 dic. 1911.

¹⁰⁵ «Flacăra», anno II, n. 23, 23 mar. 1913.

¹⁰⁶ «Flacăra», anno II, n. 47, 7 set. 1913.

¹⁰⁷ *Vers pervers* (*Verso perverso*), «Noua Revistă Română», anno XIII, n. 8-9, 23 - 30 dic. 1912.

/ Io guarderei dal buco della serratura / Per poi piangere nella solitudine del mio letto»¹⁰⁸. D'altra parte la demitizzazione è l'ultimo metodo artistico di Iacobescu che lo rende simile a Laforgue, collocandolo, come B. Nemțeanu, al confine con la modernità in cui l'amore diventa inutile:

Ha bisogno di un bagno di fango, signora
Al mio petto getta lo slancio della tua giovinezza:
Ti guarisco dall'amore = il reumatismo della vita. (*A una signora*¹⁰⁹)

E. Lovinescu cita per la «grazia funambolesca», un «Notturmo», dove a un funerale «solo uno si fa da parte – un giovane trovatore; / accarezza malinconicamente una lira senza corda, / Poi, furioso, la rompe sugli alberi circostanti / Si arrampica su un ramo e miagola alla luna». Più severamente Ion Trivale lo definisce¹¹⁰ un «poeta bambino», parlando del «candore di un bambino nella società dei sonnambuli e dei non morti». Hasnaș parla invece del «poeta D. Iacobescu»¹¹¹, perché «a diciannove anni non solo dava speranze, ma aveva addirittura abbozzato un'attività poetica in pieno svolgimento». D'altra parte la continuità dell'atmosfera dei due modernismi, liberale e socialista, al di là dei piccoli attriti, viene rivelata dall'apprezzamento di Ion Vinea nei confronti di questo poeta, che sente come uno spirito affine¹¹², affermando che «Iacobescu non cessò mai di conservare la sua indipendenza, nonostante la sua giovane età». Apprezzato negli ambienti d'avanguardia degli anni '20, con campioni omaggio realizzati da «Literatorul» (1918) e da «Facla» (1922), Iacobescu pubblicherà un volume solo nel 1930, *Quasi*, edito da Perpessicius.

I primi testi di Adrian Maniu mostrano un poeta paragonabile all'autore delle *Agate Nere. Figurile de ceară (Le figure di cera)*, del 1912, si distacca dal simbolismo attraverso la ricerca di un'atmosfera misteriosa, criptata, che si riflette nel quotidiano. «Lia» è una bambina morta e sulla cui testa un fratello maggiore mette «quattro lecca-lecca gialli». Le sorelle della bambina, però, di notte le rubarono le caramelle «da sotto il cadavere, e succhiandole avidamente, si addormentano». A Minulescu è dedicato il poema in prosa *Le figure di cera*, che dà il titolo al volume. Altre dediche sono rivolte a Maeterlinck e a Iser. Il primo libro di Maniu si basa sulla psicologia del fatto di cronaca, quotidiano, che egli spinge talvolta a un livello clamoroso (omicidi, stupri) e da cui trae il lato poetico: una separazione ritualmente affermata dalle evasioni minuleschiane, da cui, paradossalmente, si discosta in modo formale. Ion Trivale ammette che «la preoccupazione costante del poeta è quella di sfidare la tradizione in tutte

¹⁰⁸ *În stil rococo (In stile roccocò)*, «Noua Revistă Română», anno XIV, n. 8, 9 giu. 1913.

¹⁰⁹ «Noua Revista Română», anno XIII, n. 21, 24 mar. 1913.

¹¹⁰ «Noua Revistă Română», anno XIV, n. 18, 20 ott. 1913.

¹¹¹ «Flacăra», anno III, n. 1, 19 ott. 1913.

¹¹² *D. Iacobescu*, «Facla», anno IV, n. 17, 18 ott. 1913.

le sue forme». La violazione del buon senso da parte del «bambino terribile» porta il critico a chiedersi: «Riuscirà a creare qualcosa?»¹¹³.

Maniu è vicino all'ambiente di Bogdan-Pitești, ma anche frequentatore del cenacolo macedonskiano. Inizialmente nel gruppo di Cocea e vicino alle riviste di Arghezi, il poeta si formò nel quadro del modernismo socialista, abbandonandolo poi per il modernismo liberale delle riviste «Noua Revistă Română» e «Flacăra». Le esperienze simboliste sul tema di Salomè erano state in parte consumate dal modernismo socialista di «Seara» di Bogdan-Pitești (1913-1914), quando pubblicò su «Flacăra» la seguente nota: «Dalla comparsa di questo avviso, i manoscritti di Adrian Maniu non hanno più il diritto di essere pubblicati se non sulle riviste “Flacăra” e “Cronica”»¹¹⁴. Su «Flacăra» Maniu aveva proseguito parte della stesura de *Le figure di cera*, questa volta con una formula più precisa, alla luce della quale appaiono più chiaramente gli orientamenti successivi; qui pubblica *Balada spânzuratului* (*La ballata dell'impiccato*)¹¹⁵, oltre a piccoli scritti ironici rivolti ad alcuni poeti: «L'uomo con cui sto parlando è alto, brizzolato e sputa in continuazione, anche se non fuma da una pipa, come nei racconti poporanisti»¹¹⁶, «Ieri scrivevo ancora poesie per te / Dai versi dolci e tristi come piacciono a te [...] Ahimé – inverno dalla neve argentata! [...] (Forse le medicine mi stanno facendo di nuovo impazzire)»¹¹⁷ oppure:

Vieni, paradosso sentimentale, tosse fiorita in ospedale.

Guarda, la primavera rinasce, per chi non può guardare.

Vieni, guarda il tuo oblio e calpesta i fiori di carta.

L'effetto della «Primavera futurista»¹¹⁸ non è altro che una denuncia della falsa poesia sentimentale con accenti decadentisti. Da un punto di vista teorico, Adrian Maniu propone una definizione dei nuovi orientamenti, affermando che «il nuovo verso supera le convenzioni delle persone sature di poporanismo, romanticismo, ecc.». Il vecchio «materiale poetico» è «fatto da così tanti paragoni da non avere più alcun valore né significato»¹¹⁹. *La cicatrizzazione delle ferite da lancia sullo scudo della luna*¹²⁰ è un testo teorico che esprime la sensibilità finora intravista nelle parodie e nelle allusioni presenti

¹¹³ *Despre „Figurile de ceară”* (Sulle “Figure di cera”), «Noua Revistă Română», vol. XIII, n. 5, 2 dic. 1912.

¹¹⁴ *Redacțional* (*Redazionali*), «Flacăra», anno V, n. 16, 30 gen. 1916.

¹¹⁵ «Flacăra», anno V, n. 29, 30 apr. 1916.

¹¹⁶ *Scumpirea traiului. La țară* (*Aumento del carovita. In campagna*), «Flacăra», anno V, n. 23, 19 mar. 1916.

¹¹⁷ *Elegie* (1914), «Flacăra», anno V, n. 30, 7 mag. 1916.

¹¹⁸ «Seara», 3 feb. 1914.

¹¹⁹ *Poezie* (*Poesie*), «Cronica», anno II, n. 70.

¹²⁰ «Noua Revistă Română», vol. XVI, n. 5, 22 giu. 1914; n. 6, 29 giu. 1914; n. 7, 13 lug. 1914.

nei poemi. Qui Maniu si ribella ai «parassiti intellettuali», che hanno alcuni «connotati: bandiere, correnti, compagnie, coccarde». Sono privi di *valore intellettuale*, negano il loro statuto umano, credendosi «romantici, macabri, simbolisti, drammatici, poporanisti – persino nelle più segrete esposizioni». La rivolta di Maniu è emblematica degli inizi del nostro modernismo. Essa sarà propagata negli ambienti d'avanguardia esattamente dopo un decennio: «Sono opere circostanziali – questo libro, quando vuoi leggere qualcosa di appassionante, questo dipinto, per vivere un'ebbrezza estetica – Questa è una farmacia. Preferisco strappare le etichette inesatte, rischiando l'intossicazione». Le affermazioni vanno oltre il quadro demitizzante laforghiano a cui è stata sottoposta la poesia di Maniu, Vinea, Tzara, Nemțeanu e Iacobescu, essendo esse supportate dai versi degli autori. Il modernismo, di ispirazione liberale e socialista, si afferma pienamente intorno al 1914, quando diversi poeti e artisti parlano di una nuova sensibilità, che confondono con il simbolismo. Le reazioni dell'accademismo nazionalista («Sămănătorul», «Neamul Românesc literar», «Convorbiri literare») furono particolarmente forti e forniranno numerosi momenti antimoderni e antimodernisti nei decenni successivi, talvolta attraverso gli stessi attori dell'inizio del XX secolo (Iorga e Arghezi, ad esempio). Parallelamente ai primi echi di arte espressionista e futurista nel campo letterario locale, Tristan Tzara e Marcel Iancu sono emersi dalla generazione modernista per andare verso altri orizzonti.

L'ACCADEMISMO NAZIONALISTA E CONSERVATORE

La direzione accademica di orientamento politico nazionalista e conservatore equivale al polo del potere, poiché detiene il controllo delle istituzioni culturali più potenti, dall'Accademia ai ministeri. Per quanto riguarda la vita letteraria, essa è rappresentata soprattutto dalle riviste «Convorbiri literare» e «Sămănătorul». La principale preoccupazione di queste riviste era, intorno al 1910, il simbolismo: «L'ufficialità, l'Accademia, le riviste di grande tradizione, come “Convorbiri literare”, negheranno il simbolismo per identici motivi [...], attentato all'integrità, alla purezza e alla moralità dell'anima *romena*»¹²¹. In sostanza l'ostilità di Maiorescu nei confronti della poesia e dello spirito francese sostenute da Macedonski si era manifestata già nel 1886.

Dal novembre 1906, la rivista «Convorbiri literare» era diretta da S. Mehedinți, un «acerbo geografo» prontamente ironizzato da Ovid Densusianu su *1 Vieața literară*. Mehedinți, che aveva gradito l'apprezzamento di Maiorescu, espresse molto bene la vicinanza tra «Convorbiri literare» e

¹²¹ L. BOTE, *Simbolismul românesc*, cit., p. 133.

«Sămănătorul», nonché la mancanza di discernimento critico di queste riviste, firmando un articolo¹²² su «Sămănătorul» in cui elogiava Sadoveanu, Agârbiceanu, Cerna, Elena Farago, Emil Isaac e altri autori presenti sulla rivista, come Slavici, I.A. Bassarabescu, Cincinat Pavelescu, Maria Cuntan, A. Naum. La campagna di lotta contro il simbolismo andrà avanti per diversi anni, con S. Mehedinți che nel 1909 fa la seguente affermazione: «La vegetazione letteraria delle taverne, dei lupanari, dell'ombra e della penombra dove germogliano e vivono i crittogrammi decadenti [...], una muffa letteraria, una produzione perversa, che fa passare la malattia come modello di salute»¹²³.

Il discorso di ricezione all'Accademia¹²⁴ pronunciato da Duiliu Zamfirescu precisa ancora più chiaramente la posizione degli accademici; l'autore di *Tănase Scatiu* sottolinea che «l'espressione *poesia e arte poporanista* è una sciocchezza», un'«aberrazione di tutti i sentimenti estetici», e il poporanismo (confuso con il seminatorismo, dagli esempi forniti), «una filosofia dei primitivi» e una «tirannia letteraria». Gli esempi «infelici» di questo tipo di letteratura sono forniti da Coșbuc, che scrive una poesia ridicola, e da Goga, «un affittuario di talento». La risposta di Maiorescu approva le dichiarazioni di Duiliu Zamfirescu, ma solo contro i «socialisti-poporanisti», che incitano all'odio di classe, per difendere in realtà Coșbuc, Goga, Popovici-Bănățeanul e Slavici, gli scrittori che hanno creato, dice Zamfirescu, «tipi di contadini e contadine che non sono mai esistiti». Solo pochi anni dopo, lo stesso Duiliu Zamfirescu esprimerà molto chiaramente il punto di vista dell'Accademia nei confronti del simbolismo, quando, tra le «meraviglie simboliste e futuriste» pubblicate dalla rivista «Flacăra»¹²⁵, fornirà come esempi di riflessione *După 13 ani (Dopo 13 anni)* di I. Minulescu, *Triptic madrigalesc (Trittico di madrigale)* di I.L. Caragiale e *La ballata dell'impiccato* di Adrian Maniu¹²⁶.

La rivista «Sămănătorul», attraverso la costellazione di altre riviste che diffondono le sue idee («Făt-Frumos», «Junimea literară», «Lucaefărul», «Ramuri», ecc.), è la principale rappresentante dell'accademismo. Inizialmente di proprietà di Șt.O. Iosif, la rivista ha diversi redattori: dal 1901 al 1902, Al. Vlahuță e G. Coșbuc (traduttore); dal 1902 al 1905, Ilarie Chendi e Șt.O. Iosif; dal 1905 al 1906, N. Iorga; dal 1906 al 1908, Sadoveanu, Scurtu, Anghel, C. Sandu-Aldea, e nel 1908, A.C. Popovich.

