RÊVERIES MINERALI
IN GEORGE SAND E IOAN PETRU CULIANU

VALENTINA SIRANGELO[1]

Università della Calabria, Italia

MINERAL *RÊVERIES*
IN GEORGE SAND AND IOAN PETRU CULIANU

Abstract

The aim of the present comparative study is to focus on the parallelisms between George Sand's novel *Laura, Voyage dans le cristal* (1864) and Ioan Petru Culianu's short story *Jocul de smarald* (1989) through a hermeneutical mythocritical approach. Both works are modelled upon a type of *rêverie* that Gaston Bachelard specifically defines an « amplifying play of minerals ». Initially the article will investigate the geode and the emerald, lithic containers which emerge as two explorable and marvelous microcosms. Like the Earth which generates them, the two lithic-mineral examples participate in the Central Symbolism of the Feminine: for this reason, both Laura and the Emerald Goddess, impetuses and supreme goals of the initiatory journeys the two main characters undertake, dwell at their center. Furthermore, the geodic stone and the green stone lead back to the *participation mystique* with the Feminine. The second part of this study will identify in both works the *anima*-image, as guide and mediator of the initiation to the Feminine *mysterium*, and the *sparagmos*, i.e. the gory dismemberment informing the perilous aspect of the Mother

[1] **Valentina Sirangelo** works as Research and Teaching Assistant for the chairs of Comparative Literature and Romanian Language and Literature, under the direction of Professor Gisèle Vanhese, in the "Dipartimento di Studi Umanistici" (Facoltà di Lettere e Filosofia) of the University of Calabria (UNICAL). She is member of CRIR (*Centre de Recherche sur l'Imaginaire et la Rhétorique* – UNICAL), of the international *Association des Amis de Gilbert Durand* (France) and of AISSEE (*Associazione Italiana di Studi del Sud-Est Europeo*). Her studies concern the fields of Comparative Literature and Mythocriticism. She is author of the book *Dio della vegetazione e poesia* (Roma, Aracne, 2014) and of several articles, including: "From Myth to Fantasy Role-Playing Game: Aspects of the Child God in *The Elder Scrolls* Lore" (*Caietele Echinox*, 26, 2014, pp. 201-218); "*Cântecul spicelor* di Lucian Blaga. Ierofanie telluriche e Fecondatore lunare", *Philologica Jassyensia*, XI, 1 (21), 2015, pp. 111-123; "The Terrible Mother in the *Dark Brotherhood* Violent Death Cult", *Symbolon*, n. 10, 2015, pp. 120-136; "Water and Dreams in Early Finnish Death Metal: Adramelech's *Spring of Recovery*", *Caietele Echinox*, n. 28, 2015, pp. 111-127. She is preparing a volume on Ioan Petru Culianu's work; e-mail: valentina.sirangelo@live.com.

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

Archetype. As a result, the suave Laura and the omnipotent Emerald Goddess can be read as two reformulations – the former romantic, the latter mythopoeic– of the Great Mother of Initiation.
Keywords: *Fantastic, Rêverie, Stone, Goddess, Container, Anima, Abyss, Sparagmos*

Gaston Bachelard, nelle pagine de *La Terre et les rêveries de la volonté* consacrate alla geologia immaginaria – in particolare, ai sogni minerali – restituisce dignità creativa al romanzo fantastico di George Sand *Laura, Voyage dans le cristal* (*Laura, Viaggio nel cristallo*, 1864)[2], spesso rimasto – a torto – all'ombra, nella storia della critica letteraria francese, del più noto *Voyage au centre de la terre* di Jules Verne, pubblicato nello stesso anno[3]. Riconoscendo la rara sensibilità estetica dell'autrice[4], Bachelard attribuisce un singolare valore immaginifico al « gioco di ampliamento mineralizzato » (Bachelard 1989: 255), quale esperienza portante di *Laura*. Tale attività ludico-onirica obbedisce a quel « principio fondamentale della *rêverie* » (Bachelard 1989: 254) che permette di scorgere un'occulta omografia tra l'interno di un geode e lo spazio speleomorfo – evocata da Sand, via metafora, nella sua definizione pseudoscientifica del soggetto litico-minerale[5]:

> "Intendiamo per geode, in mineralogia, ogni pietra cava il cui interno sia rivestito di cristalli o d'incrostazioni, e chiamiamo pietra geodica ogni minerale che presenti all'interno quei vuoti o minuscole caverne che potete notare in questo" (Sand 1989: 22-23)[6].

Il medesimo principio consente di cogliere un'altra omologia immaginaria, su scala maggiore, per la quale « la terra intera è un immenso geode, un sasso

---

2 Per un inquadramento filologico del romanzo, cf. Schaeffer 1977a.

3 Data l'assoluta contemporaneità dei due romanzi, l'ipotesi di plagio è esclusa. Gianolio (1985: XXVII) parla di «osmosi narrativa» tra i due autori. Sulla base del loro carattere « iniziatico », *Laura* e *Voyage au centre de la terre* vengono comparati in un interessante studio di Simone Vierne (Vierne 1969, riportato in sintesi da Compère 1977: 32-33). Sul raffronto tra le due opere, cf. anche Cerami 1989: 9-10; Pearson-Stamps 1992: 21-22. Tra le recenti monografie sulla letteratura francese che dedicano più attenzione a *Laura*, cf., ad esempio, Baronian 2007: 77.

4 Bachelard ritiene Sand, tuttavia, un'autrice altamente concreta (cf. Bachelard 1989: 253). Altri studiosi evidenziano come Sand operi, in *Laura*, un'originale sintesi tra intelletto e immaginazione (cf. Lacassin 1980: 16; Pearson-Stamps 1992: 38), riprodotta nella caratterizzazione psicologica dei suoi personaggi principali (cf. Mathias 2016: 129, 146).

5 Tale definizione è pronunciata dal signor Hartz – ossia, il protagonista Alexis da adulto, il quale narra a un personaggio denominato «artista» le sue peripezie giovanili, custodite in un manoscritto (cf. Sand 1989: 21-24). La tecnica del manoscritto, tipica della prassi narrativa fantastica (cf. Pearson-Stamps 1992: 33), viene adoperata anche da Culianu all'inizio della raccolta *Le Rouleau diaphane*, che include *Jocul de smarald* (cf. Couliano 1989: 1-2).

6 Per le citazioni tratte dal romanzo, che riportiamo esclusivamente in traduzione italiana, l'edizione di riferimento è Sand 1989 (per un'edizione italiana meno recente, invece, cf. Sand 1985). Tra le più autorevoli edizioni in lingua originale, cf. Sand 1977 e Sand 1980.

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

scavato » (Bachelard 1989: 257). È questo « ragionamento analogico » (Lacassin 1980: 13) che causa il coinvolgimento di Alexis, protagonista di *Laura*, in una spedizione – allucinatoria – verso il Polo Nord, alla ricerca di una chimerica « regione delle gemme » (Sand 1989: 67), l'accesso alla quale coinciderebbe con una spaccatura della crosta terrestre.

Su una *rêverie* molto simile a quella di *Laura* si organizza l'architettura sinottica – e le strutture profonde da cui è dettata – di un racconto fantastico romeno, di oltre un secolo più recente del romanzo di Sand: *Jocul de smarald* (*Il gioco dello smeraldo*, 1989) di Ioan Petru Culianu[7]. Qui, la pietra preziosa – che, come il geode di *Laura*, si rivela un articolato ma sondabile microcosmo – viene penetrata e percorsa iniziaticamente da una protagonista senza nome:

> "Cominciò tutto come un gioco. Si chiamava il gioco dello smeraldo. / Lei guardava un pezzetto di traslucida pietra verde, cercando di penetrarla con lo sguardo. All'inizio era pura fantasia [...]. Un giorno [...] avvertì il desiderio di spingersi più avanti" (Couliano 1989: 67)[8].

Nel nostro contributo – di matrice comparatistica – ci soffermeremo sui parallelismi simbolici istituibili, attraverso l'approccio ermeneutico della mitocritica, tra l'avventura intracristallina (e quella intraterrestre) di Alexis, eroe di *Laura*, e l'avventura intrasmeraldina dell'anonima eroina di *Jocul de smarald*. Entrambi affrontano, non senza difficoltà, dei percorsi iniziatici, il cui centro è l'Archetipo del Femminile: le sue ipostasi si individuano, rispettivamente, nel personaggio di Laura e in quello della Dea dello smeraldo, che rappresentano due riformulazioni – l'una romantica, l'altra mitopoietica – della « Madre dell'Iniziazione » (Neumann 1994: 189).

