Echinoxul nebunilor şi alte povestiri di Anatol E. Baconsky. Un'epopea cosmica dell'essere

Danilo DE SALAZAR*

Key-words: *myth, sea, identity, cycle, death, rebirth*

Alla base della scelta di Anatol E. Baconsky di non assegnare un nome ai personaggi dei racconti contenuti in *Echinoxul nebunilor şi alte povestiri*[1] (*L'equinozio dei pazzi e altri racconti*) potrebbe forse porsi quello che Crina Bud indica come un generale "rifiuto della contestualizzazione" (Bud 2011: 21), o magari si tratta soltanto – come suggerisce Eugen Simion – di una formula narrativa molto cara all'autore, la quale troverebbe giustificazione nella "sostanza quasi-mitica"[2] della sua prosa. Possiamo considerare valide entrambe le osservazioni, le quali, a nostro avviso, colgono un aspetto fondamentale nell'economia del discorso baconskyano. Riteniamo, infatti, che la scelta di abolire o dissimulare l'identità (omettendo, appunto, i nomi propri o, in altri casi, adottando specifici accorgimenti quali la *mise en abîme*, l'inversione dei ruoli o, ancora, ricorrendo a un'enigmatica descrizione dei volti) abbia principalmente lo scopo di de-soggettivizzare il personaggio, il quale diventa l'attante di una storia che si spinge molto oltre le pagine del libro, una storia che sprofonda nel tempo mitico[3]. Quella narrata in *Echinoxul nebunilor* è la storia universale dell'uomo, sottoposta alla legge dei grandi cicli, di cui il racconto si fa rito e celebrazione: „Eu însumi îl uitasem de mult, de când, sub zodia impusă de răspântia marilor cicluri ce se încrucişau în biografia mea, mă lepădasem de tot ce putea să-mi aducă aminte de mine" (EN: 87)[4]. Non sarà difficile scorgere nel testo l'intimo legame tra la vita dell'uomo e quella

* Università della Calabria, Arcavacata di Rende (CS), Italia.

[1] L'edizione utilizzata per il presente studio è quella pubblicata nel 2009 all'interno della collana *Opere fundamentale* dell'Accademia Romena. D'ora in poi, nel testo, utilizzeremo la dicitura *Echinoxul nebunilor* (EN), avendo cura di disambiguare qualora si faccia riferimento all'omonimo racconto contenuto nel volume. I passaggi del libro citati saranno trascritti in lingua originale. In nota sarà invece riportata la traduzione italiana da noi effettuata.

[2] "Fedele al principio che assegnare un nome alle cose significhi distruggerne la vera poesia, l'autore si astiene dal fare precisazioni. A primo acchito, questa esagerata tecnica dell'obnubilazione sembra anacronistica in un'epoca in cui la prosa tende, al contrario, a percorrere le zone più nascoste della psicologia umana, a non lasciare nulla di incerto, neppure i suoi stati irrazionali. La formula della prosa di Baconsky è però giustificata proprio dalla sua sostanza quasi-mitica" (Simion 1974: 421).

[3] L'espressione è qui da intendersi in senso eliadiano (cf. Eliade 2008: 351–371).

[4] "Io stesso lo avevo dimenticato [il mio nome, *n.d.t.*] da molto tempo, da quando, sotto il segno imposto dall'intersecarsi dei grandi cicli che si incrociavano nella mia biografia, mi ero liberato di tutto ciò che poteva ricordarmi di me" (EN: 87).

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

dell'universo: il tempo della storia è scandito dall'alternarsi delle stagioni, del giorno e della notte, delle fasi lunari, da tutti quei processi che rimandano ad uno schema ciclico e ai quali l'autore dedica, scientemente, una straordinaria attenzione.

I riflessi intimi del mito

"A. E. Baconsky scrive una prosa di fattura iniziatica, in cui l'iniziazione del lettore-neofita si svolge simultaneamente a quella del narratore-testimone attore" (Glodeanu 1998: 100): attingendo agli studi condotti da Mircea Eliade sul rito, avremo modo di soffermarci sulla particolare rilevanza che esso assume nei racconti contenuti in *Echinoxul nebunilor*, opera in cui Laurenţiu Ciobanu rileva un passaggio "naturale dell'esistenza nel mito e del mito nell'esistenza" (Ciobanu 1967: 8). Il mito è a volte evocato in maniera esplicita, come nel caso di *Orfeo ed Euridice*, a cui è consacrato un intero racconto, il quinto; altre volte, invece, il riferimento si fa in modo implicito: non è forse all'epopea di sangue degli Atridi che rimanda il seguente passaggio?

> Va fi o tragedie despre fiul tânăr al unui rege, care şi-a ucis mama, despre o răzbunare moştenită din neam în neam între fraţi, o răzbunare neîmplinită, ce străbate prin timp ca o flacără otrăvită şi sacră, alimentată de vestale necunoscute (EN: 86) [5].