¹²² S. MEHEDINȚI, *Primăvară literară (Primavera letteraria)*, «Sămănătorul», n. 18, feb. 1905.

¹²³ *Răspuns unui decadent (Risposta a un decadente)*, «Convorbiri literare», anno XLIII, 1909, pp. 450-451.

¹²⁴ D. ZAMFIRESCU, *Poporanismul în literatură. Discurs de recepțiune la Academia Română, rostit la 16/21 mai 1909*, cu un „Răspuns” de T. MAIORESCU, Institutul de Arte Grafice „Carol Göbl”, București 1909.

¹²⁵ *Literatura viitorului (La letteratura del futuro)*, «Convorbiri literare», anno L, 4 gen. 1916, pp. 14-15.

¹²⁶ *Câteva cuvinte critice*, in *Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii literare*, s. II, T, an. XXXVIII, București 1916, pp. 370-383.

Z. Ornea ritiene¹²⁷ che «gli anni 1904 e 1905 (anno IV) possono essere considerati il culmine, un vero periodo di gloria per “Sămănătorul” e il movimento da lui patrocinato. Ma [...] cominciano i forti attacchi. L'esordio si deve a O. Densusianu, che pubblica nel febbraio la sua rivista “Vieața nouă”. [...] verso la fine del 1905, appare a Galați “Curentul nou”, nel gennaio 1906 fa la sua comparsa “Viața literară” di Chendi, e nel marzo 1906, a Iași, appare “Viața românească”. Holban non ha risparmiato le sue stoccate su “Revista idealistă” e a Bucarest, nell'opuscolo “Epocii”, Lovinescu dimostra, in numeri consecutivi, la mediocrità della letteratura seminatorista. Il cerchio si strinse e gli attacchi arrivarono (anche se da prospettive estetiche e ideologiche nettamente opposte) proprio quando i seminatoristi e il loro leader [Nicolae Iorga] credevano di essere, per la forza conquistata nel tempo, invulnerabili».

L'opposizione al simbolismo, espressione della nuova letteratura, è manifestata dalle voci più autorevoli della rivista: Coșbuc («importiamo nella letteratura – all'altare della nostra vita spirituale – idee sempre più malate e del tutto estranee alla cultura dell'anima romena») ¹²⁸, Ilarie Chendi (che mira soprattutto al cenacolo macedonskiano: «Ma quando tutto nelle vostre idee è estraneo, un'imitazione insipida e degenerata, allora è una sfrontata stupidità e scimmiettatura [sic!] ciò che vi viene incontro» ¹²⁹) e ovviamente Nicolae Iorga ¹³⁰. Quest'ultimo esprime un'acerrima opposizione al simbolismo, che riprende, nel 1914, con *O luptă literară* (*Una lotta letteraria*): «Efebi impastati di vizi infami, di cui si vantano, ragazzi dalla crescita incompleta, che fuggono dalla scuola, frutti secchi [...] proclamano formule di arte malsana».

I temi e i motivi letterari ¹³¹ che dominarono la letteratura romena nel primo decennio del secolo scorso furono: nobili boieri contro affittuari stranieri (rappresentati da C. Sandu-Aldea, Ion Ciocârlan, I. Adam, Ionescu-Boteni, C. Manolache, G.C. Ionescu, Sl. Vulovici, Corneliu Moldovanu, Brătescu-Voinești, Zaharia Bârsan, Ștefan Petică) e il tragico destino dei piccoli nobili nel loro sradicamento (Iosif, Goga, Maria Cunțan, Sadoveanu, Alexandru Filipescu, Vasile Pop). I nomi di valore di «Sămănătorul» erano: Sadoveanu (editore), Agârbiceanu, Cerna (1901), Elena Farago, Emil Isac, Goga, Brătescu-Voinești con il volume *Nuvele și schițe* (*Racconti e schizzi*) del 1903, Emil Gârleanu, Cezar Petrescu (1907).

La rivista «Neamul românesc literar», fondata nel 1909 da Iorga, operante in campo culturale accanto al quotidiano «Neamul românesc», registra, durante il 1910, due presenze sorprendenti rispetto alla loro successiva evoluzione:

¹²⁷ In *Sămănătorismul*, Editura Fundației Culturale Române, Colecția „Critică și istorie literară”, ediția a III-a revăzută, București 1998, p. 65.

¹²⁸ «Sămănătorul», anno I, n. 2.

¹²⁹ *O cloacă* (*Una cloacă*), «Sămănătorul», anno III, n. 24, 15 giu. 1903.

¹³⁰ *Literatură falsă* (*La falsa letteratura*), «Sămănătorul», anno III, n. 25, 22 giu. 1903.

¹³¹ Z. ORNEA, *Sămănătorismul*, cit., p. 224.

qui fa il suo esordio Oreste, seguace di Macedonski, ed è presente anche Aron Cotruș, autore di poesie patriottiche e convenzionali. «Neamul românesc literar» è soprattutto la rivista che riflette al massimo grado l'antisemitismo dell'epoca, attraverso la serie di rappresentazioni e descrizioni dell'opera *Căii Vacărești* (*Le vie Vacărești*) di H. Stahl (un tripudio di abiezione umana) e attraverso i ritratti e la divulgazione delle idee antisemite da parte di A.C. Cuza. Il piccolo romanticismo della rivista promuove la cultura dei classici (attraverso le traduzioni di Sofocle e Omero), vari studi di storia, folklore, filologia e le traduzioni dei maestri romantici: Hugo, Lenau, von Kleist.

Oreste è «la promessa di un grande talento», con le sue poesie con cui canta i tanti e gli offesi. Tuttavia più pertinente a questa tematica è Aron Cotruș («milioni piangono in me», dice il poeta, seguendo le orme di Goga¹³²). Ancora debitori dell'epigonismo accademico, i due non si distinguono dalla folla animata da Iorgu G. Toma, G. Vlădescu-Albești, Ion Ciocârlan, I. Adam, Romulus Cioflec e A. Naum.

I seguaci di Eminescu, rappresentati da poeti come quelli sopra elencati (su «Sămănătorul» e su «Neamul românesc literar»), costituiscono una principale caratteristica dell'epoca, che mette in ombra anche il lirismo ribelle di Coșbuc o Goga, sebbene la loro letteratura fosse sostenuta dall'Accademia, soprattutto tramite la voce di Titu Maiorescu. Tra gli epigoni di Eminescu, visti con grandi speranze, confermate poi dal tempo, i più importanti per la loro presenza nella vita delle lettere sono Alexandru Vlahuță e Panait Cerna, autori rappresentativi del piccolo romanticismo.

Vlahuță è la figura dominante nella poesia di inizio secolo. Egli porta avanti, attraverso la sua opera, una critica della società, soprattutto dei modelli di poeti (artisti) che la dominano, al fine di sottolineare il ruolo primordiale del poeta vate, socialmente motivato, creato sulla base dei modelli offerti da George Coșbuc e Octavian Goga, con i quali compete. Vlahuță è significativo nell'illustrazione del fenomeno dell'epigonismo emineschiano. Dell'opera di Eminescu preferisce «la situazione del poeta nel mondo», che descrive in diverse poesie: *Liniște* (*Silenzio*) tratta del poeta geniale, impacciato nel salotto mondano, *Delendum* (*Ciò che deve essere distrutto*): «Di quest'arte così profumata, oh, molto vi ringrazio!». Non mancano i *Profili*, come «Damian, il poeta lirico / Il Trovatore pessimista» (*Profilo n. 7*), o il temuto «Ramzes / È un critico omicida... / Un'intera ecatombe / Sotto la sua penna malvagia» (*Profilo n. 5*). Tra di essi spicca la nuova arte poetica: *Dove sono i nostri sognatori?*, dove persino l'io poetico si autoaccusa di aver cominciato con «disperazioni comandate e dolori immaginati». Ora il poeta è un motore delle masse, «che va avanti» con una «parola profetica», uno «sguardo ispirato», che mostra un «mondo nuovo». In sostanza questo ultimo orientamento della poesia di

¹³² *Durere* (*Dolore*), «Neamul românesc literar», anno II, n. 36, 5 set. 1910.

Vlahuță motiverà il coinvolgimento nella fondazione di «Sămănătorul» per culminare con il poema *1907*, pubblicato su «Viața românească». Altre caratteristiche che egli ha ripreso dall'opera di Eminescu sono le mitizzazioni di alcuni personaggi come Ștefan cel Mare (Stefano il Grande, soprannominato il Santo), e una retorica segnata dalle figure della ripetizione, a cui si aggiunge, come segno dell'epoca, un'avversione contro il simbolismo (inteso secondo la concezione di «Viața nouă») e il tema antidinastico (antimonarchico).

Non privi di importanza sono gli epigoni prodotti da Vlahuță stesso, tra questi, secondo E. Lovinescu, si possono citare, Donar Munteanu e Corneliu Moldovanu.

Un altro seguace di Eminescu, considerato un grande talento per alcune pubblicazioni, è Panait Cerna, che ha le caratteristiche del genio. Secondo E. Lovinescu¹³³, fanno parte del gruppo di Cerna: Șerban Bascovici, Leon Feraru, Zaharia Bârsan, Ion Bârseanu, I.U. Soricu e A. Toma.

IL POLO NON IMPEGNATO POLITICAMENTE

Il polo non impegnato politicamente è rappresentato da quelle riviste e gruppi che non hanno legami con i partiti politici. Essi supportano l'arte in un'epoca in cui l'elemento etico ed etnico avevano la precedenza sulle motivazioni estetiche. Prive di qualsiasi dimensione politica, le riviste non disdegnano la polemica con i gruppi letterari dominati dall'elemento politico, ma per contro sostengono la supremazia dell'estetica su qualsiasi contingenza esterna.

La rivista «Convorbiri critice»¹³⁴, fondata nel 1907 da Mihail Dragomirescu, dopo la separazione da «Convorbiri literare», troppo coinvolta politicamente e socialmente, si apre con una precisazione del direttore: «Nella valutazione delle attuali opere d'arte, il criterio artistico non è prioritario. Ciò significa che la comprensione delle opere letterarie è falsificata sin dall'inizio e la comparsa di questa rivista è proprio il segno che è necessaria una reazione contro questo modo di vedere le cose [...], nazionalisti umanitari, conservatori e poporanisti, realisti e romantici, classici e simbolisti, impressionisti e parnassiani, tutti i poeti, solo i veri poeti, hanno il diritto di essere giudicati nella stessa misura: la misura delle esigenze dell'arte»¹³⁵. All'insegna del valore, la rivista dà così prova di uno speciale eclettismo, come dimostrano gli autori che scrivono sulle sue pagine: Al.T. Stamatiad, Ion Minulescu, Artur Gorovei, B. Nemțeanu, Vasile Militaru, A. Cotruș, dunque scrittori

¹³³ E. LOVINESCU, *Evoluția poeziei lirice*, cit.

¹³⁴ 1 gen. 1907 - 25 dic. 1910, Bucarest.

¹³⁵ M. DRAGOMIRESCU, *Către scriitori și cititori (Agli scrittori e ai lettori)*, «Convorbiri», anno I, n. 1, 1 gen. 1907.

provenienti da tutti i campi della letteratura. I nomi dei più giovani sono Liviu Rebreanu (con i suoi racconti) e Mihail Sorbul.

«Vieața nouă»¹³⁶ si afferma in campo letterario fin dai primi numeri, come avversaria di «Sămănătorul» e dell'accademismo di «Convorbiri literare». L'ex collaboratore di «Sămănătorul» (fino all'arrivo di Iorga nel 1905), Ovid Densusianu, precisa molto chiaramente lo scopo della rivista, opponendosi ad alcuni «contadinismi di cattivo gusto»: «Lasciate l'abito folkloristico, giovani scrittori, quando non vi sta bene [...]. Perché solo ciò che è di campagna dovrebbe essere veramente romeno? Non abbiamo anche noi la nostra vita urbana, non troviamo anche in essa qualcosa di caratteristico, qualcosa che abbia il diritto di essere tramandato nell'arte?»¹³⁷. La letteratura di «Sămănătorul», intesa attraverso la personalità dominante di Nicolae Iorga, è ironizzata per il lessico letterario, nonché per l'area di influenza: «Fruscia, strappa, trascina, trascina, ronza... questo è l'effetto della letteratura poetica di Bucarest, Bârlad, Budapest, di "Sămănătorul" e dei suoi fratelli adottivi "Făt-Frumos", con "Lucefărul" in testa»¹³⁸. In secondo luogo la direzione di «Convorbiri literare» è assunta da «Sămănătorul», perché il «giovane geografo» (S. Mehedinți) «si è addormentato in "Convorbiri" e si è svegliato in "Sămănătorul"»¹³⁹. Gli argomenti per queste note critiche e piccole ironie sono rappresentati dagli articoli più ampi di Densusianu sullo spirito junimista. Il critico contesta innanzitutto l'atteggiamento dei junimisti che negano ogni merito della «vecchia direzione» (quarantottista), atteggiamento che si estende anche alla politica: «I junimisti hanno ripetuto anche questa volta [l'occasione è la celebrazione dei 40 anni di "Convorbiri literare"] il loro solito motivo di lotta, ovvero esortare in maniera sana la politica, essere uomini d'onore, rappresentare il vero partito conservatore [...]. Queste dichiarazioni dei Junimisti¹⁴⁰ sono diventate noiose». La scelta di Densusianu per l'influenza francese sullo spirito culturale autoctono è quindi giustificata negando l'importanza dello spirito tedesco sulla cultura e sulla letteratura romena. Siccome «Sămănătorul» è l'oppositore dichiarato di «Vieața nouă», l'apparizione di «Viața românească» resta nella stessa sfera del «contadinismo», al quale si aggiungono «pallide reminiscenze socialiste, che cercano ora una nuova riabilitazione, in forma letteraria»¹⁴¹. Accanto a Densusianu, in lotta al seminadorismo, c'è anche Pompiliu Eliade, autore di *Sămănător de neghină* (*Seminatore di zizzanie*) del 1906, dove immagina un dialogo tra Mefistofele e Iorga. L'ultima pagina della rivista si intitola *Curiozități și altele* (*Curiosità e altre cose*),

¹³⁶ 1 feb. 1905 - gen.-feb. 1925, Bucarest.