1. Dal geode allo smeraldo: il contenente litico

La prima delle *rêveries* cristalline di *Laura*, che consiste nella penetrazione di Alexis all'interno di un geode di quarzo ametista riposto in una vetrina mineralogica[9], prende avvio da quella che Gilbert Durand denomina «contemplazione sognante dei piccoli contenenti» (Durand 2009: 311):

---

7 Per le citazioni tratte dal racconto in traduzione italiana, l'edizione di riferimento è Couliano 1989 (per l'edizione più recente, invece, cf. Culianu 2010). Per il testo in lingua romena, l'edizione di riferimento è Culianu 2013. Per un inquadramento filologico del racconto e della raccolta che lo comprende, *Le Rouleau diaphane*, cf. Moretti 2010; Gliga/Moroiu/Petrescu 2013.

8 „Totul a început ca un joc. I s-a spus jocul de smarald. / Obişnuia să privească o bucată de piatră verde translucidă şi să pătrundă în interiorul ei. La început, totul era pură fantezie [...]. Într-o zi [...] a dorit să meargă mai departe" (Culianu 2013: 75).

9 Nel presente studio, eccezion fatta per l'ultima parte, tratteremo approfonditamente il primo viaggio di Alexis nel cristallo, che è simbologicamente il più ricco. Si tenga a

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

> "Tenevo gli occhi fissi sulla serie dei quarzi ialini, altrimenti detti cristalli di rocca, ove Laura era parsa soffermarsi un istante con un certo piacere, e [...] contemplavo un magnifico geode di quarzo ametista colmo di cristalli d'una trasparenza e d'una freschezza di prismi davvero notevoli" (Sand 1989: 35).

La *rêverie* costitutiva di *Jocul de smarald* – la cui protagonista cerca di penetrare con lo sguardo il campione litico-minerale – si origina dalla medesima prassi contemplativa, così inquadrata da Bachelard: « L'occhio che sogna [...] si protende verso il centro della pietra preziosa; il sognatore sogna *con attenzione* » (Bachelard 1989: 265). Il geode di *Laura* si inserisce compiutamente nella categoria archetipologica del Contenente, poiché riproduce, a livello microcosmico, il grembo materno della Terra (cf. Mustière 2014: 204). Per di più, la pietra geodica, come recita la definizione sandiana, presenta al suo interno « minuscole caverne » (Sand 1989: 23), le quali, in quanto cavità archetipiche (cf. Durand 2009: 298), raddoppiano e potenziano tale simbolismo. Più illogico sembrerebbe, di primo acchito, classificare come contenente litico anche la pietra verde – parimenti trasparente, ma per niente cava – che ospita la *rêverie* di *Jocul de smarald.*

Tuttavia, la discontinuità simbolica tra geode e smeraldo è soltanto apparente: la pietra verde di Culianu, non meno della pietra geodica di Sand, è ascrivibile al Contenente archetipico. Come riconosciuto da Mircea Eliade in una sua rassegna sul repertorio mitologico litico, ogni pietra, infatti, è virtualmente una *petra genitrix*, « sorgente di vita e di fertilità », (Eliade 1987: 39). Le pietre, «ossa» della Terra Madre, rappresentano:

> "L'*Urgrund*, la realtà indistruttibile, la matrice [...]. Che la pietra sia un'immagine archetipa che esprime nello stesso tempo la *realtà assoluta*, la Vita e il sacro, è provato dai numerosi miti sugli dei nati dalla *petra genitrix*, assimilata alla grande dea, la *matrix mundi*" (Eliade 1987: 39).

Se ogni pietra, in quanto potenziale *petra genitrix*, è in grado di procreare « allo stesso modo in cui essa stessa è stata generata dalla Terra » (Eliade 1987: 39), acquisisce, dunque, non diversamente dalla Terra medesima, il carattere – tipico dell'Archetipo del Femminile – di « grande contenente » (Neumann 1981: 35). Il soggetto litico partecipa, pertanto, non meno della caverna o dell'abisso, al « simbolismo centrale del Femminile » (Neumann 1981: 48). Ciò legittima la modalità visionaria per la quale sia la Dea dello smeraldo che Laura risiedono, quali *dominae* imperanti, nel cuore di una pietra preziosa. Culianu situa, nei

---

mente, però, che le *rêveries* cristalline di Alexis – le quali precedono la macro-*rêverie* della spedizione al Polo Nord – sono tre, generate dalla contemplazione del geode di quarzo ametista (cf. Sand 1989: 35-42), dell'anello di cornalina bianca di Laura (cf. Sand 1989: 48-52), e di un bicchiere di cristallo di Boemia in cui si riflette il viso di Laura (cf. Sand 1989: 57-58)

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

recessi della pietra verde, una Dea al femminile, centro pulsante della fauna e della flora intrasmeraldina – nonché la *realtà assoluta* raggiunta dalla novizia. Analogamente, Sand colloca Laura « al centro del geode d'ametista » (Sand 1989: 37), nel quale Alexis la segue durante la sua prima traversata cristallina. Soprattutto, nella seconda parte nel romanzo, l'autrice francese situa l'immagine della soave fanciulla nel diamante magico dell'inverecondo Nasia. Tale apparizione motiverà Alexis a proseguire la sua perigliosa *quête* verso il centro o « grembo » (Sand 1989: 124) della Terra – qui, la *realtà assoluta* alla quale assurgere – la cui collocazione intima è, non a caso, simmetrica a quella che Laura occupa nel diamante.

Dotata, al pari del ventre della Terra, del carattere di « corpo-vaso contenitore » (Neumann 1981: 53), la pietra si dimostra simbologicamente suscettibile o di racchiudere il Femminile, o finanche di coincidere *in toto* con esso – ovvero, con il più fecondo dei contenenti. In *Jocul de smarald*, in particolare, si profilano entrambe tali potenzialità litiche. La Dea dello smeraldo viene incontrata dalla novizia a metà del suo cammino: ciò suggerisce che costituisca il Centro Sacro – e dunque, la meta ultima (cf. Eliade 2008: 345-347) – della pietra verde. Tuttavia, chiarisce il narratore: « Se tu sei nella pietra lei sembra sempre grande, sebbene non la si possa vedere perché non c'è nessuno da vedere e nulla da guardare » (Couliano 1989: 68)[10]; e la novizia, una volta giunta – per così dire – al suo cospetto, « non sapeva dire quello che era, men che meno che cosa o dove fosse la Dea » (Couliano 1989: 68)[11]. Dalle presenti constatazioni, ci sembra di intuire sia parimenti ammissibile che l'onnipotente Dea dello smeraldo *sia* lo smeraldo, che il suo corpo *sia* il microcosmo minerale: identità, questa, in piena sintonia con quella percezione onnicomprensiva dell'universo come « un tutto organico, vivo e sacro » (Baring/Cashford 1993: XI), ispirata dalla Dea Madre dei primordi – con la cui entità coincideva l'« unità della vita » (Baring/Cashford 1993: 40).

2. *Voyages extraordinaires*

Il viaggio, inteso come *rite de passage*, rappresenta il tema conduttore tanto di *Laura* quanto di *Jocul de smarald*, i cui protagonisti vengono sottoposti a una capitale esperienza trasformativa. Sand sceglie di impiegare, quale veicolo del *rite*, il cristallo, « minerale fantastico per eccellenza, che assegna al viaggio il suo senso di *rêverie* » (Schaeffer 1977b: 14) e «cerniera semantica che permette il passaggio da un mondo all'altro» (González Salvador 1985: 153).

[10] „Dacă eşti *în* piatră, ea pare întotdeauna mare, deşi n-ai cum s-o vezi, întrucât nu-i nimeni pe care să-l vezi şi nimic de privit" (Culianu 2013: 76).

[11] „Nu putea spune nici măcar ca era ea însăşi, necum ce sau unde era Zeiţa" (Culianu 2013: 76).

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

Le medesime funzioni possono essere attribuite alla varietà minerale selezionata da Culianu. Tuttavia, la scelta dello smeraldo da parte dell'autore romeno è simbologicamente più mirata: il suo cromatismo verde, assimilato alla « profondità materna » (Durand 2009: 271), precisa, in modo inequivocabile, che l'*iter* trasformativo consisterà, specificamente, in un'« iniziazione al *mysterium* matriarcale » (Neumann 1994: 203).