Potremmo forse cogliere nella figura di Oreste quel sentimento di oscura colpevolezza cui fa accenno Nicolae Creţu quando scrive:

> In uno spazio interiore incerto, il quale suggerisce l'avventura onirica, si consumano le esperienze fondamentali dell'esistenza, vengono esplorate tutte le vie che sembrano condurre verso qualcos'altro, verso una salvezza da se stessi, l'uomo solo, in preda alle sue ossessioni, roso dal sentimento di un'oscura colpevolezza (Creţu 1968: 54).

La stessa atmosfera opprimente impregna anche le pagine finali del racconto *Începţoşatul Orfeu* (*L'annebbiato Orfeo*), in cui l'Ade trova il proprio corrispondente nel "bordello" ("la casa dipinta di blu"), luogo dal quale il protagonista non riuscirà a salvare la sua Euridice e nel quale anch'egli sembra rimanere spiritualmente intrappolato:

> Uneori sunt cu mine, eliberat de lumea căreia pe negândite i-am devenit prizonier, sunt cu ochii deschişi, cu pupilele lărgite şi mistuite de adevărurile ce se dezvăluie celor capabili să treacă suferinţele în cristale de gheaţă. Dar prea adesea mă trezesc iarăşi copleşit de nopţile fetide ce m-au cucerit – şi toate ororile se ridică în faţă, tiranice columne ale pierzaniei, printre care trec în neştire spre orizontul meu prăbuşit. Atunci îmi reiau existenţa din casa zugrăvită în albastru. Poate că sunt acolo mereu. Poate că n-am părăsit-o niciodată (EN: 81)[6].

[5] "Sarà una tragedia sul giovane figlio di un re, che ha ucciso sua madre, su una vendetta ereditata di generazione in generazione tra fratelli, una vendetta incompiuta, che attraversa il tempo come una fiamma avvelenata e sacra, alimentata da vestali sconosciute" (EN: 86).

[6] "A volte sono con me, liberato da un mondo di cui sono diventato inaspettatamente prigioniero, sto con gli occhi aperti, con le pupille dilatate e straziate dalle verità che si svelano a coloro che sono

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

In una prospettiva diversa vogliamo invece leggere la menzione che l'autore fa della figura di Icaro: un richiamo che sembra non avere nulla a che vedere con i superficiali significati moraleggianti che sono stati spesso attribuiti alla vicenda narrata in questo mito. Il passaggio in questione, tratto dal racconto *Cel-mai-mare* (*Il-più-grande*), recita: „Aflasem doar că ne va fi dat să-l întâmpinăm într-o noapte pe țărm, lângă valurile monotone, ce spălau nisipul, desenându-şi întruna aripile de Icari prăbuşiți, îngropați în galbenul plajei (EN: 56)[7]. Jean Libis crede che "non si sia insistito abbastanza su quanto il personaggio di Icaro percorra una traiettoria cosmologica" (Libis 2004: 47). Con straordinaria acutezza, lo studioso osserva:

> Egli evade dalla complessità tellurica, simboleggiata dal labirinto, sposa, in un secondo tempo, la pienezza dello spazio aereo, tenta in seguito di avvicinarsi al fuoco supremo. La sua funesta immersione nel mare costituisce il quarto momento di una peregrinazione dedicata in successione ai quattro Elementi. In altre parole, l'investigazione immaginaria del mondo termina nell'inghiottimento talassico (Libis 2004: 47–48).

In quest'ottica, il passaggio di Baconsky acquisisce nuova linfa: i suoi Icari diventano il riflesso di quella ciclicità universale a cui prima si faceva riferimento e a sostegno della quale si pone il carattere in un certo qual modo messianico del racconto in questione. Analizzando più da vicino il testo, lo schema ciclico potrà essere rintracciato nel moto ripetitivo e monotono delle onde (l'elemento acquatico) che, incessantemente, disegnano delle ali (l'aria) sulla spiaggia (la terra). La partecipazione del quarto elemento, il fuoco, è assicurata dal colore giallo, direttamente associabile al sole. Il fatto che si parli di una spiaggia gialla sebbene la scena si collochi nell'oscurità della notte non può che confermare la necessità di un approccio analitico in grado di spostare l'attenzione dall'*immagine della realtà* alla *realtà dell'immagine*: "L'immaginazione non è, come suggerisce l'etimologia, la facoltà di formare immagini della realtà; essa è la facoltà di formare immagini che superano la realtà, che *cantano* la realtà" (Bachelard 2006: 24). In questa prospettiva di analisi, le opere di Baconsky rappresentano un terreno tanto ricco quanto complesso. La densità di immagini concentrate nella pagina e l'accuratezza con cui è stata cesellata ogni singola frase impongono il mantenimento di un elevatissimo livello di attenzione da parte del lettore, il quale si trova di fronte a un vero e proprio canto degli elementi[8].

---

capaci di trasformare le sofferenze in cristalli di ghiaccio. Ma troppo spesso mi sveglio sopraffatto nuovamente dalle fetide notti che mi hanno conquistato – e tutti gli orrori si levano di fronte a me, tiranniche colonne della perdizione, tra le quali passo alla cieca verso il mio orizzonte crollato. Allora ritorno alla mia esistenza della casa dipinta di blu. Forse sono sempre lì. Forse non l'ho mai lasciata" (EN: 81).