¹³⁷ *Răstăcirii literare* (*Smarrimenti letterari*), «Vieața nouă», anno I, n. 1, 1 feb. 1905.

¹³⁸ O. DENSUSIANU, *Mosaic* (Mosaico), «Vieața nouă», anno I, n. 8, 15 mag. 1905.

¹³⁹ *Ibidem*, «Vieața nouă», anno I, n. 3, 1 mar. 1905.

¹⁴⁰ *Id.*, *Junimismul politic și junimismul literar* (*Junimismo politico e junimismo letterario*), «Vieața nouă», anno II, n. 3, 1 mar. 1906.

¹⁴¹ *Mișcarea intelectuală în țară* (*Il movimento intellettuale in campagna*), «Vieața nouă», anno II, n. 4, 15 mar. 1906.

dove sono raccolte alcune espressività involontarie di «Sămănătorul», «Viața literară», «Luceafărul», «Făt-Frumos», «Ramuri», ecc.

All'inizio su «Vieța nouă» non esiste alcun profilo letterario sostenuto o rappresentato da alcuni autori, solo l'affermazione del nuovo è predominante a livello teorico, perché l'esordio di Ion Minulescu è sotto l'influenza del romanticismo convenzionale, contrastato con successo dai versi di V. Demetrius e di Ervin (alias Ovid Densusianu). Parallelamente alla divulgazione della nuova letteratura di area francofona e alla redazione del suo corso universitario sulle ultime tendenze simboliste europee, nella rivista di Densusianu compaiono le prime manifestazioni di poesia simbolista di ispirazione decadentista, attraverso M. Cruceanu («Porto tra le onde chiare note / Il canto dei tempi desolati, / Mi apparì in preda al delirio – / Una bara»¹⁴²) e soprattutto tramite Al.T. Stamatiad:

La tempesta corre ancora: folle, vivace.
 Un cielo come liscivia alcalina.
 La città sembra morta, la nebbia l'avvolge
 In un lenzuolo luttuoso.
 E torri di castelli, alte cattedrali
 Di notte sembrano fantasmi.
 Luci di lanterne brillano in lontananza
 Come le lame dei pugnali. (*Sinfonia triste*¹⁴³)

Solo a partire dal 1909, attraverso i corsi universitari che presentavano autori come Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Jean Richepin, Jean Moréas, Camille Mauclair, M. Rollinat, Verhaeren, e anche da Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, «Vieța nouă» diventa una tribuna del simbolismo, ma di un simbolismo di ispirazione decadente nella letteratura romena¹⁴⁴, come ad esempio l'opuscolo pubblicato nel 1909 intitolato *Conferințele „Vieții noi”* (*Le conferenze di «Vieța nouă»*). Attraverso i poeti minori che la frequentarono, questa rivista si inserisce nella linea dell'epigonismo, perché i grandi poeti del simbolismo, come Bacovia, Minulescu e N. Davidescu, pubblicarono qui solo incidentalmente. «Vieța nouă» interessa piuttosto in quanto laboratorio di formazione dei futuri modernisti, futuri artisti d'avanguardia, che ebbero una prima fase di ispirazione simbolista: B. Fundoianu, Emil Isac, Luca Zimbru (B. Nemțeanu), Dragoș Protopopescu. Poeti minori, invece, come M. Cruceanu, Șerban Bascovici, I.M. Rașcu, Barbu Solacolu, Theodor Solacolu, scrissero spesso nelle riviste di ispirazione simbolista in cui debuttarono Ion Vinea e Tristan Tzara, creando le condizioni per la formazione degli

¹⁴² *Lumi trecute (Mondi passati)*, «Vieța nouă», anno II, n. 4, 15 mar. 1906.

¹⁴³ «Vieța nouă», anno II, n. 14, 15 ago. 1906.

¹⁴⁴ D. MICU, *Poezia în Vieța nouă*, in ID., *Scritori, cărți, reviste*, Editura Eminescu, București 1980, p. 79.

artisti d'avanguardia. Anche se ha pubblicato supplementi come «Farului» (24 febbraio - 27 aprile 1912, Bucarest), in cui O. Densusianu e i suoi collaboratori discutono i rapporti tra simbolismo e arte, «Vieața nouă» è stata fortemente contestata dal gruppo «Literator». Il simbolismo decadente, che creò, tra il 1906 e il 1909, un tratto di originalità per la rivista viene definitivamente abbandonato a favore di un'estetica ordinata e luminosa della città, duplicata in numerosi articoli dal critico Pompiliu Păltânea intorno al 1914-1915. In sostanza si tratta dell'eco delle prime esaltazioni della tecnologia, proprie del modernismo e soprattutto dell'avanguardia.

La rivista «Simbolul»¹⁴⁵ esprime l'atmosfera in cui si formarono i primi artisti d'avanguardia: Samyro (il futuro Tristan Tzara) e Iovanaki (il futuro Ion Vinea), che traducono Albert Samain in un'eloquente rivista di orientamento che porta il suo nome. Hanno collaborato alla rivista anche Stamatiad, Macedonski, Davidescu, Minulescu, Maniu, Hidalgo, Alfred Solacolu, Ș. Baskovici, Al. Vițianu, A. Coșbuc (il figlio) e i disegni sono stati realizzati da Marcel Iancu. L'intento innovativo della rivista è sottolineato dai contemporanei, ad esempio «Nouă Revistă Român»¹⁴⁶: «Ancora una curiosità: «Simbolul» non è di genere simbolista».

Per Ion Vinea l'atmosfera simbolista e demitizzante del suo esordio su «Simbolul» si estende alle successive esperienze poetiche. Uno per uno, i temi e i processi simbolici diventano caratteristici ed esemplificati: il viaggio esotico («nuvole che sembrano / Rose galee in viaggio verso Cerigo»¹⁴⁷), *hortuus clausus* («Candele mistiche ardono nella serra / cosa ti ha accolto nell'ombra di profumo»¹⁴⁸) o il verso libero¹⁴⁹. «Dei numerosi collaboratori tra gli scrittori simbolisti dell'epoca»¹⁵⁰ di «Simbolul» Vinea conserva un piacevole ricordo, poiché, durante il periodo di «Facla» (1913-1914), chiama D. Anghel «il mio vecchio maestro»¹⁵¹ e parla della «strana sonorità fastosa delle cadenze di Minulescu»¹⁵². Inoltre «Vinea rimase *segnato* dalla poetica simbolista, con la quale aveva intime affinità, anche dopo aver attraversato le più radicali esperienze letterarie d'avanguardia»¹⁵³. Tuttavia l'ammirazione per Albert Samain (nume tutelare del simbolismo di Vinea¹⁵⁴) è lacerata dall'avvento della guerra, quando il poeta tenta al-

¹⁴⁵ 25 ott. - 25 dic. 1912, Bucarest.

¹⁴⁶ Vol. XIII, nr. 1, 4 nov. 1912.

¹⁴⁷ *Sonet (Sonetto)*, «Simbolul», anno I, n. 2, 15 nov. 1912.

¹⁴⁸ *Eternitate (Eternità)*, «Seara», anno V, n. 1597, 30 giu. 1914.

¹⁴⁹ *Cântec de noapte (Canto notturno)*, «Seara», anno IV, n. 1639, 11 ago. 1914.

¹⁵⁰ E. ZAHARIA, *Ion Vinea*, cit., p. 22.

¹⁵¹ *Recenzie la volumul Steluța de D. Anghel (Recensione al volume "Stellina" di D. Anghel)*, «Facla», anno IV, n. 5, 9 ott. 1913.

¹⁵² *D. Iacobescu*, «Facla», cit.

¹⁵³ O.S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Editura Minerva, București 1974, p. 375.

¹⁵⁴ Ș. CIOCULESCU, *Ion Vinea*, in Id., *Aspecte lirice contemporane*, E.P.L., București 1968.

tre sonorità: «L'alba viene senza risveglio dal sogno di fuoco, dal sigillo di sangue, / la spada è entrata nella terra, / fulmine e cenere tra il campo e il cielo, / apparvero i calabroni di ferro»¹⁵⁵.

La rivista «Versuri și proză»¹⁵⁶ appare casualmente e ha un programma aperto esclusivamente al simbolismo, almeno nelle intenzioni, non nella pratica. La rivista è diretta da I.M. Rașcu e, nell'ultimo anno, da Pamfil Șeicaru. Essa illustra l'esordio di alcuni artisti d'avanguardia come anche la continuazione delle esperienze simboliste di quelli di «Simbolul». Nel 1915 debuttò Brunea-Fox, sotto lo pseudonimo di Pan. Tristan Tzara traduce *Song of myself*¹⁵⁷ e pubblica poesie simboliste, come *Inscripție pe un mormânt (Iscrizioni su una tomba)*: «E io sentivo la tua anima pura e triste / Come si sente la luna che aleggia muta / Dietro le tende tirate»¹⁵⁸. B. Fundoianu traduce Baudelaire¹⁵⁹, e Felix Aderca scrive anche lui poesie simboliste. Tra i nomi affermati ci sono O. Densusianu (che considerava il poeta I.M. Rașcu come «un messaggero della nuova letteratura in Moldavia»), e Tudor Arghezi (traduttore di Whitman), Ion Pillat, Perpesicius, Adrian Maniu, Cezar Petrescu.

Le riviste e i gruppi non impegnati politicamente si caratterizzano quindi per un'ampia apertura verso qualsiasi tipologia di collaboratore e mettono al primo posto il criterio del valore. Le polemiche intraprese soprattutto da «Vieața nouă» con il seminadorismo e il poporanismo non escludono collaboratori in comune, come il professor H. Frollo, autore di studi sull'istruzione sia su «Vieața nouă» (dove scrive anche poesie di gusto classico e romantico minore) che su «Neamul românesc literar» (anche qui scrive poesie)¹⁶⁰.

¹⁵⁵ *Parada plecării (La parada della partenza)*, «Cronica», anno I, n. 35, 11 ott. 1915.

¹⁵⁶ 15 set. 1911 - 23 lug. 1916, Iași.

¹⁵⁷ Anno IV, n. 19-20, 26 dic. 1915.

¹⁵⁸ Anno V, n. 5, 28 mag. 1916.

¹⁵⁹ *Don Juan în infern (Don Juan all'inferno)*, n. 17-18, 1914.

¹⁶⁰ *Poeții visează la stele (I poeti sognano le stelle)*, «Neamul românesc literar», anno II, n. 40, 3 ott. 1910.