Sono riscontrabili più punti di convergenza tra la breve sinossi di *Jocul de smarald* e il brano di *Laura* che più vi si avvicina a livello strutturale-simbolico – vale a dire, quello che tratta l'incursione di Alexis nel geode di ametista, al quale ci eravamo riferiti come prima *rêverie* cristallina. I due *voyages extraordinaires* narrati da Sand e da Culianu si caratterizzano, anzitutto, per la sconfortante sensazione di smarrimento degli iniziandi, che si risolve, man mano, in una progressiva familiarizzazione con l'ambiente circostante – ossia, lo spazio intralitico. Alexis, accolto l'invito di Laura a seguirlo al di là della bacheca mineralogica, è vinto, alle prime battute, dalla fatica, la quale gli impedisce di avanzare nella nuova dimensione. Ben presto, però, abbandonando la paura e l'insicurezza orientativa, il giovane perde non solo la percezione dell'affanno, ma finanche quella della durata: « Quel tragitto che stimavo dover essere di svariate leghe fu percorso in così pochi istanti che addirittura non ne ebbi coscienza » (Sand 1989: 39). La sua vista, dapprima abbacinata da un « fantastico chiarore » (Sand 1989: 36), si adegua sempre di più alle tinte accecanti del « mondo cristallino » (Sand 1989: 40):

> "Contemplai a lungo e senza stancarmene l'abbacinante sito che dominavamo. Più lo rimiravo, meglio mi abituavo a sopportarne il fulgore, e a poco a poco esso divenne altrettanto dolce ai miei occhi della verzura dei boschi e dei prati delle nostre regioni terrestri" (Sand 1989: 38).

Per l'inizianda di *Jocul de smarald* si rileva un non dissimile processo di crescente confidenza con il regno intrasmeraldino. Ai primi tentativi di addentrarvisi, « la paura e il silenzio del mondo di smeraldo la ricacciavano indietro », sicché « correndo e ansimando ne usciva mentre il suo cuore continuava a palpitare » (Couliano 1989: 67)[12]. Successivamente, però, l'eroina « riuscì a dominare la sua paura » (Couliano 1989: 67)[13], inaugurando il proprio *iter*. Man mano che avanza nello spazio minerale, anche per lei la fatica va dissipandosi:

[12] „Teama şi liniştea lumii de smarald au făcut-o să dea înapoi. Alergând cu sufletul la gură, voia să iasă de acolo şi inima-i bătea năvalnic o vreme" (Culianu 2013: 75).

[13] „A izbutit să-şi stăpânească teama" (Culianu 2013: 75).

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

> "C'era un'ampia volta rossastra con in cima una sorta di gola di camino. La raggiunse senza difficoltà e continuò la sua esplorazione verso l'alto con la stessa facilità che se stesse camminando" (Couliano 1989: 67)[14].

La medesima *épreuve* iniziatica è individuabile in *Laura*, battezzata da Simone Vierne come « ascension pénible » (Vierne 1969: 108). Facendosi gradualmente strada nel sublime paesaggio intracristallino, Alexis confessa: «Non mi meravigliai più della fatica che avevo provato nell'arrampicarmi a passo di corsa su una di quelle guglie rocciose» (Sand 1989: 37-38). L'eroe si accorge, poi, malgrado la ripidità dell'abisso che gli tocca costeggiare, «di camminarvi con altrettanta sicurezza di Laura» (Sand 1989: 37-38).

A ulteriore comprova, si osservi che la viaggiatrice di Culianu si mostra ben poco preoccupata, addirittura indifferente alla graduale perdita delle proprie membra, perché, nonostante ciò, le « era facile andare dovunque volesse » (Couliano 1989: 68)[15]. Un progressivo agio, una sempre maggiore familiarità con l'estraneo microcosmo intralitico, un orientamento addirittura sprezzante del pericolo viene acquisito, dunque, da entrambi i *voyageurs*. Nell'*explicit* del suo racconto, Culianu giunge a riconoscere che quanto era cominciato « come un gioco » terminò « come una cosa familiare » (Couliano 1989: 69)[16].

Sul piano sensoriale, la vista, nei due *voyages* minerali in esame, ricopre un ruolo del tutto marginale, a favore dell'udito e del tatto. Alexis, all'inizio della sua traversata, non ha modo di guardare in volto Laura, ma avverte, per ben due volte, la sua mano posarglisi sulla spalla, e la sua voce deliziosa parlargli all'orecchio. La viaggiatrice di *Jocul de smarald*, similmente, viene attirata e compiaciuta prima da « suoni piacevoli, sebbene incongrui, di strumenti a fiato » (Couliano 1989: 67)[17] e, in seguito, da « qualcosa che sembrava un'invisibile erba delicatissima», che «le accarezzava le guance e i piedi nudi » (Couliano 1989: 67-68)[18]. Al culmine del racconto, l'autore precisa che la viaggiatrice incontrò la Dea dello smeraldo « quando non ci fu più nulla da guardare » (Couliano 1989: 68)[19]: si è menzionato in precedenza come la Dea non venga, di fatto, mai propriamente visualizzata dalla novizia. Analogamente, il corpo di Laura, nel corso della prima traversata cristallina di Alexis, rifulge talmente da impedire che la si visualizzi nitidamente, quasi si trattasse dell'«incarnazione della luce divina» (Szabó 2010: 186):

---

[14] „Era o boltă mare, roşiatică, având la partea de sus un fel de coş de fum. A ajuns la el fără dificultate şi a continuat explorarea în sus la fel de uşor de parcă ar fi mers normal" (Culianu 2013: 75).

[15] „Îi era lesne să se ducă oriîncotro voia" (Culianu 2013: 76).

[16] „Totul a început ca un joc. S-a terminat ca un lucru familiar" (Culianu 2013: 77).

[17] „Nişte sunete frumoase, deşi disonante, scoase de instrumente de suflat" (Culianu 2013: 75).

[18] „Ceva delicat ca o iarbă invizibilă îi mângâia obrajii şi picioarele goale" (Culianu 2013: 75).

[19] „Când n-a mai fost nimic de privit" (Culianu 2013: 76).

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

> "Brillava [...] come la più limpida delle gemme, e i miei sguardi, già avvezzi agli splendori del nuovo mondo ch'ella mi aveva rivelato, non potevano ancora sopportare lo splendore che sembrava emanare da lei" (Sand 1989: 39).

Dedichiamo, infine, uno sguardo agli scenari che si disvelano nei reami minerali evocati, rispettivamente, da Sand e da Culianu. In *Laura*, il « luogo meraviglioso » (Sand 1989: 37) in seno al geode ospita degli strabilianti panorami naturali, corredati di ogni dettaglio paesaggistico: dalle montagne ai ghiacciai, dalle grotte ai colli. In *Jocul de smarald*, il microcosmo minerale si presenta ben più variegato, a partire da alcuni interni pseudoarchitettonici (corridoi, volta, gola di camino) sino a giungere a un autentico *locus consecratus*, provvisto di vegetazione, acque e fauna caratterizzante.

Nella flora intrasmeraldina, destano particolare interesse i delicati ma innaturali «arbusti di cristallo» (Couliano 1989: 68)[20], che ricordano – per adoperare un'espressione bachelardiana – il « paesaggio mineralizzato » (Bachelard 1989: 199) che si staglia dinanzi ad Alexis e Laura alle ultime battute del romanzo di Sand. Nella fattispecie, rassomigliano in modo impressionante alle « arborescenze vitree che sembravano coperte da fiori e frutti di pietre preziose, e le cui forme richiamavano vagamente quelle dei nostri vegetali terrestri » (Sand 1989: 127-128), che popolano il giardino sotterraneo in cui Laura conduce Alexis al termine del viaggio polare[21].

Tuttavia, il giardino di *Laura* – nei cui contorni « la cristallizzazione, il metamorfismo e la vetrificazione dei minerali [...] avevano raggiunto i più meravigliosi e strani sviluppi » (Sand 1989: 127) – si rivela, di fatto, un « inferno della solitudine e dell'assoluto, indiscernibile, inumano » (Schaeffer 1977b: 49), uno « spazio asettico » (González Salvador 1985: 155), tant'è vero che viene ripudiato dal romantico protagonista[22]. Al contrario, il *locus consecratus* di *Jocul de smarald*, i cui arbusti cristallini sembrano perfino « molto contenti » che la viaggiatrice sorrida nell'udirli (Couliano 1989: 68)[23], conserva una calorosa parvenza animistica, degna della topografia di una mitica *terra felix*. Nonostante venga denominato « giardino fantastico » (Sand 1989: 127), il sito intraterrestre tracciato da Sand si dimostra, pertanto, lo sterile teatro di una natura « snaturata » (cf. Gianolio 1985: XXIX). Riteniamo che la portata paradisiaco-originaria, propria della simbologia del giardino (cf. Chevalier/ Gheerbrant 2011, I: 503), sia da ravvisarsi, piuttosto, nel *locus* intrasmeraldino di Culianu.