[7] "Avevamo saputo soltanto che lo avremmo dovuto incontrare una notte sulla riva, accanto alle onde monotone, che lavavano la sabbia, su cui si profilavano incessantemente le loro ali di Icari precipitati, sepolti nel giallo della spiaggia" (EN: 56).

[8] In questa sede, ci limiteremo ad analizzare alcune delle immagini strettamente connesse all'acqua, in quanto elemento privilegiato nello studio dello schema ciclico di morte e rinascita che proprio in

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

Verso l'Itaca interiore

„Odată am dispărut de acasă, luându-mă după un cerşetor orb care umbla prin lume în tovărăşia câinelui său – şi nu m-am mai uitat înapoi" (EN: 13)[9]. Inizia così il periglioso viaggio del protagonista di *Farul* (*Il faro*), il primo dei dieci racconti contenuti in *Echinoxul nebunilor*. Il viaggio è qui da intendersi quale metafora di una vera e propria ricerca esistenziale, quale tentativo di svelare quel mistero che, come un sudario, si stende dalla prima all'ultima pagina dell'intero volume, avvolgendo e coinvolgendo anche il lettore in un'impresa conoscitiva di cui presto si avverte l'impossibilità. In linea con quanto rilevato dalla gran parte dei critici, ci sentiamo di poter ammettere che il protagonista dei dieci racconti di cui consta il libro sia sempre lo stesso[10], d'accordo con Nicolae Creţu, il quale osserva: "L'eroe delle prose di *Echinoxul nebunilor* (esiste, senza dubbio, un solo eroe che riscopriamo sempre dietro le sue successive maschere) è l'Uomo, un Ulisse del mito totale, ontico, ritratto alle prese con le sfide fondamentali dell'esistenza" (Creţu 1968: 54). La metafora appena proposta si rivela ancora più appropriata se si tiene conto anche dei passaggi del libro in cui il rimando al poema omerico si fa esplicito. Notiamo l'assimilazione, non certo casuale, del faro al ciclope Polifemo („Vedeam în ochiul lui de Polyphem pietrificat o lume de vid şi de moarte iradiată" EN: 38)[11] e, soprattutto, il riferimento alle sirene: „Şi nici o sirenă nu se va mai găsi să pună capăt sumbrului joc şi să vestească moartea prin cântec, singura la care mă simţeam condamnat" (EN: 73)[12]. Jean Libis, nel capitolo dedicato all'erotica dell'acqua, si

esso trova fondamento. A tal fine, sarà preliminarmente necessario avvalersi del prezioso contributo offerto dalle opere di Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni* e *Il mito dell'eterno ritorno*. Terremo poi nella dovuta considerazione anche gli sviluppi apportati da Jean Libis – nel suo libro *L'acqua e la morte* – agli studi bachelardiani, i quali restano per noi il principale riferimento metodologico.

[9] "Una volta sono sparito da casa, seguendo un mendicante cieco che andava per il mondo in compagnia del proprio cane – e non ho più voltato indietro lo sguardo" (EN: 13).

[10] Nell'introduzione all'edizione del 2011, Crina Bud sottolinea: "La migrazione delle immagini da un testo all'altro dà l'impressione di alcune mappe sovrapposte, le quali indicherebbero uno stesso fine spirituale. Il lettore che si ostina a coglierne il senso rischia di irritarsi e di sentirsi, in un certo qual modo, avvilito di fronte al labirinto di significati, ancor più quando, di tanto in tanto, crede di averne scoperto il codice. I racconti sembrano i frammenti di un immenso mosaico i cui pezzi non possono essere utilizzati nella loro totalità, ma, attingendo qua e là, la composizione dei frammenti dà vita a una rappresentazione coerente, che suggerisce l'intero" (Bud 2011: 20). A tal proposito, potrebbe risultare interessante quanto evidenziato dai curatori dell'edizione dell'Accademia Romena, Pavel Ţugui e Oana Safta che, insieme a Teodor Baconsky, hanno rilevato l'esistenza di due manoscritti relativi all'opera in questione, le cui datazioni rivelano una sorprendente contiguità temporale, come se l'autore vi avesse lavorato in modo "parallelo": "Sembra che l'autore abbia iniziato a lavorare a questo ciclo di racconti nella prima parte dell'anno 1965. Tra i suoi manoscritti esiste un quaderno con la copertina gialla […]. Nel 1986, insieme a Teodor Baconsky, figlio dello scrittore, abbiamo stabilito che questo manoscritto è la prima variante del volume di racconti […]. Questo *Quaderno-manoscritto* è datato: «17. VII. 1966». Sembra che A. E. Baconsky abbia lavorato alle sue prose su dei fogli «in parallelo», poiché esiste un secondo manoscritto […] che reca la data: «18. VII. 966». Questo manoscritto è la forma definitiva del libro *Echinoxul nebunilor şi alte povestiri*" (Baconsky 2009: 771).