POESIA

Dinu Flămând

Nato il 24 giugno 1947 nel distretto di Bistrița-Năsăud, nel nord della Transilvania, in Romania. È poeta, saggista, giornalista, traduttore e commentatore politico per la stampa romena e internazionale. Si è laureato in Filologia presso l'Università Babeș-Bolyai di Cluj nel 1970. Durante i suoi anni da studente è diventato membro fondatore della rivista «Echinox», che ha segnato numerose generazioni di letterati con il suo spirito antidogmatico. Dopo la laurea, ha lavorato per giornali, riviste e case editrici di Bucarest, compresa la rivista «Secolul 20». Alla fine degli anni '80 ha ottenuto asilo politico a Parigi, dove aveva denunciato il regime oppressivo romeno sulla stampa («Libération», «Le Monde») e alla radio (RFI, BBC, Free Europe). È stato giornalista bilingue presso RFI dal 1989 al 2009. Dopo la caduta del regime comunista, si è reintegrato nella letteratura romena. Nel 2011 gli è stato assegnato il Premio Nazionale Mihai Eminescu. Nello stesso anno è diventato consigliere al Ministero degli Affari Esteri e in seguito ha rappresentato la Romania all'Organizzazione Internazionale della Francofonia. Dinu Flămând vanta una vasta opera pubblicata in Romania, soprattutto poesia, ma anche critica letteraria e traduzioni. I suoi libri sono stati tradotti e pubblicati in vari paesi: Spagna, Francia, Italia, Messico, Portogallo, Germania, Cile, Honduras, Colombia, Macedonia del Nord, Grecia, Israele, ecc. Tra i titoli figurano: *Apeiron (Apeiron)* 1971; *Altoiuri (Innesti)* 1976; *Stare de asediu (Stato d'assedio)* 1983; *Viața de probă (Vita di prova)* 1998; *Frigul intermediar (Freddo intermedio)* 2006; *Umbre și faleze (Ombre e falsità)* 2010 (trad. it. 2018); *Veghea și somnul (Veglia e sonno)* 2016; *Primăvară la Praga (Primavera a Praga)* 2017; *Om cu vâslă pe umăr (Uomo con remo in spalla)* 2020 (Premio Lucian Blaga; trad. it. 2023); *Scaun la fereastră (Sedia alla finestra)* 2022. Come traduttore si è dedicato principalmente alle opere dal francese, dallo spagnolo, dall'italiano e dal portoghese, ricevendo numerosi premi letterari. Ha tradotto i seguenti autori: Fernando Pessoa, António Lobo Antunes, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Umberto Saba, Mario Luzi, Samuel Beckett, César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Semprún, Antonio Gamoneda, Jean-Pierre Siméon, Omar Lara, Marco Lucchesi, Marco Antonio Campos e altri. La sua più recente traduzione è Fernando Pessoa, *Marinarul și alte ficțiuni (Il marinaio e altri racconti)*, Humanitas fiction, București 2022. Tra le più recenti apparizioni delle sue opere tradotte all'estero si annoverano: *Intimitate distantă* (Antologia 1983-2010), traduções do romeno de T. Leitão, S. Coutinho, C. Popa, N. Júdice, TESSERACTUM, São Paulo 2022 e *Primavera en Praga*, volume pubblicato dalla prestigiosa casa editrice Visor di Madrid nel 2022 e presentato dal poeta spagnolo Luis García Montero, attuale presidente dell'Istituto Cervantes, con queste parole: «La poesia di Dinu Flămând è uno specchio elegiaco della storia. Ognuna delle sue poesie ha qualcosa che ricorda uno scavo archeologico, poiché tiene conto, in ogni momento, di tutti gli strati del tempo che si sovrappongono e che danno alla sua poesia un significato. L'abilità di Flămând di mettere insieme accurati dettagli quotidiani presentati con la voce degli antichi maestri crea un insieme fresco, un giardino di piaceri come quello di Bosch, dove tutti i suoi abitanti sono essenzialmente umani, figli di un luogo e di un tempo, ma vittime nel vento della storia. *Primavera a Praga* è probabilmente il miglior libro di questo grande poeta romeno che rappresenta anche una delle voci essenziali della poesia europea contemporanea».

Dinu Flămând

POESIE

RIFUGIO

Je te prends les genoux... car j'ai trop peur
de te prendre les genoux.

Barbara CASSIN, *Quand dire c'est vraiment faire*

A braccia tese le mie parole ti
cingono le ginocchia
perché solo così le mie mani nude potranno
nascondere un po' il mio deserto
e da tutta la sua corruzione
la mia timidezza ti supplica
e ti adora

e il mio pensiero di te estendendosi
finisce per toccarti le rotule
con la disperazione del naufrago trascinato
dalle onde
dopo che le sue unghie per un istante infitte
sulla riva apparsa lontano sotto l'orizzonte
hanno ceduto.

Allora la tua pelle, il tuo respiro e persino la tua esistenza
dentro di me

cominciano una miracolosa seconda vita
insieme alla mia emozione balbuziente
affinché veda se stessa diventare parola
si fa coraggio anzi s'immagina
che noi siamo vicini

ooooooooo

Nausicaa

proprio quando esco nudo dalla mia grande confusione
mi scrollo di dosso il sale

e prima del miracoloso germoglio
di palma
quale sei

mi mostro
 questa mattina
 verbosa;

poesia
 mettimi al riparo...

MONTE VENTURI

(...un' esplorazione con Mircea Dumitrescu)

«On ne peut plus être materialiste
 que de façon métaphisique»

Etienne KLEIN

Era evidente che la montagna lo intimidisse
 quindi il vecchio fece un' ampia deviazione
 vagando per il paese, tenendola d'occhio in modo insistente
 da tutti i luoghi, soprattutto nascondendosi
 da essa dietro alcuni alberi

dietro le rocce
 dietro il cavalletto;

o mescolandosi tra i piccoli
 con donne e uomini venuti ai bagni a sera
 per sfuggire alla plebaglia e alla calura
 dei campi, credendosi invisibile.

Anche se non poteva essere ignorato
 nei suoi abiti rigorosamente neri e con il modo statico
 di dondolarsi guardava attentamente in direzione del dorsale
 di Gardanne

o verso Beaurecueil
 dalla Vallé de l'Arc o più lontano
 a volte nei dintorni di Les Lauves
 quando non si sistemava nel suo nascondiglio prediletto
 di Bellvue, in cui gli sembrava
 un tempo di aver davvero scoperto
 tra i rami di una quercia il panorama
 capace di addomesticare anche la luce
 e la densità delle ombre.

La verità è che il Monte Sainte-Victoire
soprannominato Venturi sfugge al pittore
gli si insinua tra le dita
del tutto evanescente
esso trema sebbene sia un monte
piuttosto massiccio né la pittura
né un monte lo catturano, benché pietroso e ben infitto
nel paesaggio con una solida insolenza
fin dalla preistoria dei vulcani;

tutte quelle ombre e linee volavano
in qualche modo concave e convesse
avvolgendo i pendii,
le pietre
e alcuni crinali collinari
con una luce un po' legnosa
ma anche nervosa
dalla terra emersa
per dare a calce declivi e cornicioni
e le radure del cielo;

quest'anno le creste montuose evaporando tra
le nubi basaltiche
gli impediscono di fissare qualcosa sulla tela
di poco sicuro e – ahimé! – di poco reale.

Sospettava che la montagna si trovasse allo stesso tempo
in diversi luoghi e da nessuna parte
volatilizzata – forse – dall'incandescenza
della sua visione
come i fotoni, gli elettroni e i protoni – questi
non-corpuscoli che conosciamo solo oggi
che trappola ci viene tesa quando dobbiamo definire la materia...

E intuiva
che la sua testardaggine proprio in quei momenti
imprevedibili, brancolando verso la bellezza
non localizzabile e irripetibile,
cambiava impercettibilmente quelle creste montuose
e non gli restava altro che il gesticolare di alcuni colori
compatti nel loro nucleo benché bagnati proprio dalla luce
come la pittura sui cocci dei vasi
neolitici che un tempo venivano smussati sulla tela
fuggendo liberamente...

Avrà visto in lontananza con lo stesso sguardo
 interiore anche un altro monte
 da qualche parte più a sud della rovente Provenza?
 Penso all'aspro
 Mont Ventoux sulle cui pendici ansimante
 nell'aprile 1336 era asceso Petrarca?

Noi ora sappiamo
 che l'essenza del tempo semplicemente ci sfugge
 ma
 ad un certo punto i fenomeni di alcuni frammenti
 di tempo potrebbero anch'essi sovrapporsi
 interagendo sciolti nella stessa visione
 e acquisendo una massa misteriosa
 che si crea da sola – come diremmo
 che Dio e Petrarca si cercavano reciprocamente
 sulla scalata di quel monte piuttosto nascondendosi
 l'un dall'altro
 sui versanti opposti
 e così ponendosi reciprocamente in essere...

Forse è questo ciò che vide Cézanne –
 la danza delle montagne con l'assenza di tempo.

TRINCEE DI ČERNOBYL'

hanno scavato con le loro pale il terriccio
 in cui dormiva la loro dipartita
 era stato loro ordinato di nascondersi dalla morte
 proprio nelle tenere fosse
 dove la fine li avrebbe raggiunti

dopo non molto tempo erano
 abbracciati alle liane radioattive
 risvegliate dai calderoni dell'inferno
 su cui l'oblio aveva piantato
 un rigoglioso bosco di erbacce

Stalker li aveva avvertiti invano
 che per migliaia di anni il piede umano
 non avrebbe potuto più calpestare i dannati
 campi circostanti

a meno che non si fosse lasciata in pegno la propria carne
in stracci putridi
alle tibbie

forse non avevano visto il film
ma lo stupore, quando hanno cominciato a capire,
non serviva loro più a niente

poiché la morte fa i suoi calcoli e raramente
si dimentica di infilare sotto la porta il conto
soprattutto quando gli imbecilli carichi
di illusioni sul loro potere si mettono a confiscare
la patria

le patrie...

PIETRE E RADICI

Camminavo tenendo per la barba il cavallo a sinistra
tu schiacciando con tutta la tua forza le corna dell'aratro
rivoltavi i solchi di terra
era e non era vento,
era e non era la luce che mi piaceva,
era e non era il noto luogo dove seminavamo
in Transilvania, tra freddo e nevischio, anno dopo anno.

Vibrava in me la sorpresa attesa
quando dall'estremità del solco nel cielo limpido si scorgeva il nostro villaggio
nella valle e da qualche parte il comignolo della nostra casa; la sera non era
lontana,

un caldo focolare lì ci attende.

Tu strappavi dalla terra pietre e radici,
come se un bosco selvaggio si stesse preparando
a distruggere il nostro campo dalle profondità
di una strana mano nascosta nella terra.

Maledissi col pensiero il destino che fa
rovesciare all'uomo pietre e radici anno dopo anno
e spremere tutte le sue energie tagliando fette di terra
con radici di alberi scomparsi da tempo.

Ma tu esistevi, e per me era naturale,
perché sentivo i tuoi passi che calpestavano la terra

e sentivo la lama dell'aratro ansimare tra le pietre
anche se guardando all'indietro non riuscivo a vederti.

All'estremità del solco non ho però scorto
né la campanella del villaggio né il fumo del nostro comignolo,
né la famosa valle...

Mi ritrovai all'improvviso sulla scogliera di Cefalù,
e mi venne incontro la distesa dell'immenso mare
come lo vidi sui promontori della Sicilia.

Canaglia la tua memoria, ti avevo spostato io lì
con l'aratro e con i tuoi cavalli e con il tuo passo greve
solo perché non mi fermo da nessuna parte, sradicato,
e ti sposto per spostarmi con te...

Sicilia, agosto 2017

CAMPI FLEGREI

È solo rabbia sulfurea?
a contatto con l'impazienza dell'Inferno
questo gorgoglio?
Come un uccello soffocato la mia mente cade nelle acque dell'Averno.

La lava ci taperà la bocca restituendoci
alla Madre Universale e al mondo eterno? Naviga
interrogante e stoico Plinio il Vecchio, attratto
nell'arsura del fuoco di cenere, verso Stabia.

Com'è oltre, dicci com'è,
andiamo a spiare la Sibilla Cumana?
Ma nel profondo della grotta sulle rive dell'Averno
sussurrano dal vulcano solo le serpi dell'Inferno.

Perché la grande precarietà fa ammutolire la tua bocca.
Verrà forse a trovare anche noi un'epidemia
dell'incoscienza, come un'eruzione
sotto il sole dell'effimero... Chi lo sa?

Fumarole teatrali nel cielo di Napoli
comporranno forse lo spettacolo della rivelazione,
scopriremo allora anche come impiegare la vita,
nel magma delle forze ribelli.

Forse l'uscita è proprio sotto il pavimento di casa
della nostra casa – con le sue colonne
dalla prospettiva ingannevole e dalle sue vie
di fuga, disegnate tra le ville di Pompei;

dal vuoto del cielo permanente provengono i giganti e gli dèi
sulle pareti carminie si dice che l'uomo era assente
nel mondo che era stato fondato prima di lui. Ariosa
poco dopo la Flora apparve sulla soglia di casa

a sollecitarci con la pigrizia del suo profilo rivolto verso il nulla.
Avvolta nella nube del mistero,
lasciandosi dietro, come una consolazione,
il profumo della nostra solitudine, dal suo bouquet di molliche di pane.

Napoli, febbraio 2020

GRAFFITI

Sicuramente Marco Cerrinio Vazia sarebbe stato un buon costruttore
a Pompei, poiché veniva raccomandato con la massima responsabilità
civica dal gruppo dei bevitori notturni... «seribibi!»...

Anche se la scritta sul muro appare esitante
con lettere irregolari e abbreviazioni incerte,
puoi giurare che gli ubriachi, clienti abituali dell'osteria accanto alle terme,
avevano sentimenti elettorali più sinceri di quelli dei leccapiedi clientelari di
Lucio Albucio Celso, dei “foruncoli”!

...nonostante avessero riempito le alte mura di graffiti più panciuti
e grammaticalmente più corretti per sostenere
il candidato, erano persino dipinti di rosso carminio che si è conservato.