---

[20] „Nişte arbuşti fragili de cristal" (Culianu 2013: 76).

[21] Sul giardino quale ambientazione e simbolo nell'opera di Sand, cf. Vierne 2003: 92-98; Bernard-Griffiths/Levet (eds.) 2006.

[22] In merito al rifiuto di Alexis dell'illusorio mondo del cristallo, cf. Gianolio 1985: XXIX; Schaeffer 1977b: 26; Vierne 2003: 97.

[23] „Ciocnirea lor producea sunete vesele, ca nişte fluierături. A zâmbit şi toţi arbuştii au părut tare fericiţi din pricina asta" (Culianu 2013: 76).

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

3. Variazioni sul microcosmo

Mentre la *quête* di *Laura* viene innescata dalle congetture in merito all'isomorfismo tra microcosmo geodico e macrocosmo tellurico, la *quête* di *Jocul de smarald* non prevede che *uno* spazio sacro: il microcosmo intrasmeraldino. Alla *correspondance* sandiana tra geode e Terra – che implica, secondo Bachelard, « una sorta di comunicazione delle sostanze » (Bachelard 1989: 255) – si oppone, dunque, il monadico mondo di smeraldo. Ne deriva che, malgrado il sottotitolo *Voyage dans le cristal*, il viaggio in *Laura* « non è limitato all'interno di un pezzo di cristallo » (Pearson-Stamps 1992: 28), ma include anche la missione polare, il cui fine è « scoprire "realmente" l'esistenza di quel mondo di cristallo che Alexis crede di aver visto soltanto nella sua immaginazione » (González Salvador 1985: 151). *Jocul de smarald*, invece, nella propria concisione icastica, ospita un singolo cammino – quello verso il Centro Sacro intrasmeraldino –, configurandosi come parabola *del* Viaggio Iniziatico.

Il fantastico sandiano risulta incardinato, pertanto, su una dicotomia dimensionale tra microcosmo e macrocosmo[24], il cui rapporto osmotico è sintetizzato nell'osservazione dell'artista[25]: « Ho trovato che il campione fosse una sorta di compendio della massa » (Sand 1989: 23). *Laura* si struttura, di conseguenza, in due macroparti: nella prima, Alexis scopre come sia possibile « leggere nel microcosmo di un cristallo tutto un universo minerale » (Bachelard 1989: 254); nella seconda, va ricercando, nel « mondo esterno » (Sand 1989: 89), quelle « regioni fantastiche » (Sand 1989: 89) che dovrebbero costituire – qualora esistano – l'equivalente macrocosmico degli incanti da lui rimirati nel geode.

Il fantastico culianiano non conosce tale dicotomia dimensionale: *Jocul de smarald* non contempla alcun macrocosmo. Il mondo di smeraldo è completamente autonomo: si badi, però, a come ciò non significhi affatto che esso sia la sola dimensione dotata di consistenza ontologica. L'asserzione che si legge al culmine del racconto risulta illuminante in proposito: « In ogni pietra verde c'è una minuscola Dea che è allo stesso tempo la grande Dea di tutti gli smeraldi » (Couliano 1989: 68)[26]. Si individua qui l'eco, nella narrativa fantastica di Culianu, dell'idea – centrale nelle sue speculazioni metafisiche – dell'esistenza simultanea di universi plurimi (cf. Gavriluţă 2000: 118-120): in

[24] Sulle dicotomie spaziali e temporali in *Laura*, cf. González Salvador 1985: 148.

[25] L'artista è il primo narratore di *Laura*; solo dopo poche pagine, il signor Hartz/Alexis lo sostituirà, per poi cedergli nuovamente la parola alla fine del romanzo. Vi è chi, tra i critici, identifica l'artista, il cui sesso non è specificato, con la stessa Sand (cf. Vierne 2003: 97), e chi, piuttosto, individua l'*alter-ego* dell'autrice in Hartz/Alexis maturo (cf. Mallet 1976: 373).

[26] „În fiecare piatră verde e o mică Zeiţă care este în acelaşi timp marea Zeiţă a tuturor smaraldelor" (Culianu 2013: 76).

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

questo caso, universi microcosmici, celati nello « spazio familiare che ci circonda » (Couliano 1991: 15).

Dallo scarto tra le differenti calibrazioni del fantastico da parte di Sand e di Culianu, derivano degli evidenti scarti stilistici tra *Laura* e *Jocul de smarald*:

> "Quei vuoti rappresentavano grotte misteriose interamente tappezzate di stalattiti di straordinario fulgore; [...] vi osservai delle particolarità di forma e colore che, ingrandite dall'immaginazione, componevano siti alpestri, borri profondi, montagne grandiose, ghiacciai, tutto ciò che costituisce un quadro imponente e sublime della natura" (Sand 1989: 23)[27].

> "Non incontrava nessuno, solo ombre simili ai residui di altri minerali, sempre presenti in quella varietà di berillo, soltanto più grandi ed elaborati. Più tardi ci vide lunghi, misteriosi corridoi, dove si avventurava [...]. Si fermò lungo un corridoio e ascoltò [...]. Il luogo era invitante" (Couliano 1989: 67)[28].

Da una parte, delle semplici « particolarità di forma e colore » si prestano a comporre « un quadro imponente e sublime della natura » *nella misura in cui* vengono « ingrandite dall'immaginazione ». Dall'altra, i residui dei minerali figurano « più grandi ed elaborati », senza che l'immaginazione intervenga in alcun modo: Culianu introduce il lettore a un universo parallelo in modo *non mediato*. L'azione immaginativo-gigantizzante operata da Sand, al contrario, sdoppia la percezione cosmica. Si consideri, a tal proposito, il seguente passo, tratto dalla prima *rêverie* cristallina:

> "Ciò che fin'allora avevo preso ciecamente, sulla parola altrui, per un frammento di silice cavo, della grandezza d'un melone tagliato a metà e tappezzato all'interno di cristalli prismatici di dimensioni e raggruppamenti irregolari, era in realtà un circo d'alte montagne racchiudente un immenso bacino fitto di colli scoscesi, irti di aghi di quarzo violetto, il più piccolo dei quali avrebbe potuto superare per volume e per elevazione la cupola di San Pietro a Roma" (Sand 1989: 37).

In realtà, l'intero viaggio nel cristallo si può sintetizzare come il frutto di « un semplice ingrandimento, operato dall'immaginazione del sognatore » (Lacassin 1980: 15): nella fattispecie, lo stravolgimento delle proporzioni è dichiaratamente ricondotto a una visione febbrile (cf. Gianolio 1985: XVII) o fantasmatica (cf. Levet 2003: 49) del sensibile Alexis. Ad ogni modo, ambo gli

---

[27] La presente descrizione intrageodica è fornita dall'artista, ossia dal primo narratore del romanzo, e non da Alexis o da Laura – come Bachelard erroneamente lascia intendere (cf. Bachelard 1989: 254).

[28] „Nu i se întâmpla să întâlnească fiinţe, doar nişte forme asemănătoare reziduurilor de alte minerale care sînt cel mai adesea prezente în acea varietate de beriliu, numai că mai mari şi mai complicate. Mai târziu, a început să întrezărească înăuntru lungi, misterioase coridoare şi s-a aventurat prin câteva dintre ele [...]. S-a oprit pe un coridor şi a ascultat [...]. Locul era ademenitor" (Culianu 2013: 75).

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

autori, malgrado le diverse impostazioni cosmologiche su cui operano, si dimostrano dei maestri della miniaturizzazione letteraria teorizzata da Bachelard:

> "Il minuscolo, porta stretta per eccellenza, apre un mondo. Il dettaglio di una cosa può essere il segno di un mondo nuovo, di un mondo che, come tutti i mondi, contiene gli attributi della grandezza" (Bachelard 1975: 178).

Nella sandiana traversata microcosmica del geode di ametista – sul quale si è scelto di concentrarsi in gran parte della presente indagine comparatistica – il cristallo si configura come « un pezzetto di *spazio-tempo onirico* » (Bachelard 1989: 269): idea, questa, che ben si sposa anche alle teorie multiversali di Culianu.