[11] "Vedevo nel suo occhio di Polifemo pietrificato un mondo di vuoto e morte irradiata" (EN: 38).

[12] "E non vi sarà più nessuna sirena a porre fine al tetro gioco e ad annunciare la morte attraverso il canto, la sola alla quale mi sentivo condannato" (EN: 73).

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

sofferma sul mito delle sirene, scorgendo in esso non soltanto l'intreccio simbolico di femminilità, acqua e morte, bensì cogliendone, in maniera acuta, un aspetto ancora più profondo:

> Per un altro verso, il mito resta sorprendentemente vivace e fecondo: basta […] rileggere attentamente l'episodio omerico. Le sirene vi compaiono come le custodi di un sapere: non sono solo a conoscenza di tutti i mali patiti dagli eroi della guerra di Troia, ma sanno anche «tutto ciò che la terra feconda vede accadere». Qual è dunque il contenuto di questo Sapere, così radicale, così essenziale, da avere bisogno del più bel canto per prendere forma, e così inascoltabile per i mortali da deviarli e distruggerli? […] Cos'è dunque che desideriamo ascoltare al punto da mettere a repentaglio la nostra stessa esistenza e da aver bisogno di tapparci le orecchie con della cera, affinché la peripezia, che è anche un ritorno all'ovile, possa continuare? (Libis 2004: 230–231).

Questo "sapere essenziale", ciò che il protagonista "desidera ascoltare mettendo a repentaglio la propria esistenza", è l'esistenza stessa: ogni viaggio teso a scoprirne il senso più profondo non è che un'Odissea nella cui Itaca irrimediabilmente coincidono l'origine e la meta verso cui si muove, nel testo, l'*alter ego* dell'autore. L'intima consapevolezza della propria caducità produce nell'uomo un'intensa angoscia, di cui si impregna l'intero ambiente nel quale si inseriscono le storie narrate. Ad essa si aggiunge il senso di frustrazione determinato dalla materiale impossibilità di un ritorno ad un ideale stato di gioia originale („Hălăduiam într-o lume fantastică, populată de ființe înalte și generoase, măști ale unor idealuri din ce în ce mai înceţoşate", EN: 53)[13], ipotizzabile soltanto attraverso una tragica rottura con la situazione immanente. È proprio in questa condizione di incompiutezza che Libis – rifacendosi alle meditazioni di Maurice Blanchot – individuerà l'elemento comune all'uomo e al romanzo[14]. La stessa incompiutezza che il protagonista dei racconti baconskiani cercherà di colmare attraverso un ritorno alle proprie origini, un processo quasi sempre inconsapevole che troverà – lo vedremo – nell'elemento acquatico la propria potenza dinamizzante sul piano immaginativo.

La *diluizione* dell'essere

Nel racconto *Farul*[15] possiamo già individuare molti di quegli elementi che ricorreranno anche nei testi successivi: ogni storia si svolge in prossimità del mare (non mancherà mai il riferimento a una banchina, a un molo o, più in generale, a una

[13] "Vivevo beato in un mondo fantastico, popolato da creature alte e generose, maschere di alcuni ideali sempre più annebbiati" (EN: 53).

[14] "Questa radicale *incompiutezza*, che implica una deficienza ontologica e costituisce il segno stesso della mortalità, è il cuore della meditazione di Maurice Blanchot […]. Scrivere un romanzo è confessare implicitamente che il mondo è incomprensibile, che l'uomo è esclusivamente votato al suo destino temporale, sessuale e mortifero" (Libis 2004: 34).

[15] Ci sembra analiticamente corretto soffermarci sul racconto *Farul* poiché, d'accordo con Crina Bud, ci sembra che esso sia una sorta di testo base dal quale si sviluppano, *en abyme*, i testi successivi (cf. Bud 2011: 20).

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

riva); l'ambiente si presenta costantemente triste, desolato e, in ogni caso, ostile; infine, l'atmosfera che vi si respira è fitta di mistero e pervasa da un opprimente sentimento di morte. In questo primo testo, la storia si sviluppa intorno a un vecchio faro, eretto su un lembo di spiaggia deserto che divide il mare da una palude. Il protagonista è un adolescente che si spinge alla ricerca di uno zio di cui conosce soltanto il nome[16], e la cui esistenza è avvolta nel mistero ("Aveam un unchi din partea mamei, om întunecat și ascuns într-o biografie obscură", EN: 12–13)[17]. Il viaggio – questa epopea interiore[18] – si compie al buio, guidati da un "mendicante cieco"[19], il quale più avanti tornerà a tormentare il personaggio in quanto ineludibile memento della miserabile condizione dell'uomo:

> Încercam să citesc o carte dintr-un secol uitat, dar mă surprindeam din timp în timp cu gândul evadat din paginile ei. Deodată aud pași pe acoperișul de tablă al casei [...]. M-am grăbit să ies, și prin bezna umedă deslușii făptura aceluiași blestemat cerșetor [...]. Mă resemnasem să-i aud de fiecare dată pașii sunând pe tabla acoperișului, ca un memento al neputinței și apăsării (EN: 51)[20].