Non possiamo sapere perché Samio abbia consigliato
a Cornelio di impiccarsi
o chi disse che Flavia fosse divenuta un'esperta
nell'arte della fellatio e neppure possiamo capire oggi veramente il piacere di

Secondo,
che aveva defecato tre volte di seguito accanto allo stesso muro
scrivendo orgoglioso un messaggio sul quel luogo. Sembra in sostanza
che i defecatori fossero tentati di marchiare
le proprie vittorie a quel tempo delle grandi costipazioni imperiali,
siccome lo stesso medico dell'imperatore Tito

consegnò sempre a Pompei il proprio atto, probabilmente di passaggio in città, lasciando anche la sua firma: Apollinare (per la futura gioia di Apollinaire, il poeta bendato, sebbene non apollineo).

Certamente si potevano trovare anche nelle iscrizioni i nomi dei gladiatori che stavano per entrare nell'arena o altre informazioni di utilità pubblica in queste pagine di vita divulgate dai muri, ma le statistiche dei ricercatori dimostrano la netta preponderanza della vanità come sentimento autoriale: ad esempio la vanteria del profumiere Febo, proprio sul muro esterno del lupanare, consegnata all'eternità, che dice
che come un toro aveva compiuto le sue gesta mentre era lì dentro;
bravo! indomito Febo – *quisquis amat valeat...* che buon pro ti faccia,
anche se si potrebbe sospettare che i tuoi testicoli d'oro siano già soltanto due
bollicine
di vuoto nella cavità di uno di quei corpi ormai vestiti di polvere di gesso...

I momenti che seguirono devono essere stati terribili quando alcuni «per paura della morte invocavano la morte», poiché nel Vesuvio che fino ad allora era rimasto calmo in quel paesaggio, si ridestò una bestia facendo saltare in aria il canto degli uccelli, e sulla terra mandò la sua neve bollente divenuta poi cemento come l'eternità. Rimane vivo dopo di noi – se da qui dovessimo trarre una conclusione – solo qualche gesto senza troppa importanza e solo ciò che senza fatica viviamo, ecco cosa resta, poiché di tutto ciò che il nostro orgoglio fa emergere, l'ironia della storia ha molta più cura...

in quell'ottobre del '79 erano già maturi le noci e i fichi e le castagne commestibili, e il vino novello era già stato spillato e versato in anfore, ancora non del tutto buono da bere come è stato ritrovato come rimembranza di vino... e intorno a Porta Ercolano uno spettegolava sul vicino Pompeo, dicendo che era troppo grasso; così, con un carbone nero appena spento nel focolare, la notte si è insinuata e ha scarabocchiato di nascosto sul muro affermando che lui si ingozza troppo
e poi
ha datato l'iscrizione (aveva il senso della storia!): 17 ottobre, mancavano ancora solo pochi giorni...

Probabilmente la catastrofe
 è accaduta il 24 ottobre perché l'iscrizione
 rimase intatta prima che la spazzassero via le piogge
 nemiche della storia... quindi non successe in agosto
 come aveva creduto Plinio il Giovane o i suoi copisti più tardi...
 Naturalmente gli archeologi di oggi sono caduti in estasi,
 loro che continuano a spiare avidamente la parte ancora coperta
 del cimitero, guardoni come gli anziani biblici che tendono un agguato
 a Susanna al bagno... per il resto non significa nulla –
 cosa significa per me agosto o il mese di ottobre? per tutti coloro
 che hanno ingoiato il loro stupore
 e non sono riusciti a dividerlo con nessuno... santo pettegolezzo della vita
 è l'enorme miracolo di questa storia
 il che dimostra che il respiro dell'uomo è come l'impronta dell'uccello al di là
 dell'orizzonte lasciata nell'aria...
 Mentre il Vesuvio è di nuovo in agguato.

Pompei, febbraio 2020

CARAVAGGIO (I)

Senza dubbio sapeva cavalcare
 benissimo, ma per strada non si vedono
 le buche nascoste, nessuna fiera nell'oscurità della notte
 avrà spaventato il cavallo, ma piuttosto il mite animale
 macchiato dal miele della luna con la testa china verso il cavaliere
 sembra parlare con loro, e lo zoccolo anteriore con il ferro di cavallo
 protegge colui che è caduto.

Ma la luce, sì, li colpisce entrambi di sbieco
 discendendo come da un cielo
 forato e scoppiettante sul volto del soldato prolungandosi
 sulle sue braccia sollevate in adorazione di uno spavento
 che ancora lo colpisce
 a terra, dopo che il suo corpo cadde nella polvere...

E se in quella violenta tenerezza che era già
 la sonnolenza della sua immensa sensibilità giovanile
 Caravaggio non avesse messo se stesso, come avrebbe fatto in seguito
 in quasi tutti i suoi momenti
 di estasi rivelata (sebbene il volto di colui che giace a terra guardando

con gli occhi chiusi verso il cielo sembra somigliargli...), c'è da sospettare che anche lui sia da qualche parte nei dintorni poiché da lui è arrivata per primo la “vocazione” e anche la sua fronte era stata colpita dallo zoccolo di quella luce.

Roma, marzo 2019

LE CATACOMBE DEI CAPPUCINI

Al posto di alcune parole che potrebbero affrettarsi a implorare un po' di compassione e comprensione il discorso degli stracci scoloriti rimasti sulle ossa esprime perfettamente l'inutilità di questo spettacolo di eternità.

La storia ha desalinizzato i teschi duri come pietre e a noi – turisti del futile – comincia a soffocarci la nausea del nostro stesso stupore.

Il tempo ci spinge per la nuca negli specchi della polvere dove un'immensità selvaggia rappresenta la verità stessa.

La morte si è installata nelle cavità di queste orbite, fungaia delle vocali mute.

Solo all'uscita sotto al cielo palermitano l'aria viene a visitare di nuovo i nostri polmoni, e per la prima volta notiamo che i pini indifferenti riescono – solo loro sanno come – a nascondere sotto la corteccia di un verde intenso le proprie ossa sottili.

Alcuni uccelli sopra il mare continuano a intricare ancora di più la calligrafia dei nostri destini.

Palermo, agosto 2017

IL TAPPETO DELL'IMPERATRICE

Andai a salutare Bruegel e forse
per sgraffignare le sfogliate dalla targa di legno che due contadini
portano correndo per il lussuoso museo viennese come usciti
a vagabondare dal dipinto fiammingo del matrimonio del villaggio
dondolandosi già ubriachi

...ma mi sono confuso sul senso della visita e mi sono imbattuto
in Maria Teresa troneggiante a lutto in quella *pietas austriaca*
ovvero adoperandosi, sotto i suoi strati
di pizzo nero, per sembrare triste
dopo la morte del sub-marito
ex e sub-imperatore di quel
Sacro Germanico ed ex Impero e Latino
con annesse la Transilvania,
e più tardi anche la Bucovina.

E nella composizione della desolazione imperiale
un'unica macchia di colore si concesse il pittore di corte –
segno che solo il simbolo di quell'amato giardino poteva
alleviare l'amarezza di questa Nonna d'Europa
(riproduco le spiegazioni dal catalogo).

Cosa vedo:
lei stava con il piede proprio sulla MIA Transilvania
divenuta provincia-tappeto
calpestata con una prestanza bovina.

Come diavolo glielo dico
di togliere i suoi piedi da lì?

Mi ha rovinato tutta la giornata.

Vienna, dicembre 2015

IL MONDO NUOVO

Voltando le spalle a noi stessi
scrutiamo il futuro dal quale proprio noi manchiamo;
molto astuto Tiepolo il figlio: raccoglieva in riva al mare
molti perdigiorno (venditori, borghigiani, signore
ben vestite circondate da cenciosi, un arlecchino,
un nobile incipriato, diversi bambini e un cane,
quindi vari tipi di persone in fila sulla linea dell'orizzonte),

ma nessun personaggio
guarda il mare in lontananza né le nuvole infinite
dove si presuppone abiti
proprio il FUTURO...

Tutti guardano attraverso dei buchi il diorama
posto al riparo sotto una tenda davanti a loro
dove probabilmente sempre lui aveva immaginato delle persone con tre
braccia, unicorni
con ferri di cavallo o enormi balene che ingoiavano tutto ciò che era a portata
di mano
attraverso quel mondo nuovo pieno di pappagalli selvatici e altri
demoni incredibili;

e affinché l'effetto sia assicurato,
porta davanti ai nostri occhi anche suo padre
di profilo, alquanto stupito, mentre il figlio stava
non lontano e allo stesso modo stupito,
anche se un po' ironico... come se volesse creare un falso
autoritratto più tardo.

Ma chi è il personaggio dietro di noi
appollaiato su uno sgabello
che ci percuote la testa con un lungo bastone
quando ci spingiamo troppo dai buchi
attraverso la tela del Mondo Nuovo
facendoci spalancare gli occhi?

Ca' Rezzonico, Venezia, aprile 2018

Emil Nicolae

Pseudonimo di Emanuel Nadler, Emil Nicolae, nato nel 1947 a Bacău, in Romania, è scrittore, critico, storico dell'arte, giornalista, museografo e traduttore. Si è laureato in Filologia presso l'Università "Al.I. Cuza" di Iași. Il suo percorso professionale si è svolto principalmente su quattro piani: creazione letteraria, museografia e curatela, ricerca letteraria e arti visive, giornalismo culturale. È specializzato in museologia, è membro dell'Unione dei giornalisti professionisti e dell'Unione degli scrittori romeni. Collabora con università, musei e gallerie d'arte, riviste di cultura, televisioni e radio nazionali. Dal 2010 è caporedattore della rivista di letteratura e arti «Conta». Dal 1976 al 2022 ha pubblicato quindici volumi di poesie, quattro studi e saggi e cinque album d'arte. Ha inoltre pubblicato poesie, saggi, recensioni, cronache, studi, traduzioni e interviste in riviste e antologie romene e straniere (Italia, Francia, Germania, Austria, Svizzera, Israele, USA, Cina). Ha ricevuto i seguenti premi e titoli: il Premio per la Poesia della Sezione di Iași dell'Unione degli Scrittori Romeni (1999, 2005, 2012, 2017, 2019), il Premio "Dosoței" per il libro più bello attribuito all'opera *Victor Brauner – la izvoarele operei* (*Victor Brauner – alle origini dell'opera*) alla Fiera Nazionale del Libro "Librex" di Iași nel 2006, il titolo di "Uomo dell'anno 2004 per la cultura" (accordato dal giornale «Ceahlăul» di Piatra-Neamț), una borsa di studio assegnata dalla Stiftung Künstlerdorf Schöppingen, Germania, nel 2005, l'Ordine al Merito Culturale nel grado di Cavaliere offerto dalla Presidenza della Romania nel 2005, la Cittadinanza Onoraria del Comune di Piatra-Neamț dal 2018.

Emil Nicolae

POESIE

UN SOGNO

È evidente che la cava
che si muove pesantemente sulla strada
proprio davanti a te
non trasporta libri
la cava trasporta terra

Ti viene ordinato:
non devi dare fuoco ai vecchi libri
i libri danneggiati non si distruggono
i libri malati vengono sepolti e basta

ma cosa fai quando la terra
precipita sulla tua casa
su di te e sui giovani libri
che non sei riuscito a leggere

(dovresti fermarti qui
per evitare di diluire l'“effetto poesia”
– che non è come l'“effetto poetico” –
ma cosa fare quando appare all'improvviso
«l'animale che racconta storie»¹) che trasportano
dalla cava i mattoni per
la sua casa grande, lunga e larga)

«TU EROTA KAI TU TANATU»²

Quando ti è apparso ad un imbrunire
dopo un'impetuosa partita di sesso
Josef Mengele aveva i capelli biondi e ricci
occhi azzurri tette enormi e una groppa da cavalla

¹ Cfr. J. GOTTSCHALL, *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human* (2012).