Oltre ai meriti dell'immaginazione, anche i pericoli dell'allucinazione acquisiscono una portata radicale nel fantastico sandiano. I viaggi di Alexis, da quello nel geode di ametista a quello verso il Centro della Terra, vengono man mano demistificati, ovvero ricondotti ai deliri del giovane[29]: l'ambivalenza tra sogno e veglia si risolve nel suo ritorno alla dimensione della « realtà » (cf. Schaeffer 1977b: 37; Pearson-Stamps 1992: 10)[30]. Nel fantastico culianiano non sussistono siffatti stati ambigui, poiché la cosmologia che propone è diversamente strutturata: la sua protagonista non abbandona alcun mondo «vero» per percorrerne uno illusorio. Quandanche il mondo di smeraldo fosse un prodotto della sua mente, non si porrebbe alcuna necessità di ricondurla a una qualche dimensione « reale »: difatti, secondo Culianu, i « mondi alternativi », che chiunque può creare *via* immaginazione, « non sono, nella loro essenza, più irreali del nostro mondo » (Gavriluţă 2000: 118).

4. *Rêverie* e *participation mystique*

Tanto le modalità quanto le conseguenze della gravitazione litica, per la quale il geode di Sand e lo smeraldo di Culianu accolgono, nei loro meandri minerali, chi li scruta, possono essere ricercate nel principio del magnetismo. Difatti, la pietra geodica e la pietra verde esercitano, su Alexis e sulla viaggiatrice, un'azione in grado di dischiudere – secondo speculazioni formulate a partire dal pensiero preromantico – la via di accesso all'Inconscio (cf. Gerabek 2009: 146 e sgg.; Ffytche 2012: 180 e sgg.). La simmetria focale tra *Laura* e *Jocul de smarald* è pertanto da individuarsi nell'asserzione di Bachelard secondo la quale « la pietra preziosa tocca le regioni inconsce e profonde » (Bachelard 1989: 269).

---

[29] Per la tematica allucinatoria in *Laura*, cf. Schaeffer 1977b: 11 e sgg.; Lacassin 1980: 18-19; Pearson-Stamps 1992: 25, 46.

[30] Sull'ambiguità tra gli stati di sogno e di veglia in *Laura*, cf. Mallet 1976: 371; Pearson-Stamps 1992: 48, 66; Levet 2003: 48.

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

Il magnetismo arreca, secondo i romantici, una « piccola morte » (Schelling, *apud* Ffytche 2012: 183): in effetti, la malattia che attraversa Alexis dopo il suo primo viaggio nel cristallo è denominata, da Vierne, « petite mort » (Vierne 1969: 109). Tale stato torpido altro non è che un sonno magnetico, infuso ai due iniziandi dalle pietre preziose, dotate di proprietà medianiche. Già Pauline Pearson-Stamps ha riconosciuto, in *Laura*,

> "un romanzo fondato sulla teoria del mesmerismo o magnetismo. Il magnetismo è il potere del principio psichico di esercitare un completo controllo su quello fisico. Un magnetizzatore può trasferire del potere psichico in un *medium*. Il potere psichico può così fluire da un qualunque *medium* selezionato e impadronirsi dei poteri mentali di colui che viene magnetizzato [...]. In *Laura*, la presenza di *mediums* è costante. Esistono sotto una molteplicità di forme. Nel corso del romanzo, le allucinazioni di Alexis sono indotte da *mediums*. Per esempio, il geode di cristallo ametista [...] si impadronisce delle facoltà mentali di Alexis" (Pearson-Stamps 1992: 19).

La studiosa reca come esempio l'ammissione del signor Hartz – *alias* Alexis da adulto – di essere scampato al rischio di divenire « vittima del cristallo » (Sand 1989: 23): in questa circostanza, « per sua stessa ammissione, Alexis Hartz, parlando al giovane artista, identifica il geode o il cristallo come un agente magnetico » (Pearson-Stamps 1992: 19). Si noti che anche il diamante di Nasia asservisce inesorabilmente la volontà di Alexis. Questi, dopo essere stato esposto alla sua vista, accetta di partecipare alla folle spedizione polare, senza invero sentirsi più padrone di se stesso:

> "Mi pose dinanzi agli occhi un diamante di una bianchezza, di una purezza, di una grandezza così prodigiose, che mi fu impossibile sostenerne il fulgore [...]. Chiusi gli occhi, ma fu inutile. Una fiamma rossa mi riempiva le pupille, una sensazione di calore insopportabile mi penetrava nel cranio. Caddi come folgorato, e ignoro se persi conoscenza [...]. Vi è una grande lacuna a questo punto nella mia memoria. Mi è impossibile spiegare l'influenza che a partire da quel misterioso avvenimento Nasia esercitò su di me. A quanto sembra, non feci più alcuna obiezione alla sua strana utopia [...]. Deciso a seguirlo ai confini del mondo, [...] mi impegnai a non confidare ad alcuno [...] la meta del gigantesco viaggio che ci accingevamo a intraprendere" (Sand 1989: 75-76).

Non è un caso che Nasia, poco più avanti, riferendosi all'effetto ipnotico del suo diamante su Alexis, si appelli esplicitamente al magnetismo:

> "Non provi anzi un certo qual piacere a subire questa sorta d'operazione magnetica che ti libera dal fardello della tua vana ragione e dal greve bagaglio della tua dottrinetta pedagogica?" (Sand 1989: 81).

Analogamente, lo smeraldo costituisce il *medium* nel racconto di Culianu. Tuttavia, trattandosi di una proposta letteraria fantastica diversamente calibrata, non emerge in alcun modo che la pietra verde, in qualche maniera, soggioghi sinistramente la protagonista: il viaggio intrasmeraldino, da parte sua, appare

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

del tutto spontaneo, finanche gradevole. Tuttavia, la sua irreprimibile attrazione per la pietra preziosa e la sua esplorazione, causa *curiositas*, del microcosmo intrasmeraldino, ci sembra seguano – quantomeno formalmente – la medesima prassi individuata nell'opera di Sand.

I soggetti litici procurano dunque la regressione alle tenebrose regioni inconsce, coincidenti con la sezione più recondita dello spazio intracristallino e intrasmeraldino. In virtù della « basilare concezione matriarcale dell'inconscio » (Neumann 1994: 192), si giunge alla conclusione a cui si era già pervenuti per altra via: i viaggi litico-minerali hanno, quale matrice comune, la finalità dell'iniziazione al *mysterium* femminile. Tramite le sue proprietà, la pietra preziosa ghermisce il visitatore, riconducendolo, attraverso il *Regressus ad uterum*, allo stato originario di *participation mystique* con il Femminile in quanto Contenente:

> "[La] *participation mystique* tra madre e bambino è la situazione originaria che implica l'esistenza di un contenente e di un contenuto. Essa è l'inizio della relazione dell'Archetipo del Femminile con il bambino, e determina anche la relazione dell'inconscio materno con l'Io e la coscienza infantili" (Neumann 1981: 39).

L'identificazione tra viaggio nel microcosmo e *Regressus ad Uterum* fornisce una solida giustificazione a due analogie riscontrate in precedenza tra *Laura* e *Jocul de smarald*. La graduale familiarizzazione degli iniziandi con l'ambiente intralitico è dovuto al loro percorso a ritroso verso l'*origo*, la prima patria, quale è l'*Uterus*. Il ruolo ridotto della vista è da rimandarsi alla correlazione di tale senso alla coscienza, in opposizione al buio primordiale dell'Inconscio e del Femminile (cf. Neumann 1978: 28; Neumann 1981: 37, 214).

5. Laura come immagine dell'*anima*

I viaggi minerali di *Laura* e *Jocul de smarald* vengono ispirati e diretti dall'Archetipo del Femminile, di cui il geode e lo smeraldo sono – come chiarito – delle ipostasi litiche. Laura, la cui centralità nel romanzo di Sand è suggerita dalla sua presenza nel titolo (cf. Levet 2003: 44), è colei che « inizia il personaggio maschile, introducendolo, alla maniera di una guida, nel mondo del cristallo » (González Salvador 1985: 147). Laura fa da impulso per il *voyage* di Alexis nella misura in cui incarna l'oggetto del suo amore. Invitandolo ad addentrarsi, per la prima volta, nelle « regioni fatate del cristallo » (Sand 1989: 36), la fanciulla, difatti, lo esorta sussurrandogli: « Seguimi, se mi ami » (Sand 1989: 36). Ciò significa che, oltre a condurre i passi iniziatici di Alexis, Laura incarna, in qualche modo, anche il fine del percorso. Esaudisce, pertanto, una triplice funzione: « La guida di Alexis, l'impulso delle sue azioni, e la

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

rappresentazione di una meta che questi desidera disperatamente ottenere » (Pearson-Stamps 1992: 65).