Solo alla fine del racconto scopriremo, insieme al protagonista, che lo zio in questione è il guardiano del faro, con il quale il ragazzo trascorre molto tempo senza tuttavia riuscire a conoscerne la vera identità, se non dopo che i due si saranno separati. Potremmo già individuare nella complessa relazione con il guardiano del faro l'ineffabilità di ciò che il protagonista sta inseguendo, ovvero il senso dell'esistenza, da recuperare compiendo un arduo, quanto pericoloso, percorso introspettivo: un ritorno alle proprie origini qui allegoricamente riprodotto nella ricerca dell'"avo" dimenticato e disperso[21]. L'inafferrabilità delle risposte che si stanno cercando è da cogliere nell'incomunicabilità che caratterizza il rapporto tra i due: per tutto il corso della storia, sembra che il ragazzo non sia pronto a confrontarsi con lo zio, di entrare in contatto con colui che incarna la parte più intima del suo

[16] Tuttavia, così come in tutti i racconti di Baconsky, anche in questo caso non viene menzionato il nome proprio del personaggio.

[17] "Avevo uno zio dalla parte di mia madre, uomo tenebroso e celato in una biografia oscura" (EN: 12–13).

[18] L'espressione è stata suggerita da Henri Zalis, in un articolo pubblicato nel 1969 sulla rivista *Viața Românească* (cf. Zalis 1969: 98–101).

[19] Al tema della cecità e, più in generale, dello sguardo, l'autore riserva una particolare attenzione, collocando l'*occhio* nella costellazione simbolica che gravita intorno alla *luce*. Tale tema meriterebbe uno studio a parte; per ora ci limitiamo a cogliere il suggerimento di Crina Bud che, soffermandosi sul valore della negazione nel discorso baconskyano, rintraccia nell'associazione occhio-luna una connotazione mortifera: "Già da qui si esercita lo «sguardo nel vuoto», coloro che lo possiedono hanno un accentuato aspetto cadaverico, essi sono creature-ricettacolo di un funesto fluido selenico (luna = «occhio morto», «occhio pesto»)" (Bud 2006: 149).

[20] "Cercavo di leggere un libro di un secolo dimenticato, ma mi sorprendevo, di tanto in tanto, ad evadere col pensiero dalle sue pagine. Ad un tratto sentii dei passi sulla lamiera del tetto di casa […]. Mi affrettai ad uscire, e nell'umida oscurità, riuscii a distinguere la figura di quel maledetto mendicante […]. Mi ero rassegnato ad udire ogni volta quei passi sulla lamiera del tetto, come un memento di impotenza e oppressione" (EN: 51).

[21] Anche Constantin Cubleşan, sulle pagine della rivista *Steaua,* aveva segnalato il carattere allegorico e iniziatico del racconto *Farul* (cf. Cubleşan 1991: 2–3).

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

essere, il suo versante notturno. Uno degli assi su cui abilmente si muove l'autore nelle descrizioni è infatti proprio quello che vede l'opposizione del giorno e della notte, della luce e dell'oscurità:

> Cea mai mare parte a vremii şi-o petrecea dormind cu ochii deschişi, cu mâinile sub cap, încremenit ca un mort căruia n-a avut cine să-i închidă pleoapele. Numai noaptea nu ştiu ce va fi fost cu el, căci somnul îmi era adânc şi nu mă trezeam decât odată cu zorile (EN: 10)[22].

Nelle pagine finali, quando il ragazzo riuscirà a comunicare con il guardiano, quando insieme riusciranno ad entrare nel cuore della palude, ecco allora svilupparsi nel protagonista un senso di alienazione dal mondo („Pustiul era tot mai desăvârşit", EN: 39)[23] che sarà presagio di morte imminente („Pentru cele ce putea să ni se întâmple, era de ajuns crucea de lemn, pe care fiecine dintre noi ar fi ştiut, la nevoie, s-o atârne – legată – la gâtul celuilalt", EN: 39)[24]. Anche la luce verdastra del faro[25] sembra annunciare il rischio di una dissoluzione del proprio *io* nell'oscuro essere dello zio, nel tempo mitico delle proprie origini:

> Începusem să am fobia luminii verzuii, ce se revărsă noapte de noapte. Mi se părea că învăţ, fără voie, să semăn la faţă cu paznicul şi că mă afund într-o lume fără timp. Pierdusem până şi senzaţia solitudinii, cu toate că meleagul pe care continuam să exist era mai pustiu ca niciodată (EN: 45–46)[26].

La minaccia di questa graduale desertificazione attorno al protagonista è quella di trasformare il processo di individuazione in una definitiva sparizione, in una dissoluzione della forma, la quale trova nell'acqua la sua materia privilegiata:

> Il processo di individuazione è di primo acchito, nella sua fase attiva, un processo di integrazione, e quindi di sottomissione ontologica: […] individualizzandosi la materia si inscrive, per quanto possibile, nell'ordine universale della forma. E ciò avviene così efficacemente che sia la crescita dell'individuo che la sua sparizione sono colpiti, ciascuno a sua maniera, dal sigillo della «diluizione» (Libis 2004: 53).