² L'amore e la sua morte.

ti sei lasciato studiare da ogni parte
 ma allora non capivi e adesso continui a chiedertelo
 quali erano i piani scientifici del dottore
 di quel sogno

ACCUSA

Orme sparse sul ciglio del tramonto
 e poi – un po' più in là
 il corpo del delitto
 ovvero un contorno disegnato nell'erba
 esattamente dove si trovava lei
 sdraiata a pancia in su
 l'impronta delle scapole e non dei capezzoli
 l'orma delle natiche e non del pube
 l'impronta dei talloni e non delle dita dei piedi
 e ora – tu dici
 «arrestatemi»

UNA PAUSA

«**O**h» e «Ahimé» e «Bau» e «Miao»
 gli echi si insinuarono nel paesaggio
 strofinandosi le pellicce panciute
 fra di loro

nella sfilata tra la vita e la morte
 la farfalla autunnale cerca l'uscita

puoi sederti sereno a guardare
 a sud aspettando il treno dell'infanzia
 puoi guardare a nord
 come il randagio attraversa la linea ferroviaria

solo foto cerulee
 sull'ornamento del destino

verde è la traccia lasciata dalla neve
 e il muschio che calpesti scalzo –
 sotto i piedi la dolcezza paradisiaca

PIETRE MORBIDE

Girati verso oriente
ora hai il paesaggio sotto i piedi
e il desiderio di calpestarlo
si diffonde come muffa
e trabocca l'acqua dei secoli
verde è il suo spirito che
ti fa perdere l'equilibrio
il giallo è il suo cuore che
ti ostacola
da un posto all'altro è inchiodato
con fiori di papavero o
cucito con cespugli di genziana
devi abituarti
con questo paesaggio
devi padroneggiarlo / aggiustarlo
bene sul retro dell'andesite
e soprattutto non devi contemplarlo –
la contemplazione è la fine del paesaggio
essa lo prosciuga e lo stacca
dalla roccia lasciandolo
in balia del vento

NATO DALL'OMBRA

Dopo il silenzio le parole sono assordanti –
è un modo estremo di renderti inascoltato
dopo una lunga pausa dalla scrittura
le lettere sono creature antipatiche
che ti fanno rivoltare lo stomaco –
è un modo efficace di farti recuperare
i sensi (negativi, vergini, puliti)
discendi dal dolce oblio di te stesso
come alzarsi da un'amaca
intontito e con i postumi di una sbornia
delle realtà della vita quotidiana
pensavi di poterti intrufolare inosservato
per evitare tutti

attraversando da un marciapiede all'altro
 da un mondo all'altro
 ma le ombre traditrici hanno cospirato
 si sono incrociate e hanno approfittato
 del ritirarsi del sole al tramonto

come punire la tua ombra traditrice
 come saltarle addosso (Peter Schlemihl è una famiglia)
 e all'improvviso ti sei ritrovato alla fine di una fila di corridori
 disperati che non riescono ad annegare
 nelle acque di Babilonia

NATURA MORTA

La carta moschicida dell'infanzia
 appesa sotto la lampadina nella cucina estiva

le parole ronzano come mosche
 sopra il presidio

le mosche addestrate si mettono in fila
 in un discorso ufficiale

le mosche ribelli vengono arrestate
 dalla carta moschicida

PROTOCOLLI

L'albero sta davanti al bosco
 come una messa in scena del celebre proverbio
 a una distanza di dieci metri

il comandante sta di fronte al plotone
 pronto a ordinare l'esecuzione
 a una distanza di dieci secondi

il crepuscolo sta davanti al Ponte dei Suicidi
 per non disturbare il gentiluomo con la lavallière
 a una distanza di dieci pagine

SULLA TRISTEZZA

Non è obbligatorio
che la tristezza ti soffochi –
essa può anche essere mite
sopportabile persino piacevole
avvolgendoti con leggerezza
come l'aroma del caffè al mattino

stai seduto in questo quadro
sulla sedia davanti alla finestra
e cerchi di ricordare
se ieri sera hai annaffiato il myosotis
sul davanzale

la luce riempie il quadro
riversandosi verso oriente
tu sei controluce con la schiena
verso la stanza che
lei ha appena lasciato
senza che ti si possa vedere il volto
e pensi che la tristezza
non esista veramente
in assenza dell'espressione
(le occhiaie dell'orbita,
l'amara contrazione del volto,
le rughe sulla fronte)
ma essa è solo abbozzata, suggerita
dalla mano tesa
alla ricerca del posacenere

IL RITRATTO E IL PAESAGGIO

Se non ti piacciono i suoi occhi acquosi
scoloriti dalla profonda rabbia
sostituiscili con due esemplari migliori
dal campo dei girasoli
(giallo)

se non ti piace il suo naso
sudato e crivellato dall'alcol
coprilo con l'ombra sottile
del pioppo sulla fila degli alberi
(nero)

se non ti piacciono le sue labbra
spezzate da un disgusto infinito
incolla su di esse un segmento
ritagliato
dall'acqua fredda del fiume
(verde)

se non ti piace il suo mento
deformato dall'ingiustizia del mondo
scendi dinnanzi ad esso
la cima della collina bruciata dal tramonto
(rosso)

seduto dando le spalle al senso
di marcia del treno
ti appoggi al finestrino che separa
il paesaggio dal ritratto e pensi
alla tristezza di Arcimboldo

PROUST CON UNA SOLA COPERTA

La porta d'ingresso esiste
vieni a verificare
però andando in giro
non trovi la porta sul retro –
chiedi e ti viene spiegato
«sarebbe inutile
perché la brava gente
è soltanto gente morta
che non ha bisogno di uscita»

PROFILER

È da molto tempo che cerchi di sapere
quali sono state le letture dei dittatori
ma le informazioni trovate erano scarse
e soprattutto quelle sulle loro donne

allora hai spostato il tuo interesse
sulle posizioni preferite dei dittatori
quando facevano l'amore e hai constatato
che non era la posizione del missionario
la loro preferita, come ti aspettavi
ma la posizione di Andromaca
che pensavi fosse dei poeti

Passionaria Stoicescu

Passionaria Stoicescu è nata il 30 aprile del 1946 a Bucarest, è poetessa, prosatrice, scrittrice di letteratura per ragazzi, traduttrice, membro dell'Unione degli Scrittori Romeni (1976), Sezione poesia. Diplomata alla Scuola Pedagogica di Buzău (1961-1965) e laureata alla Facoltà di Filologia dell'Università di Bucarest (1965-1970). Ha debuttato con la poesia su «Lucefărul» (1964), influenzata dai poeti di Buzău, Ion Gheorghe e Ion Caraion. Ha pubblicato settantasei volumi, di cui ventitré di poesia, dieci di prosa, quarantatré di letteratura per ragazzi, un'antologia al compimento del settantacinquesimo anno di età (poesia, prosa, letteratura per ragazzi, epigrammi) e oltre quaranta volumi di traduzioni (in collaborazione) di poesia, prosa e drammaturgia dal russo, dal polacco e dal cinese (Bella Achmadulina, Bulat Okudžava, Vladimir Vysockij, Adam Mickiewicz, Wisława Szymborska, Jan Kochanowski, Stanislaw Wyspianski, Czesław Miłosz, Boleslaw Leśmian, Zhang Ye). Ha ricevuto i seguenti premi letterari e culturali: Primo Premio al Festival «Cântarea României» (1986), Bucarest; Premio dell'Unione degli Scrittori Romeni per la letteratura dell'infanzia (1996) Bucarest; Trofeo del Piccolo Lettore (1985, Deva, 1996, Bucarest, 2003, Bucarest, 2013, Deva); Premio dell'Associazione UNESCO «Julia Hasdeu» (2002), Diploma di Cittadina Onoraria del Municipio di Buzău per il contributo speciale alla cultura (2005); Premio dell'Associazione degli Scrittori di Bucarest per la traduzione (2008); Diploma d'Eccellenza al compimento dei suoi sessantacinque anni per l'Opera Omnia e la promozione dei valori spirituali nel comune di Buzău (2011); Unione degli Scrittori Romeni, Associazione degli Scrittori di Bucarest, Diploma di merito in occasione del compimento del sessantacinquesimo anno di età per la straordinaria attività di promozione della letteratura romena per molti decenni e per il valore riconosciuto alla sua opera (2011); Diploma di Cittadina Onoraria del Municipio di Râmnicu Sărat per l'intera attività culturale (2011), Premio dell'Unione degli Scrittori Romeni per la letteratura per ragazzi (2013), Bucarest; Titolo di Poetessa di Iași, conferito al Festival Internazionale "Poezia la Iași", terza edizione, 2016; Premio dell'Unione degli Scrittori, Sezione Poesia, Bucarest, Opera Omnia, 2021; Diploma e medaglia come "Eccellenza nella letteratura" al Salone Nazionale della letteratura e dell'arte "Rotonda Plopilor Aprinși", Râmnicu Vâlcea, maggio 2023. Ha rappresentato la Romania con venticinque libri alla Fiera Internazionale dei Libri per l'Infanzia di Bologna (2011). Nell'aprile del 2023 ha presentato presso l'Ambasciata Romena a Ljubljana (Slovenia) le novità della letteratura contemporanea romena. Le sue opere sono state tradotte in russo, bielorusso, polacco, greco, albanese, spagnolo e inglese. È presente nei manuali scolastici delle scuole elementari con le sue poesie, le sue prose e i suoi calligrammi*.

* Cfr. la copertina di *Interogativul consecvent (L'interrogativo conseguente)*, Cartea Românească, București 1995; *Doamna Bonsai (La Signora Bonsai)*, Călăuza v.b., Deva 2013; C. MIŁOSZ, *Podul de catifea (Il ponte di velluto)*, ART, București 2012.

Passionaria Stoicescu

POESIE

L'ALTRA

Rileggendo le mie poesie:
la donna che mi riprometto di essere
ha paura...
La mia scrittura ne attesta la prova,
passeggio sulle orme di un'altra
come il poliziotto sorpreso
di quanto sia astuta la preda.

Sono e non sono io
a volte felice, a volte disperata,
qualcun altro scrive con la mia scrittura,
quando giace ignorato,
quando scoppia fuori
come il gesto della pioggia estiva
che lascia l'odore di fulmine
e il sapore di polvere fradicia.

In ogni libro
sentimenti-pugnali
mi fanno a pezzi, arrossendo i loro manic
con inni alla vita
e pianti di morte
sull'amore nel vicino inferno
sul tradimento nel paradiso lontano,
come una discesa nella fontana
vedere in pieno giorno le stelle...

Sì, le vedo,
sì. mi vedo:
un'altra mi abita,
il pensiero la caccia via dall'anima,
un'altra me la arrugginisce,
un'altra fa vorticare il mio mare,
un'altra uccide la mia parola,

un'altra la fa risuscitare,
un'altra innalza edifici dalle rovine...

Scrivo, scrivo
o un'altra mi scrive,
dovrò scoprire chi...

BIBLICA

Chi e per quale motivo
ha pronunciato la *domanda* al femminile,
e la *risposta* al neutro?
Mentre il *serpente*
dal paradiso divino
è stato declinato al maschile?
Perdonami, Signore,
per il pensiero malvagio –
ma colui che ha morso la mela
è affamato di verità
(mai abbastanza)...

SOTT'ACQUA

Neppure i miei occhi
si somigliano l'uno con l'altro:
il più piccolo, il sinistro,
si sente solidale con il cuore
e vuol vedere mentre sbadiglia
il meno possibile,
per questo è più chiuso,
talvolta una lacrima
che luccica fra le ciglia...

Neppure i miei seni sono uguali:
il sinistro – quello succhiato –
è più grande,
con il chicco del capezzolo pesante,
perché ha nutrito la bocca del figlio,

la bocca di un'altra vita
della mia vita.

Delle mie anime, cosa dirvi?
Dispari non solo per numero,
ma come il nulla...
Non ridete, c'è da piangere:
in un solo corpo
avere così tante anime
con fame da lupi,
in un terreno in cui
sono state sterminate
le sfortunate fiere...

Ma tutte queste cose vi sfuggono...
Sono la Poesia
e vi parlo da sott'acqua

DEL NERO

«**S**ei a lutto?» mi ha chiesto lui.
«Sì e no... Mi manca così tanto il calore,
potessero i vestiti assorbirlo...»
«Sei a lutto?» mi ha chiesto lei.
«Sì e no... Mi proteggo con la sobrietà del nero
dall'aria grossolana e variopinta di questo mondo...»
«Ma anche tu ne fai parte...» mi hanno detto loro.
«No e sì, ecco perché ho ucciso i miei colori deliberatamente,
perché non ho nessuno a cui darli...»

LA VOCE MUTA DELLA FELICITÀ

«**L**i si danzava, si cantava
disprezzando la sfortuna,
la sorte sciocca di un tempo...
Nel film contemporaneo,
sinistro e contro natura,
devi isolarti

per isolare
in nessun caso uccidere
il virus che ti uccide...

Qui ci illudiamo con le parole
dette tristemente attraverso la maschera,
sentite su zoom,
scritte in una pagina
ma tutto, comunque,
ha l'odore della rovina
che crolla in modo spettacolare
come la funicolare di Zorba...

Il mondo: questo dramma incompiuto
il cui Grande Sceneggiatore
ha smarrito la sua triste fine,
manifestandosi solo in frammenti...

È oltre i sentimenti ciò che si prova,
è oltre la vista ciò che si vede,
nulla sarà più come prima
mantieni le distanze e credi...»

Così parlò la Felicità,
quella neve caduta sulla città,
sciogliendosi fino a sedimentarsi
e derisa sotto i passi.

PERDONO, SIGNOR POLVERE!

Perdono,
re del mondo senza confini,
padroneggiando liberamente:
almeno nelle feste ti scuoto,
almeno nella reclusione forzata
della folle pandemia,
perché da cancellare
da uccidere
non c'è speranza alcuna...

Perdono,
Signor Polvere,

caduto insieme a noi dal Paradiso,
con una punizione tale
di coprirci
da che mondo e mondo
nella realtà come in sogno...