L'*eros* riveste un ruolo di primo piano anche in *Jocul de smarald*. Una volta raggiunta la Dea dello smeraldo, la novizia avverte qualcuno baciarla delicatamente: apprende, così, che la Dea stessa è « baci e rossore » (Couliano 1989: 69)[31]. Tuttavia, nell'opera di Culianu, le funzioni di guida e di meta non vengono assunte da un unico personaggio – come accade in *Laura* –, bensì distribuite tra due soggetti femminili. La Dea costituisce sì la meta e – nella sua ipostasi litica – l'impulso dell'*iter* dell'eroina, ma *non* ne è la guida. Laura e la Dea dello smeraldo, pertanto, non sono totalmente sovrapponibili. Una delle funzioni di Laura – quella di guida – non è infatti assegnata alla Dea, ma piuttosto alla viaggiatrice medesima di *Jocul de smarald*. Ne deriva che l'inizianda senza nome, malgrado sia il fulcro del racconto, non rappresenta appieno l'equivalente culianiano dell'iniziando Alexis.

Tale mancanza di simmetria tra le due narrazioni, soltanto apparente, verrà ovviata da un'informazione sinora mancante. Il protagonista effettivo di *Jocul de smarald*, come si realizza soltanto alla fine del racconto, non è l'inizianda senza nome: è, invece, un narratore che irrompe alle ultime righe, confessando di poter « sentire » il viaggio dell'eroina dentro di sé (Couliano 1989: 69)[32]. Questo protagonista, presumibilmente di sesso maschile, incarna l'equivalente di Alexis, mentre la Dea e l'anonima inizianda rappresentano, rispettivamente, la sua meta e la sua guida.

La viaggiatrice culianiana, in quanto guida del narratore all'accesso al *mysterium* del Femminile – la Dea dello smeraldo –, corrisponde alla sua immagine dell'*anima*. La struttura psichica dell'*anima* rappresenta, per l'individuo maschile, l'indispensabile intermediaria del processo trasformativo sancito dal Femminile:

> "L'Anima è la portatrice per eccellenza del carattere trasformatore. Essa è il fattore che muove e spinge alla trasformazione; la sua fascinazione spinge, alletta e incoraggia il maschile ad affrontare tutte le avventure della psiche e dello spirito [...]. Il carattere trasformatore dell'Anima opera esercitando una fascinazione, [...] conduce la personalità al movimento, al mutamento, e, in definitiva, alla trasformazione" (Neumann 1981: 42-43).

Quello dell'opera di Culianu è il caso in cui l'immagine dell'*anima* si presenta come una figura del tutto sconosciuta al protagonista (cf. Jung 1993, II: 479): il narratore vi si riferisce, genericamente, come « lei ». Quello dell'opera di Sand è, invece, il caso in cui la portatrice dell'immagine dell'*anima* del protagonista è una donna che ne risveglia il sentimento (cf. Jung 1985: 113). In

[31] „Cineva o săruta delicat. A roşit şi atunci a ştiut că Zeiţa era deopotrivă sărut şi roşeaţă-n obraji" (Culianu 2013: 77).

[32] „Puteam *simţi* toate astea, nu conta dacă ochii-mi erau închişi ori deschişi" (Culianu 2013: 77).

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

particolare, si noti come il profilo dell'immagine dell'*anima*, che si contraddistingue per « il fascino manifesto, il mistero, il profondo ardore, la saggezza, la capacità di procurare l'iniziazione della trasformazione e di aiutare in una situazione pericolosa » (Kast 2006: 125), corrisponda straordinariamente a quello del personaggio di Laura, « nel contempo ragionevole e passionale » (Schaeffer 1977b: 25).

Le proiezioni dell'inconscio, come l'*anima* o l'ombra (che incontreremo a breve), come sostiene Carl Gustav Jung, « irrompono autonomamente nella coscienza non appena questa ricade in uno stato patologico » (Jung 1968a: 285). Si tratta esattamente di ciò che accade ad Alexis: la sua noia, nutrita dal disinteresse per gli studi geologici, lo rende facile preda di *trances* (cf. Pearson-Stamps 1992: 34). Ne deriva la « lunga allucinazione visuale » (Lacassin 1980: 19) a cui vengono rincondotte le sue avventure – prima nel cristallo, poi verso il Centro/*Uterus* della Terra – che gravitano tutte attorno alla sua immagine dell'*anima*, Laura. Ad ogni modo, una simile degenerazione dilaga, *in primis*, perché Alexis possiede, di per sé, una forte *anima* – qui, da intendersi con il suo « lato femminile » (Jung 1968a: 284), e non già con l'immagine dell'*anima* proiettata in Laura. Alexis è – come Nasia lo accusa – un bambino, un ingenuo, privo di ambizione e dallo scarso spirito pratico (cf. Sand 1989: 62): il suo temperamento lo rende, così, incline alla *rêverie* (cf. Pearson-Stamps 1992: 44). Non a caso, Bachelard riconosce che il sognatore appassionato, capace di sprigionare, nella propria solitudine, le *rêveries* più pure, è proprio colui che assorbe appieno le influenze dell'*anima*:

> *"La rêverie è sotto il segno dell'anima*. Quando la *rêverie* è veramente profonda, l'essere che viene a sognare in noi è la nostra *anima* [...]. La *rêverie* pura [...] è una manifestazione dell'*anima*, forse la sua manifestazione più caratteristica" (Bachelard 1972: 71-73).

È evidente che effettuare tali deduzioni a proposito di *Laura*, in cui la caratterizzazione trova ampio spazio, risulta meno arduo. Nel sintetico e ben più enigmatico *Jocul de smarald*, le identità archetipiche dei personaggi vengono, piuttosto, ricercate tra le righe: la viaggiatrice, senz'altro, non mancherà di essere saggia, come suggerisce la sua prudenza iniziale, nonché affascinante, come si apprende verso la fine del racconto; e il narratore, per quanto poco e niente su di lui venga scritto, sarà dotato fuor di dubbio, al pari di Alexis, di una forte *anima*.

Culianu era consapevole di trattare, in un passo del suo *Eros şi magie in Renaştere*, una dinamica molto simile a quella che pone l'*anima* come intermediaria del cammino iniziatico verso il Femminile – altrimenti impossibile all'uomo:

> "Degno di interesse è il fatto che l'oggetto dell'amore svolga solo un ruolo secondario nel processo di instaurazione del fantasma: si tratta di un pretesto, non già di un'effettiva

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

> presenza. Il vero oggetto, sempre presente, dell'eros è il fantasma che si è impadronito dello specchio spirituale e che non l'abbandona più. Tale fantasma rappresenta un'immagine *percepita*, che ha superato la soglia della coscienza, ma la ragione per cui ha assunto queste dimensioni ossessive risiede nelle profondità dell'inconscio personale" (Culianu 2006: 56).

Sul supporto della presente riflessione, si spiega l'impersonalità della viaggiatrice di *Jocul de smarald*, che il narratore vede « bella e pura » (Couliano 1989: 69)[33]: in quanto *anima*, la leggiadra « lei » esiste semplicemente per assolvere il proprio compito di svelare all'uomo la « via verso le proprie profondità » (von Franz 1999: 314). La natura di « pretesto » dell'oggetto d'amore si individua, malgrado le apparenze, anche a proposito di Laura. Alexis segue Nasia nella sua forsennata rotta verso il Polo – ipnosi a parte – nella speranza di ottenere la mano della fanciulla: nel corso dell'intero viaggio, Laura si manifesta in modo evanescente ed epifanico, rincuorando spesso Alexis. La donna amata si interpone, dunque, quale mediatrice, tra Alexis e la meta della sua iniziazione: l'*Uterus* della Terra. Al raggiungimento, da parte di Alexis, dell'uterino «sotterraneo incantato» (Sand 1989: 74), seguirà sì il coronamento del suo tanto agognato sogno d'amore; ma il vero completamento della sua *quête*, al fine del quale lo stimolo erotico di Laura ha svolto unicamente un ruolo di mediazione, consiste nell'assurgere, dopo il Viaggio nell'Inconscio, a un rinnovato rapporto con il proprio io: « Sognare o istruirsi attraverso un viaggio, immaginario o reale, significa compiere il pellegrinaggio a Sais » (Schaeffer 1977b: 15).