Jean Libis, nel capitolo dedicato alla letalità dell'acqua, sviluppa proprio il concetto di "abolizione del principio di individuazione" (Libis 2004: 51 e sqq.) e, partendo dagli studi di Mircea Eliade sul mito dell'eterno ritorno, traccia un

[22] "[Il guardiano *n.d.t.*] passava la maggior parte del tempo dormendo con gli occhi aperti, con le mani sotto la testa, impietrito come un morto al quale nessuno ha chiuso le palpebre. Solo di notte non so che cosa facesse, poiché avevo un sonno pesante e mi svegliavo soltanto all'alba" (EN: 10).

[23] "Il vuoto diventava sempre più assoluto" (EN: 39).

[24] "Per ciò che ci sarebbe potuto succedere, era sufficiente la croce di legno, che, in caso di necessità, ognuno di noi avrebbe saputo appendere – legata – al collo dell'altro" (EN: 39).

[25] "Esiste tutta una terapeutica del verde, basata […] sul *regressus ad uterum*" (Chevalier, Gheerbrant 2006b: 546).

[26] "Avevo cominciato ad avere la fobia della luce verdastra, che si riversava notte dopo notte. Sembrava che stessi imparando, involontariamente, a somigliare in viso al guardiano e che stessi affondando in un mondo senza tempo. Avevo perso perfino la sensazione di solitudine, con tutto che quella terra su cui continuavo ad esistere era più deserta che mai" (EN: 45–46).

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

percorso analitico che sarà per noi riferimento essenziale nell'indagine sulle valorizzazioni che, nelle prose di Baconsky, l'elemento acquatico acquisisce in relazione alla morte:

> La morte è innanzitutto la sanzione di un'emancipazione ontologica, la necessità di un ritorno all'ordine; in seconda istanza, è l'abolizione della contingenza, ciò che salva il pensiero dalle sue pretese di universalità. In altri termini, occorre che l'individuo si sacrifichi alla sostanza; o più esattamente, che se ne lasci riassorbire (Libis 2004: 53).

Solo in quest'ottica riusciremo a cogliere il vero significato delle parole che usa il protagonista di *Farul* per motivare la consacrazione del proprio essere all'elemento talassico: „Pentru mine era marea. O nebunie sau o boală ciudată mă adusese pe țărmul ei, în acea solitudine unde toate păreau că se mistuie în propria lor neființă" (EN: 12)[27]. Per usare una nota espressione di Gaston Bachelard, potremmo descrivere il protagonista dei racconti come un essere "votato" all'acqua, "preso nella sua vertigine" (Bachelard 2006: 13), disposto ad abbandonarsi nell'elemento che più di ogni altro "esercita sulle forme individualizzate una sorta di attrazione mortifera" (Libis 2004: 55) e che, attraverso le proprietà rigenerative e purificatrici che gli sono riconosciute, promette una rinascita, legando il destino dell'uomo a quello dei cicli cosmici che proprio in esso trovano la garanzia di rinnovamento[28]. Nel racconto *Echinoxul nebunilor*, sembra che il protagonista acquisisca consapevolezza della propria partecipazione a questa ciclicità universale, come nel seguente passaggio, nel quale cogliamo un riferimento abbastanza esplicito alla metempsicosi:

> Mi se părea mereu că am înviat dintr-o moarte pe care demult, cu secole în urmă, o cântaseră barzi rătăcitori și că port în mine sufletul mare și nemângâiat al unor neamuri trecute unul în altul, metamorfozate în succesiunea anilor și în ritmul capricios al unor cicluri încheiate întotdeauna înainte de timp. Identitatea mi se pierdea risipită în mii, în sute de mii de oameni (EN: 88)[29].

[27] "Il mare faceva per me. Una follia o una strana malattia mi aveva portato sulle sue rive, in quella solitudine dove ogni cosa sembrava dissolversi nel proprio non-essere" (EN: 12).

[28] Nel paragrafo *Il simbolismo dell'immersione*, Mircea Eliade scrive: "Tutto si «scioglie» nell'acqua, ogni «forma» si disintegra, qualsiasi «storia» è abolita; nulla di quanto esisteva prima rimane dopo un'immersione nell'acqua; nessun profilo, nessun «segno», nessun «avvenimento». L'immersione equivale, sul piano umano, alla morte, e sul piano cosmico alla catastrofe (il diluvio) che scioglie periodicamente il mondo nell'oceano primordiale. Disintegrando ogni forma, abolendo ogni storia, le acque possiedono questa virtù di purificazione, di rigenerazione e di rinascita, perché quel che viene immerso in essa «muore», e, uscendone, è simile a un bambino senza peccati e senza storia, capace di ricevere una nuova rivelazione e di iniziare una nuova vita «propria»" (Eliade 2008: 175–176).