Permetti all'angelo custode
tra la speranza e la disperazione
di illuminare il nostro occhio cieco
di fronte a quell'occhio del mondo
che si apre e si chiude rovinosamente al genocidio!

LA PROFESSIONE

Sono povera...
Attraverso il mondo da sconosciuta
con l'unico ornamento
che scintilla alla caviglia
– la mia anima –
e nessun'altra lingua se non la mia
conosco...
Traduco nella luce
amata dall'oscurità
piccoli frammenti di Dio...

CORRISPONDENZA

Non lo conosco
o forse lo conosco,
mi manda una foto via mail
con uno scarafaggio che cammina
su una montatura di occhiali
e si firma Gregor Samsa...
Che follia!

Gli rispondo contrariata
che nemmeno io conosco Dio
anche se lo desidero con tutta l'anima

«E cosa c'entra qui il Supremo?»
chiede nell'aria virtuale
Samsa l'irreale

«Questo *scarafaggio* viene
probabilmente dal *pensiero*
ed è kafkiano come tutte le cose della terra –
cammina sulla montatura degli occhiali
del Dio della poesia
ignaro del percorso,
ma non vede, non può vedere
ciò che vedo veramente
gli occhi del Dio di Dio
– Lo Sconosciuto –
diverrebbe cieco all'istante
tra la felicità e il dolore si accecherebbe
entrando nel novero dei poeti del mondo»...

DONNA

Che fatica
sovrapporsi precisamente
alla donna che
il caso ha deciso tu debba essere!

Fai un patto con il diavolo
in realtà con il genere maschile,
per gioire tanto, poco,
dell'aspra mela,
fai un salto da Eva a Santa Maria,
serva e idolo devi significare,
fonte della luce e dell'oscurità,
e la debolezza, e la forza,
e la conquista dell'uomo,
e la sua vera rovina,
poiché questa si è manifestata esser la volontà
del suo orgoglioso marchio...

Detesto che Kierkegaard mi dica
quanto sia complicato essere donna...
Da quando sono nata,

da quando ho partorito
 sulla pelle, sull'anima,
 lo so dalla mia esistenza!
 Tutti i predicati del mondo si contraddicono
 fondendosi nel mio corpo vivo,
 nella libertà da cui innalzo un recinto
 scendendo per alzarmi
 spegnendomi per bruciare...

«Non accingerti a scrivere,
 grida Lui, gridano Loro,
 attendi di essere cantata,
 le muse sono sempre state donne...»
 o in altre parole: «Lasciati confondere
 con gli elementi o con la natura
 conquistata con la forza, astutamente:
 ogni opposizione è vana...
 Il bacio ti chiuderà la bocca
 taci, sottomettiti,
 sii giudicata con fretta,
 con un padrone e uno status,
 con i bambini incatenati al collo...»

Quanta astuzia e quanta fatica
 mi lascio sfruttare,
 pesce che si dimena nella rete
 con il nome in codice
 a m o r e !

DOMANI

Lo confesso, mi fa sempre disperare
 la solita parola: «Domani»,
 una specie di testa senza tronco,
 che esiste, ma non esiste
 che va in modo diretto o prendendo una strana deviazione,
 che è pieno per quanto sia vuoto...

«Domani» – ostacolando o partorendo
 verità/storie,
 una promessa di ragazzi imberbi,

il ticchettio dell'orologio ignorato,
né sostantivo né avverbio,
in cui non sai se muori o vivi,
ti pietrifici oppure avanzi ancora di un passo.

I pensieri cadono come nella nebbia...
Nessuno sa di «Domani».
né nell'etere né sulla carta –
o colui che sa, non vorrebbe dirlo,
siccome lui è l'altra faccia,
quella invisibile della Luna...

«Domani», una sorta di codice Braille,
perché è cieco chi legge,
perché è muto chi lo dice,
perché è sordo chi lo ascolta...
ti tocca con gioia occulta
e puoi solo pregare di cadere
mormorando: «Grazie, Signore,
per Ieri, per Oggi!»

Sterian Vicol

Nato il 9 maggio del 1943, nel villaggio di Țuțcani, da genitori contadini. Tra il 1950 e il 1957 frequenta la scuola elementare di Țuțcani e tra il 1957 e il 1963 il liceo pedagogico di Galați. Studia alla Facoltà di Filologia all'Università di Bucarest (1968-1972) e debutta sulle seguenti riviste: «Amfiteatru», «Lucaefărul», «România Literară», «Convorbiri Literare» (1968-1971). Nel 1976 appare il suo volume di debutto, *Harfele grâului (Le arpe del grano)*, Editura Eminescu. Tra il 1976 e il 2022 ha pubblicato ventidue volumi (ventuno di poesie e un romanzo). Nel 1983 diviene membro dell'Unione degli Scrittori Romeni. Ha ricevuto molti premi e riconoscimenti culturali. Tra il 1991 e il 2022 ha fondato la rivista «Porto-Franco». È stato Presidente della Società degli Scrittori “C. Negri” in Romania con sede a Galați (2000-2022) e organizzatore dei Festival Letterari Nazionali “Grigore Hagiu”, “Costache Conachi”, “H.P. Bengescu” (2000-2022). Dal 2003 è in pensione, ma continua a lavorare alla redazione della rivista «Porto-Franco» e all'organizzazione dei festival letterari¹.

¹ La realizzazione della rivista trimestrale «Porto-Franco» e dei Festival e delle altre manifestazioni artistiche e culturali sono attività filantropiche.

Sterian Vicol

POESIE

LA MEMORIA DI FEMIO
O LA VIA DEL RITORNO

*S*traniere, al mio dolce volo per il piano,
non aver paura: io sono uno spirito d'amore,
che al suo paese torna di lontano.

Pier Paolo Pasolini

Poesie dal volume *Centouno poesie*

LE PAROLE DEL POETA

E vengo, così solo, come sai
da un secolo di vento elettrico,
vengo a guardare da questa finestra
a chiedere di me, a meravigliarmi
che non c'è più nessuno che mi dica
dov'è la ferrovia, dov'è il cimitero,
se c'è ancora, o almeno una campagna
in questa parte del mondo dove
si sentono volare solo i fantasmi dei cavalli...

Solo attraverso le biblioteche, le parole del poeta
brillano ancora negli occhi dei bambini
come spighe mature dal suono tagliente
sotto forma famelica di canti!

TALPA

Crea problemi all'erba, al grano,
 dirige la fucilazione della campagna metodicamente,
 affonda e innalza le ferite
 le avvolge a spirale insieme al papavero –
 la casa gli ricorda una tomba a zigzag,
 è santa e diabolica anche se è
 di genere femminile –
 Scrive libri all'interno,
 sfogliando le metope d'argilla,
 mette il punto alla pagina bianca della collina,
 cuce la bocca ai semi mammari della pioggia –
 Lei stessa tuona e lampeggia il nido delle
 formiche, ricevendo l'imprecazione come una lode
 come se fosse Dio.
 Se non ci fosse, come potrebbe non esserci?
 La campagna non sarebbe altro che una pelle
 di manzo impiccata al ramo dell'acacia...
 Poiché lega e scioglie con catene di
 terra, tutto (Il sublime altopiano dell'infanzia
 che dipende proprio da lei, sotto il passaggio
 stellare del segno del Toro,
 verso il Cancro e oltre, insieme
 all'esodo del villaggio verso la collina),
 solo allora, Lei, la talpa, ci avvicina
 al sonno in cui lentamente, sempre più lentamente,
 sanguina la neve come su una pagina
 dal ricordo che era!

FILO DI FERRO

– *A Ioanid Romanescu* –

Il filo di ferro non ha nulla da nascondere
 il filo di ferro è lo stesso ogni giorno
 il filo di ferro cuce i nostri bottoni e le nostre vite
 il filo di ferro ci ricorda di prima
 il filo di ferro è lunedì e domenica

Il filo di ferro non ha amici, il filo di ferro non ha nemici
 il filo di ferro è uno, uno solo. Sapete,
 il filo di ferro è anche la fossa e la collina d'argilla

Il filo di ferro canta con l'Europa e piange
 il filo di ferro piange con l'America e canta
 il filo di ferro ha sempre qualcosa da dire al mondo
 il filo di ferro del carro di mio padre (dov'è?)
 il nostro filo di ferro quotidiano
 il filo di ferro è la ferita che fa sbocciare la rosa (?)
 il filo di ferro non ha nulla da nascondere. Amen!

SE

Se scrivessi questa poesia che potrebbe
 essere geniale, come diceva il mio buon Ioanid
 (amato carnalmente da tutte le donne e
 da tutte le strade delle città da lui inventate!),
 dovrei scavare un altro sottile dirupo
 a Râpa Zbancului – la madre dei dirupi –
 Per portare la nera collina alla bianca pianura
 in questa pagina ancora invenduta!
 Mentre scrivo (ecco, non posso astenermi!),
 anche Lui mi seppellisce, lentamente nella calma
 del campo di canapa dove Maria
 balla nuda sulla mia camicia a fiori...

Allora il verso, gemello del sottile dirupo,
 sarà fresco come una strada nebbiosa verso
 il giorno, dopo una notte di pioggia con
 fulmini in cielo e in terra!

LA TERRA PESANTE

L' ebbrezza più lunga è con lei
 Che è la tua ombra, è un sussurro
 Ha qualcosa di inedito, la polvere pesante,
 Lei, per la lunga ebbrezza, è perfetta –

Non può essere uguale per tutti,
 Con chi ha o no un'icona nel sangue,
 Lei cerca il santo o il ribelle
 Lo stringe al suo seno, lo stringe continuamente.

Lei è la tua ombra con le stelle ai margini,
 sposa della notte e dell'ebbrezza fino all'alba,
 Ai margini del suono su altre pagine
 Ti innalza e si cala giù così tante volte –

Ma l'ebbrezza più lunga è con lei,
 Il vino è sacro e freddo come una fossa
 In cui so, non so, la camicia è pesante
 quando la scrittura del Poeta, dal cielo si abbevera!

GIRASOLE

Come la solitudine del campo,
 tremola il girasole
 Come la preghiera della madre a sera!
 Chi l'abbraccia vede le stelle
 sepolte nella rugiada del
 nido di allodola!...

Allora il sangue dei poeti grida:
 fanciulla del sole
 dov'è il tuo bambino?
 il raccoglitore?

CROCIFISSO

Se un giorno ti dirò addio
 non credermi
 corri fino alla fine del villaggio
 fascia il crocifisso sanguinante!

Oh, ho paura di non trovarti
 subito,
 perché mi manchi

come il primo giorno di Pasqua
che non verrà neppure, non ci sarà!

LA GIOVANE DELLA CATTEDRALE

Non ha né dita né corpo, ed è
bella come una dea, la giovane della
cattedrale; lei accarezza con lo sguardo,
con il respiro dove passa/attraversa/accompagna
dalla bocca dei bambini fino alla radice
dei tigli, aromatizzando il marciapiede –

Le rughe sul volto della città inferma
gli occhi e la ginnastica in palestra
le pietre diventano viola come la stessa
giovane della cattedrale quando
apre, d'improvviso, le sue arterie direttamente
nelle mani di Dio!

TRA LA CHITARRA E LA BIBBIA

Tra la chitarra e la Bibbia,
corre una bambina senza genitori,
come tra due finestre
la farfalle colorate che
nessuno schiaccia –
Quando fa buio, la chitarra piange
Solo allora qualcuno si addormenta
accanto alla spalla immaginaria della mamma,
si addormenta sognando che un giorno sarà
proprio la Vergine Maria, dalla testa
alle caviglie, per una nuova nascita
sotto la stella che illumina la giovane quercia/
Tra la Bibbia e la chitarra
corre ancora una bambina dai suoi genitori/

LA CABINA TELEFONICA

Nella gabbia di ferro,
dalle pareti di vetro rotte,
sul pavimento arrugginito
come il ventre di una nave,
una donna respira a malapena
partorisce all'impiedi...

Accanto alla gabbia di ferro
sconosciuto come un crocifisso
passa il prete della chiesa
francescana si fa il segno della croce,
passa anche una ballerina quasi
nuda, e ammira le gambe
della donna con i rivoli di sangue,
e passa ancora, infine,
il poeta della città che si ferma
e scrive sul vetro terso
dal berretto, Cristo è risorto!

Poesie dal volume *La nave di Sterian*

IL SOGNO DELL'INFANZIA

(dedicata al Poeta Pier Paolo Pasolini)

Da bambino sognavo di volare sopra la casa,
sopra i vicini, il villaggio era come in un trogolo,
non come quello in cui la nonna metteva, a volte,
a lievitare l'impasto del pane preferito.

Da bambino sognavo di fluttuare sopra al giardino,
gli alberi ondeggiavano con i serpenti e gli usignoli,
mi smarrivo fino a tardi e qualche volta
mi svegliavo nella capanna sorvegliata da un'ape...
Ora sogno di correre su un sentiero sottile,
tra maschere nere e bianche, che
durante l'infanzia dipingevo con l'ebbio, ciascuna –

Oppure con il cervino, una maschera in divenire!
 Domani, chissà, sempre io, con la maschera di ieri,
 sognerò, forse, che il mio volo è stato infranto?
 Oh, ma l'infanzia resta il sogno sacro
 con tutti i voli che non portano da nessuna parte...