6. Due casi di *sparagmos*

L'esperienza trasformativa elargita dal Femminile è spesso legata a un « rischio di morte » (Neumann 1981: 43): questo temibile rischio non manca né in *Jocul de smarald* né in *Laura*. Segnaliamo – onde proseguire la discussione sulla distribuzione dei ruoli archetipici nelle due narrazioni – che la Dea dello smeraldo ha, invero, nel romanzo di Sand, due equivalenti: il primo visibile, il secondo invisibile. In *Laura*, difatti, l'Archetipo del Femminile figura in forma duplice: da una parte, la « divina Laura » (Sand 1989: 134), ipostasi Buona dell'Archetipo del Femminile; dall'altra, il femminoide *Uterus* tellurico – la « grande escavazione » (Sand 1989: 124), meta della spedizione polare –, ipostasi Terribile dell'Archetipo del Femminile. Benché custode di tesori inestimabili, l'*Uterus* è, al tempo stesso, « gola divorante della terra » (Neumann 1981: 173) e « grembo della madre che smembra » (Neumann 1981: 189).

L'« Archetipo del Femminile come terribile, capace di smembrare e uccidere » (Neumann 1981: 191) perpetra la propria famelicità attraverso lo

[33] „Era atât de frumoasă şi de proaspătă" (Culianu 2013: 77).

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

sparagmos o squartamento rituale, il quale sortisce due effetti opposti in *Jocul de smarald* e in *Laura*. Nel racconto di Culianu, l'inizianda, nel corso del suo avanzamento nel mondo di smeraldo, perde inesorabilmente le proprie parti del corpo. Tuttavia, ciò non le causa alcun patimento fisico, alcuna perdita di sangue né tantomeno di coscienza. Paradossalmente, lo smembramento a cui è sottoposta la lascia del tutto indifferente, finanche alleviando gli oneri che le comportava la carne:

> "Le sue braccia erano perse da qualche parte e non riusciva a trovarle, ma la cosa non la preoccupò [...]. Perse un piede, poi l'altro [...]. Non riusciva a trovare le sue membra; ma non le importava [...]. Aveva ancora i suoi occhi, e forse nient'altro. Era occhi che viaggiavano e tutto era a posto" (Couliano 1989: 68)[34].

In *Laura*, gli effetti nefasti della *quête* verso il Femminile si concretizzano, invece, in uno *sparagmos* narrativamente appena accennato (cf. Lacassin 1980: 28-29), ma ferocemente cruento. A finire nelle fauci dentate dell'*Uterus* tellurico, rimanendone mutilato a morte, non è Alexis, bensì il sinistro Nasia. Questi, fingendosi il padre di Laura, aveva convinto il giovane protagonista a dirigersi con lui al Polo Nord, alla ricerca del punto di accesso a quel « geode tappezzato di cristalli sfavillanti» dall'«estensione sotterranea incalcolabile » (Sand 1989: 124) che è la Terra. La sua ossessione è dettata dal « desiderio insaziabile del collezionista di gemme, che vuole contemplarle nel loro splendore » (Pearson-Stamps 1992: 36) e dal « piacere inestimabile » procurato dal loro possesso (Pearson-Stamps 1992: 37). Al cospetto dell'*Uterus*, il diabolico Nasia viene colto da una follia incontrollabile: nella dichiarazione sintetica delle proprie intenzioni, « io aspiro a scendere nel suo grembo » (Sand 1989: 124), si avverte una esosa cupidigia, che si tinge di una brama quasi carnale.

Se Laura è la proiezione dell'*anima* di Alexis, si ha ragione di credere che Nasia – il quale pilota il suo lungo viaggio allucinatorio – sia la proiezione della sua ombra. Questo archetipo, sempre proiettato in una figura dello stesso sesso dell'individuo (cf. Jung 1982: 10), rappresenta l'« aspetto pericoloso del lato oscuro dell'uomo, il lato che non viene riconosciuto e accettato » (Jung 1968b: 155). La caratterizzazione di Nasia, dall'« espressione satanica » (Sand 1989: 61) e dallo « sguardo infernale » (Sand 1989: 64), giustifica ulteriormente la sua identificazione archetipica: come riconosceva Jung, infatti, « il diavolo è una variante dell'archetipo dell'Ombra » (Jung 1968b: 155). Nel desiderio di possesso dello « scrigno della Terra » (Sand 1989: 124), che pervade l'avido Nasia, viene

[34] „Braţele şi le pierduse pe undeva şi nu putea să le mai găsească, dar nu-i păsa [...]. Şi-a pierdut un picior şi apoi şi pe celălalt [...]. Nu izbutea să-şi mai găsească nici un mădular, dar nu-i păsa [...]. Mai avea încă ochi şi poate nimic altceva. Îşi arunca privirile de jur împrejur şi totul era în regulă" (Culianu 2013: 75-76).

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

proiettato il desiderio di possesso del corpo di Laura, covato e taciuto dall'innamorato Alexis: ancora una volta, l'archetipo Contenente, su cui si erige l'isomorfismo Terra-Femminile, illumina il nostro percorso ermeneutico.

L'atto estremo di Nasia, ossia la penetrazione dell'*Uterus* tellurico, si traduce in un salto nel vuoto senza ritorno: « Divenuto completamente pazzo, si slanciò sull'orlo dell'escavazione, gettò un gran grido, e sparve nell'abisso » (Sand 1989: 125)[35]. Alexis, non imitando tale gesto inconsulto e fatale, abbatte con successo la propria ombra: grazie al superamento di questa *épreuve*, il giovane « emerge in modo trionfante dal mondo della *rêverie* » (Pearson-Stamps 1992: 66). Immediatamente dopo il lancio di Nasia nella voragine, viene interrotto il regime dell'ombra e ripristinato quello dell'*anima*: Laura, infatti, ricompare al fianco di Alexis, e gli confessa: « La sua [di Nasia] funesta influenza paralizzava la mia » (Sand 1989: 125-126). Anziché nell'« atto temerario della discesa senza guida » (Durand 2009: 247) azzardato da Nasia, Alexis viene accompagnato dall'amata in una caduta eufemizzata, che piuttosto « si rallenta in una discesa, convertendo infine i valori negativi di angoscia e di timore in diletto dell'intimità lentamente penetrata » (Durand 2009: 249). Redento dalla sua ombra e iniziato al *mysterium* del Femminile senza patire del suo lato Terribile, Alexis scruta fugacemente, in fondo all'abisso, i resti del perfido Nasia:

> "Vidi strisciare un alcunché d'informe e sanguinolento che mi parve essere il corpo mutilato di Nasia che cercava d'adunare le sue sparse membra e di stendere verso di me, per trattenermi, una mano livida quasi staccata dal braccio" (Sand 1989: 130).

Si evince, da una così raccapricciante scena, che lo *sparagmos* di Nasia è un sacrificio cruento all'*Uterus* della Terra, la quale si sazia di « offerte di sangue vivo » (Neumann 1994: 189):

> "I misteri di morte come misteri della Madre Terribile si basano sulla sua funzione di divorare e catturare [...]. Il ventre diviene qui bocca divorante e i simboli concettuali della riduzione, dello smembramento, della triturazione e dell'annientamento, della putrefazione e della decomposizione trovano in esso la loro sede" (Neumann 1981: 78).

Gli esiti degli *sparagmoi* nelle due opere si collocano, pertanto, agli antipodi l'uno dell'altro. Lo *sparagmos* in *Jocul de smarald* – il cui vero protagonista « invia » la propria *anima* nella *quête* verso la Dea – si rivela innocuo, finanche impercettibile: la potenzialità Terribile del Femminile viene, evidentemente, neutralizzata dall'immagine dell'*anima*. Lo *sparagmos* in *Laura*, al contrario, conosce un orrorifico espletamento – sebbene ne rimanga vittima unicamente l'ombra, ovvero il lato impuro dell'io, non destinato all'iniziazione.

[35] Pauline Pearson-Stamps (1992: 56-57) ha individuato il mitema dello smembramento nella morte di Nasia, ma si limita a indicarne la presenza nel mito greco e a segnalarne altre occorrenze nella narrativa fantastica francese.