[29] "Avevo sempre l'impressione di essere risuscitato da una morte che una volta, secoli fa, era stata cantata da bardi vagabondi e di portare dentro di me l'anima grande e sconsolata di alcune stirpi passate l'una nell'altra, metamorfosate nella successione degli anni e nel ritmo capriccioso di alcuni cicli conclusisi sempre prima del tempo. La mia identità si perdeva dissipandosi in migliaia, centinaia di migliaia di uomini" (EN: 88).

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

Il destino acherontico dell'uomo

A questa dispersione dell'identità („Mi se părea că sunt blestemat să suport, trăindu-le, toate ordurile unor biografii străine, ale unor existențe exilate din timpuri, ca să se purifice trecând prin filtrul propriei mele vieți", EN: 79–80)[30], corrisponde, sul piano cosmico, la *diluizione* della notte („Bezna de afară se dilua mereu", EN: 55)[31], da intendersi come regressione verso un tempo di cui non si ha più memoria („Derutată, memoria rămânea captiva unui imens osuar", EN: 93)[32]. Non sembra ci possano essere dubbi che si tratti del ritorno *in illo tempore*, in quell'epoca mitica in cui le "«specie» […] non erano ancora fissate, e le forme erano «fluide»" (Eliade 2008: 358), un processo simbolicamente iperdeterminato dal ciclo lunare. Mircea Eliade, nel suo *Trattato di storia delle religioni*, cita appunto le ierofanie lunari, considerate "rivelazioni […] di una sacralità fondamentale, soggiacente al Cosmo" (Eliade 2008: 352) e atte, per questo, a segnare il tempo del rito. In questo senso sarebbe allora da interpretare anche la scelta dell'equinozio, in quanto momento propizio per celebrare il rituale di una vendetta di cui il protagonista – nel sesto racconto – sarà, allo stesso tempo, vittima e carnefice (cf. EN: 82–90). La vicenda rientra sempre in quello schema ciclico di morti e rinascite che si pone a fondamento di ogni rito[33]. Parlando delle cerimonie di iniziazione, Eliade spiega:

> Se il simbolismo acquatico e lunare ha svolto un ruolo tanto importante nella vita spirituale dell'uomo arcaico, è appunto perché rendeva evidenti e trasparenti l'abolizione e il ristabilimento ininterrotti delle «forme», la scomparsa e la riapparizione cicliche, l'eterno ritorno (in realtà l'eterno ritorno alle *origini*). Su tutti i piani – dalla cosmologia alla soteriologia – l'idea di rigenerazione è legata alla concezione di un tempo nuovo, cioè alla fede in un *cominciare assoluto*, al quale l'uomo può talvolta avere accesso (Eliade 2008: 370).

Quest'accesso è garantito all'uomo dal contatto con la materia elementare: nel nostro caso, da un ritorno nell'"Acqua matriciale e principiale, dalla quale scaturisce la totalità degli esseri, e verso cui essa ritorna" (Libis 2004: 45). Ora, se la morte è "l'assolutamente reale, l'*ananké* allo stato puro" (Libis 2004: 21), è pur vero, per contro, che "al fondo di ogni lavoro dell'immaginario, la posta in gioco è ancora e sempre la morte, il legame inscindibile e intollerabile con questo punto di non ritorno, che si tratta di temperare, sostenere, sconfiggere, o dissolvere" (Mottana

[30] "Mi sembrava di essere condannato a sopportare, vivendole, tutte le lordure di alcune biografie straniere, di alcune esistenze esiliate dai tempi, affinché si purificassero passando attraverso il filtro della mia stessa vita" (EN: 79–80).

[31] "Fuori, il buio si diluiva ancora" (EN: 55).

[32] "Disorientata, la memoria rimaneva prigioniera di un immenso ossario" (EN: 83).

[33] Innumerevoli elementi, disseminati nei testi, rimanderebbero alla cerimonia rituale: pensiamo, per esempio, agli altari sacrificali, alle formule pronunciate in lingue misteriose, alla scelta mai casuale dei numeri, e così via. Potremmo, inoltre, avere motivo di assimilare l'intero libro a un rito. A sostegno di tale argomento si porrebbe, per esempio, anche il finale aperto dell'ultimo racconto, in cui il *ricominciamento* è evocato dal sopraggiungere della primavera e dall'approdo di una nave con a bordo alcuni uomini venuti per rifondare la città.

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

2004: 11). A questa necessità prettamente umana si collega l'immagine della barca dei morti[34], in cui si fa appello alla dimensione tanatologica[35] dell'acqua e, contemporaneamente, alla sua potenza rigeneratrice[36]. L'immagine, ampiamente sfruttata in letteratura, si fa espressione di quello che Gaston Bachelard chiamerà Complesso di Caronte:

> L'immaginazione profonda, l'immaginazione materiale vuole che l'acqua abbia la sua parte nella morte; ha bisogno dell'acqua per conservare alla morte il suo senso di viaggio. Si comprende allora che, per tali fantasticherie infinite, tutte le anime, quale che sia il tipo di funerale, devono salire sulla *barca di Caronte* (Bachelard 2006: 89).