Quando guardo oggi, dal campanile, il villaggio
 su cui da bambino cacciavo lo stormo delle rondini,
 le ali di quel tempo sono come delle pietre pesanti
 e solo il vento le batte ancora di lungo in largo.

LE ORME DELLA BESTIA

Valea Zbancului è un'estensione
 di Râpa, scoprendola pian piano
 dall'ombra di Maria quella del ricordo
 rimasta in una strofa del sonetto!

Il sonno della collina nasconde a volte
 le orme della bestia, lontana dai monti,
 quando viene l'inverno come una fila di fiori
 coprendo la danza e la musica ai matrimoni –

All'improvviso sento mia figlia Agatha
 come una campana alla fine della strada,
 annunciandomi la Resurrezione della giovinezza di ora
 che la barca infrange le onde verso l'isola di Itaca!

ITACA

Quando lasciò il paese, danzando, Agatha,
 mia figlia, come una lingua di fuoco era in un'arca,
 che i barcaioli caricano di spezie
 per portarla nei mari del mondo, a Itaca –

E onde e nidi di alcioni come il simandro
 suonavano da Egina – terre divine –
 lì dove le vele della nave fioriscono
 nel vento che le soffia verso Itaca –

È rimasta, Calipso, poverina,
 con tutti i suoi ornamenti e i suoi vasi di vino,
 che i rematori attraversano ancora con sospiro
 sento forte la brezza che viene dall'isola di Itaca!

POSSO CORRERE LIBERAMENTE SULLA FERROVIA

E se non so suonare la chitarra,
 qualcuno mi caccia via dal mondo?
 posso correre liberamente sulla linea ferroviaria,
 quando passa il treno sul ponte di pietra!

E posso, sicuramente, in dolce libertà,
 piangere se voglio e quanto voglio,
 perché nel salone di cristallo della poesia,
 scrivo e ballo con me stesso –

E nessuno può buttarmi fuori, nessuno,
 dal recinto di parole in cui lavoro
 da quando comincia il giorno nel mondo,
 sono sempre in caduta libera, come la prima volta!

E, ripeto, posso correre proprio sulla linea ferroviaria
 dove nemmeno la rosa canina può vedermi,
 di quanto possa fare la croce di Sant'Andrea
 marcita anch'essa dalle attese e dimenticata.

E quando passa il treno, oh, sotto il ponte di ferro,
 mi nascondo con i serpenti nel verde della cicuta,
 e allora mi chiedo che senso ha più chiedere
 di correre, posso piangere e cantare sulla linea ferroviaria?

I POETI

I poeti oziano ancora nelle taverne come
 gli angeli abbandonati dai mortali,
 poiché non hanno avuto in vita nessuna strada
 e nemmeno una siepe di fiori –

I poeti possono o meno avere un bivio
 sulla sabbia che scorre, la vetta, da Sud,
 nessuno, signore, sa dove essa stia andando
 quando gli angeli non la vedono, né la sentono –

I poeti, secondo la loro natura,
 portando soltanto l'alcol nei versi e dei
 rametti di basilico ai tavoli del bar,
 vendono la loro camicia senza rischiare –

I poeti non sono più buoni, ma nemmeno
 più cattivi, quando scrivono tra parentesi graffe
 il loro verso, li colpisce come una frusta
 annunciando quando la loro stella, ahimé, cadrà!

GLI ADOLESCENTI

– *Drei Bristena Georgiana* –

Gli adolescenti, signore, gli adolescenti,
 fino a ieri bambini, oggi giovani genitori,
 eccoli qui, entrano liberamente in una battaglia
 desiderata da nessuno sulla terra –

Alcuni saranno forse degli eroi, per
 la terra bagnata di tanto sangue che li chiama
 loro, forse, Dio non voglia, non avranno
 il tempo di fare e di ridiventare dei bambini –

Verranno altri adolescenti che, forse,
 neanche loro saranno più giovani né genitori,
 poiché al di là dei confini tortuosi, assurdi,
 li attendono i matrimoni che sono già morti!

Strofe domestiche

APE

Quanti voli, signore, sono racchiusi in sfere
 lei sa o non sa di dover morire,

lavorando nel favo dove la vergine regina
diventerà madre quando lo sciame glielo chiederà.

IL BICCHIERE SENZA VINO

Il bicchiere vuoto non resiste senza vino
come neanche il cielo senza nubi è cielo totalmente,
il bicchiere pieno si avvicina alla bocca
bevuto in una volta sola, come il seme nell'aratura!

IL GELSO SECOLARE

Il gelso secolare vive accanto alla celletta,
lontano dagli occhi del villaggio, sempre nascosto,
senza dire una parola, entro nella primavera
con una brocca di vino che mi basta!

PARCHE

Da lontano, tra le nebbie, appare sinistro,
il lungo serpente che ondeggia al meriggio,
ma sette villaggi si abbeverano dal Dnestr
quando le Parche, una alla volta, vegliano su di lui.

I VILLAGGI

Tra loro, quando si prestano il suono della campana,
quando lui è, ed è, libero di chiamare,
qualcuno tuttavia collega un tropot¹ a un altro tropot
poiché i villaggi danzano in antichi girotondi.

¹ Danza popolare romena.

I MIEI NONNI

Con uno spago di terra, i miei nonni,
legati dal matrimonio ai figli,
portano sulle spalle i boschi dei tigli
scendendo dalla collina Gliganului, di viti.

Sul campo verso il villaggio di Mălușteni,
da bambino pascolavo le pecore fino a tardi,
e papà che sistemava le acacie in tronchi
tagliava con una sega le assi della bara...

Se ne sono andati i miei nonni, da tempo se ne sono andati,
nell'azzurro del cielo riversato nell'acqua;
poiché loro hanno scolpito, in un'acacia, Gesù
seppellendolo una seconda volta sotto la palpebra...

Ecco perché il villaggio con la strada che porta al cimitero
pende ancora dondolante dal burrone della Valle,
ma coloro che vengono si meravigliano e anch'io mi meraviglio
perché le piogge, che lo lavano, hanno la voce delle vestali.

LA STRADA

Strappato da un capo all'altro, come la corda dalla forca,
o come una fascia per colui che vi sale,
punto per punto, con tanti uccelli morti,
lui scrive ancora pagine di sangue, speciali.

LA RECINZIONE

Con una linea retta, perpendicolare
su un'altra linea, ad angolo retto,
scompare solo di notte, quante volte?
come un amante colpito al petto dal vento.

GIARDINO

Non è mai stata quello che era
una palude che trasuda un fiore avvelenato,
o un cimitero da molto tempo in rovina,
con vasi d'oro che aprono la polvere pesante.

PORTONE

Solo lui, il vento, la conosce, solo lui
la cerca come un'amata e la bacia finché
un giorno lei cade in modo tale
che di notte fuori, sempre da solo resto.

FILO DI CANAPA

Passato prima tra le acque dello stagno
in cui le donne facevano il bagno al meriggio,
poi, più tardi, torto alla lampada a gas
è come il filo di Arianna, cosa importa?

Alistir

vaccaro del villaggio ma grande signore, Alistir,
sulla valle Zbancului con le mucche beate,
adescava le fanciulle con more e amaranto,
con il fischio del sambuco facendo fiorire l'erba sulla duna!

PAPAVERI

Nella mia valle di papaveri, passo spesso
file di donne al mulino di un greco,
lì, una ragazza molto bella ha dato fuoco
alla casa del mugnaio, perché non ha avuto fortuna!

LA NOTTE

Faccia a faccia con la notte per strada,
nulla si vede, nemmeno una foglia,
del legno bruciato fino alla cenere,
sorgono ancora solo le ombre della fontana.

LA MACCHINA DA SCRIVERE

Anche lei è stata in prigione per un po',
silenziosa come una fanciulla senza genitori,
ma non ha mai mostrato alcun segno di dolore
neanche una vocale senza preghiere.

OLYMPIA

Con Olympia sono stato a discutere,
da quando mi conosco, corteggiandola galantemente,
perciò i miei critici, quanti ne sono ancora rimasti,
hanno scritto sulle riviste che sono il poeta amante!

LA MUCCA DEL SIGNORE

A volte, sulla collina odorosa di timo,
attraverso le piccole onde di sabbia, nomade,
una macchia di sangue gocciola leggermente
recando dei segni neri sulla cima del ciparisso?

IL SERPENTE

Non scappa mai quando corre attraverso
l'occhio dell'erba del giardino,
lui lega gli anelli a un fiore di giglio
e aspetta una sposa, se mai verrà!

L'USIGNOLO

Di notte canta più che vola,
e sempre lui dondola in una rosa,
nel dirupo dove anch'io, una volta,
ascoltavo il canto di Maria in delirio.

IL TORO

L'arena in erba forse era a mezzogiorno
il luogo dei giochi dei bravi ragazzi
ma il toro sazio che ancora veglia su di noi
porta nelle corna le ombre dei santi.

IL PRUT

Nell'onda del Prut non mi bagno due volte,
né di giorno né di notte, con o senza stelle,
ma sul ghiaccio del fiume pattino, spesso,
sulle lettere scritte proprio da loro.

BARCHE

Chi cerca ancora l'impronta delle barche?
 attraverso l'ombra di un salice piangente,
 nell'onda dell'acqua, andarsene non fa mai male
 quando sulla riva ti aspetta una Parca.

Poesie inedite

I VILLAGGI NON SONO IN VENDITA

Non ancora, i villaggi non sono ancora in vendita,
 essi sono registrati in un certo breviario,
 qualcuno dall'alto li conta, uno per uno,
 quando, a volte, un villaggio scompare senza nome.

Resta lì un nido, almeno un terrazzo,
 che indossa una camicia di letame secco,
 che dentro ancora sorgono
 alti cespugli di cicuta, accanto a una scapola!...

Ma, molto in profondità, il villaggio ancora porta
 le fontane cave con cerchi di pietre
 in cui scheletri di uccelli (che sorte!)
 scrivono con ossa sottili segni su un focolare –

No, i villaggi non sono ancora in vendita (si vendono ancora?),
 il loro posto nessuno può distruggerlo
 fintanto che ci saranno, essi si sdraieranno in fila,
 nella terra bollente di prima e di dopo!

LA PATTINATRICE

– dedicato a Kamila Valieva, 15 anni, che ha sbalordito
 il mondo ballando sul ghiaccio –

Con lussuria la guardavo ballare, sconvolto,
 come solo il toro si infuria davanti al rosso del fazzoletto,

come in una spirale, verso il cielo, lei ha messo insieme
il volo degli uccelli illuminando i paesi tristi –

A Pechino sul ghiaccio prima scivolavano
le ombre degli angeli sospettati di tradimento,
alcuni di loro gridavano: signorina, resta
la nostra icona, per sempre in evoluzione!

Una strada, anzi due, della vasta Pechino,
le venderei perché, ecco, qualcuno ci trattiene
gli indumenti di ghiaccio che brillano mentre svaniscono
le finestre che sbocciavano nella tagliente lama dei pattini!

Sul ghiaccio, la danza levita ancora,
svelando lo zenit di bianche rose,
che il sole si sobbarca trascinandoci nel pomeriggio
con cavalli invisibili nel calesse di un ricordo...

Ciò che ha scritto con il suo corpo è poesia sul ghiaccio
noi leggiamo accecati, legati a un arcobaleno,
ciò che indica la via verso la morte verso la vita
collegando il volo del sangue alla terra pesante!

LA GROTTA DI PITAGORA

C'era una volta una grotta (a Ida),
senza porte, con una sola pietra all'ingresso,
in cui Pitagora stesso sfidò
la luce come un coltello conficcato nella schiena

Il suo cortile, rotondo come una moneta,
era proprio dietro la grotta
dove, a volte, la fuga delle nubi ci dà
ciò che gli artigiani non hanno potuto portare...

Ma lo spirito maligno solo una volta
entrò nella grotta di Pitagora,
il cortile si fece buio, solitario,
da allora nessuno è più entrato nell'Agorà!

C RITERION

è una dichiarazione di poetica.

è la scelta dell'impossibile di una comunità o di una comunità impossibile.

è il setaccio, il *krinein*, la crisi, la critica. Mai la norma, forse il criterio.

è la sofistica, senza la retorica.

è l'eterogeneità delle ragioni e la pluralità delle voci.

Non è un'antitetica, ma neppure una dialettica, con la sintesi in fondo o al fondo. Piuttosto un poliprospektivismo che si fa metodo.

è una pretesa, una presunzione, un pretesto.

è un'urgenza, tenace, perseverante, che accetta il dilaniarsi nel tempo e il coagularsi in un punto.

è un nome di donna, una *nuance*, una freccia, un effetto a distanza.

è l'arabesco di una chiave, antica e nuova, fatta di ruggine che risplende al sole, di sole che ha il colore di una ruggine *nuova*.