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

Nel suo saggio introduttivo a *Laura*, Vincenzo Cerami colloca il romanzo di Sand nel filone della « letteratura del meraviglioso, del sogno, del viaggio avventuroso in altri mondi, negli inferi, nell'interiorità oscura dell'uomo » (Cerami 1989: 8-9). Più critici, con cui abbiamo già mostrato di concordare, si sono posti sulla linea ermeneutica incentrata sul paradosso di un viaggio nel contempo oltremondano e interiore:

> "Scoprire l'altro insegna a conoscere se stessi e il viaggio nel cristallo rappresenta l'itinerario [...] che ha percorso Alexis per trovare se medesimo. Anche i paesaggi, senza alcun dubbio generati dallo stato fisico e psicologico del giovane, assumono la forma delle sue erranze e possono essere letti come proiezioni dei suoi fantasmi [...]. Le pietre preziose nascoste dalla crosta terrestre rappresentano le ricchezze interiori da scoprire" (Levet 2003: 49-52).

Rammentiamo un'interessante definizione, fornita da Sand nel suo *Essai sur le drame fantastique* (1839), riconosciuta a buon diritto da Lacassin come altamente «innovatrice» (Lacassin 1980: 8): il « mondo fantastico », asserisce l'autrice, non si trova « né all'esterno, né al di sopra, né al di sotto [di noi] » bensì « dentro di noi » (Sand, *apud* Mallet 1976: 360). Si tratta di un'intuizione geniale e anticipatrice dei tempi, specie se comparata ai termini in cui proprio Culianu, un secolo e mezzo dopo, si pronuncia, nel suo *Călătorii în lumea de dincolo*, in merito ai viaggi immaginari:

> "Qual è la realtà di questi mondi che innumerevoli persone sostengono di aver visitato? Fanno parte del nostro universo fisico? [...] Com'è stato possibile accedervi? [...] Gli universi esplorati sono universi mentali. In altri termini la loro realtà è nella mente di chi li esplora [...]. Il mondo fuori di noi e il mondo dentro di noi non sono veramente paralleli, poiché non solo interferiscono tra loro in vari modi, ma ci è anche difficile capire dove finisca l'uno e dove cominci l'altro. Ne dobbiamo allora dedurre che entrambi condividono lo stesso spazio?" (Couliano 1991: 4-7).

Questa straordinaria comunanza di sensibilità – o addirittura, sensitività – cosmo-ontologiche, tra due menti tanto distanti per spazio e tempo, può essere suggellata da altre profetiche righe di Sand, tratte da *Laura*:

> "Che questo paese esista in qualche punto dell'universo, non posso dubitarne dal momento che l'ho veduto e posso descriverlo; ma che sia utile ricercarlo sul nostro pianeta, ecco ciò che non saprei credere. Dobbiamo dunque trovarne la via non altrove che nelle facoltà divinatrici del nostro spirito" (Sand 1989: 66).

Le supposizioni di Alexis sull'esatta posizione – forse, non materiale – del mondo cristallino in cui ha viaggiato non possono non risvegliare, nella memoria e nell'intuito del comparatista, le meditazioni di Culianu sui viaggi interplanetari dell'anima.

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

BIBLIOGRAFIA

Bachelard, G., 1972, *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo.
Bachelard, G., 1975, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo.
Bachelard, G., 1989, *La terra e le forze: le immagini della volontà*, Como, Red Edizioni.
Baring, A., J. Cashford, 1993, *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*, London, Penguin.
Baronian, J.-B., 2007, *Panorama de la littérature fantastique de langue française: des origines à demain*, Paris, La Table Ronde.
Bernard-Griffiths, S., M.-C. Levet (eds.), 2006, *Fleurs et jardins dans l'œuvre de George Sand*, Actes du Colloque International du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, 4-7 février 2004), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
Cerami, V., 1989, « Introduzione », in Sand 1989: 7-12.
Chevalier, J., A. Gheerbrant, 2011, *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR, 2 vol.
Compère, D., 1977, *Un voyage imaginaire de Jules Verne: "Voyage au centre de la terre"*, Paris, Minard.
Couliano, I.P., 1989, *La collezione di smeraldi*, Milano, Jaca Book.
Couliano, I.P., 1991, *I viaggi dell'anima: sogni, visioni, estasi*, Milano, Mondadori.
Culianu, I.P., 2006, *Eros e magia nel Rinascimento*, Torino, Bollati Boringhieri.
Culianu, I.P., 2010, *Il rotolo diafano e gli ultimi racconti*, Roma, Elliot.
Culianu, I.P., 2013, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, Iaşi, Polirom.
Durand, G., 2009, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo.
Eliade, M., 1987, *Arti del metallo e alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri.
Eliade, M., 2008, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri.
Ffytche, M., 2012, *The Foundation of the Unconscious: Schelling, Freud and the Birth of the Modern Psyche*, Cambridge, Cambridge University Press.
Gavriluţă, N., 2000, *Culianu, jocurile minţii şi lumile multidimensionale*, Iaşi, Polirom.
Gerabek, W.E., 2009, « Romantische Medizin und Religiosität », in Dinzelbacher, P. (hrsg.), *Mystik und Natur. Zur Geschichte ihres Verhältnisses vom Altertum bis zur Gegenwart*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, pp. 141-154.
Gianolio, V., 1985, « Fiori di quarzo, sogni minerali, pietre come racconto », Introduzione a Sand 1985: V-XXXIII.
Gliga M., M. Moroiu, D. Petrescu, 2013, « Notă asupra ediţiei », in Culianu 2013: 5.
González Salvador, A., 1985, « *Laura* ou la scission », in *Anuario de Estudios Filológicos*, n. 8, pp. 147-155.
Jung, C.G., 1968a, « Conscious, Unconscious and Individuation », in Jung, C.G., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Princeton, Princeton University Press, pp. 275-289.
Jung, C.G., 1968b, *Psicologia dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri.
Jung, C.G., 1982, *Aion: ricerche sul simbolismo del sé*, Torino, Boringhieri.
Jung, C.G., 1985, *L'io e l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri.
Jung, C.G., 1993, *Tipi psicologici*, Milano, Mondadori, 2 vol.
Kast, V., 2006, « Anima/Animus », in Papadopoulos, R.K. (ed.), *The Handbook of Jungian Psychology: Theory, Practice and Applications*, London, Routledge, pp. 113-129.
Lacassin, F., 1980, « George Sand ou la nature contre les fées », Prefazione a Sand 1980: 7-29.
Levet, M.-C., 2003, « Alexis au pays des merveilles », in *Les Amis de George Sand*, n. 25, pp. 44-54.
Mallet, F., 1976, *George Sand*, Paris, Grasset.
Mathias, M., 2016, *Vision in the Novels of George Sand*, New York, Oxford University Press.
Moretti, R., 2010, « Nota del curatore », in Culianu 2010: 5-6.
Mustière, Ph., 2014, « Étude psychocritique croisée de *Laura* de George Sand et de deux romans de Jules Verne », in *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, n. 68 (2), pp. 195-206.

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)

Neumann, E., 1978, *Storia delle origini della coscienza*, Roma, Astrolabio-Ubaldini.
Neumann, E., 1981, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio-Ubaldini.
Neumann, E., 1994, « The Meaning of the Earth Archetype for Modern Times », in Neumann, E., *The Fear of the Feminine and Other Essays on Feminine Psychology*, Princeton, Princeton University Press, pp. 165-226.
Pearson-Stamps, P., 1992, *Journey Within the Crystal: A Study and Translation of George Sand's "Laura, Voyage dans le cristal"*, New York, Peter Lang.
Sand, G., 1977, *Laura. Voyage dans le cristal*, Introduction par Schaeffer, G., Paris, Nizet.
Sand, G., 1980, *Voyage dans le cristal*, Choix, Préface et Bibliographie par F. Lacassin, Paris, Union Générale d'Éditions.
Sand, G., 1985, *Laura. Voyage dans le cristal*, traduzione, introduzione e note di V. Gianolio, Marina di Patti, Pungitopo Editrice.
Sand, G., 1989, *Laura. Viaggio nel cristallo*, traduzione e cura di Zanetello, A., introduzione di V. Cerami, Roma-Napoli, Edizioni Theoria.
Schaeffer, G., 1977a, « Note sur le texte », in Sand 1977: 7-9.
Schaeffer, G., 1977b, « Introduction », in Sand 1977: 11-49.
Szabó, A., 2010, *George Sand. Entrées d'une œuvre*, Debrecen, Presses Universitaires de Debrecen.
Vierne, S., 1969, « Deux voyages initiatiques en 1864: Laura de George Sand et le Voyage au centre de la terre de Jules Verne », in Cellier, L. (ed.), *Hommage à George Sand*, Paris, P.U.F., pp. 101-114.
Vierne, S., 2003, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
von Franz, M.-L., 1999, *Archetypal Dimensions of the Psyche*, Boston-London, Shambhala.

BDD-A25137 © 2016 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:50:34 UTC)