Non sarà difficile per il lettore rilevare, nei racconti di Baconsky, un rimando più o meno esplicito a tale complesso. Noi ci soffermeremo soltanto su due casi in cui si fa chiaramente riferimento alla barca dei morti. Nel primo passaggio, la scena è minuziosamente descritta e assume il carattere di una vera e propria cerimonia rituale:

> Îl urcarăm lungindu-l pe fundul plin de apă al bărcii şi luând vâslele ne-am îndreptat repede spre sud, unde apa era mai adâncă […]. Ca prin somn auzii glasul paznicului îndemnându-mă să las vâslele. Când m-am întors spre el, stătea în picioare la capătul bărcii, cioplind cu un cuţit scurt o creangă de plop […]. În câteva clipe, o cruce mică de lemn atârna legată cu sfoară la gâtul mortului. Apoi îl prăvălirăm în apă, şi în timp ce porneam înapoi, se ivea pieziş soarele, încununându-ne creştetul ca unor samariteni ai fărădelegii (EN: 15–16)[37].

Riusciamo a cogliere il carattere eminentemente religioso di alcuni elementi, quali la croce e il riferimento alla parabola del buon samaritano (*Vangelo di Luca*: 10, 25–37), proprio quella che Gesù utilizza per spiegare in che modo si possa riuscire a conquistare la vita eterna[38]. Lo stesso Baconsky, parlando del medesimo cadavere, ci aveva segnalato un aspetto che ci sembra importante nell'economia del

[34] In merito a tale immagine, Jean Libis segnala quanto segue: "Potrebbe darsi […] che la Barca dei morti trovi un punto d'ancoraggio al reale nella forma di una pratica rituale effettiva. Le osservazioni antropologiche attestano che, in certe culture, la morte è esposta su una piroga, abbandonata talvolta alla volontà delle acque" (Libis 2004: 101–102).

[35] "L'acqua è soprattutto un «cosmo della morte», in cui si consumano le tensioni immaginative dell'essere umano" (Libis 2004: 51).

[36] Nel paragrafo dedicato allo studio del *diluvio*, Libis spiega: "Se l'acqua contiene in germe una capacità di distruzione considerevole, non per questo rappresenta la morte assoluta. Rimane un principio ontologico, un luogo di fioritura che nasconde anche una superpotenza segreta" (Libis 2004: 124).

[37] "Lo caricammo stendendolo sul fondo pieno d'acqua della barca e presi i remi ci allontanammo velocemente verso Sud, dove l'acqua era più profonda […]. Come in un sogno udii la voce del guardiano che mi esortava a lasciare i remi. Quando mi girai verso di lui, lo vidi in piedi all'estremità della barca, intento a intagliare con un piccolo coltello un ramo di pioppo […]. In pochi istanti, una piccola croce di legno pendeva legata con dello spago al collo del morto. Poi lo rovesciammo in mare, e nel tornare a riva, il sole affiorava sbiecamente, incoronando il nostro capo come fossimo i samaritani del misfatto" (EN: 15–16).

[38] Jean Libis, analizzando un brano estratto da *L'enfant de la haute mer* di Jules Supervielle, conclude: "[Si dà, *n. d. t.*] forma poetica a un assioma fondamentale del nostro immaginario: colui che muore con l'acqua conquista il dono dell'eternità, foss'anche a prezzo di un cambiamento di sostanza" (Libis 2004: 203).

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

nostro discorso: „Părea un bărbat voinic, între două vârste, ars de soare şi tăbăcit de apele mării, care aveau să-l primească în sinea lor, dându-i pe totdeauna transparenţele neantului" (EN: 15)[39], in linea con quanto suggerisce Bachelard, il quale vede nella morte in acqua una trasformazione dell'elemento stesso in un *nulla sostanziale* (cf. Bachelard 2006: 106).

Il secondo passaggio invece è più povero di dettagli, ma, nella sua essenzialità, evidenzia un altro valore specifico della morte in mare, rivelandone l'aspetto materno[40]: „Pescarii se închinară spre răsărit şi ridicându-l îl aşezară într-o barcă, pornind să-l ducă spre somnul migrator din care îl treziseră", EN: 90)[41]. Non riusciremmo certo a intuire il vero significato di tali parole se non intendessimo il sonno come un'eufemizzazione della morte, e se non cogliessimo l'immediata analogia simbolica tra l'immagine della barca e la culla, la quale, a sua volta, risulta isomorfa del ventre materno (cf. Durand 1996: 237 e sqq.). Una corrispondenza che trova ulteriore fondamento nel senso di riposo, protezione e rigenerazione che tali immagini suggeriscono, e di cui l'autore è pienamente consapevole quando scrive: „Marea ştia să mă răsplătească pentru toate" (EN: 14)[42]; „O baie în mare avea să mă înzdrăvenească pe de-a-ntregul"(EN: 20)[43]; „Marea m-a primit tandră ca totdeauna" (EN: 29)[44]. Quando parliamo di maternità dell'acqua, però, dobbiamo riuscire a penetrare l'immagine, sondandone le profondità, al fine di coglierne il senso limite, ovvero il *ritorno alle origini*: si intravedrà allora quello che Bachelard, ne *La terra e il riposo*, descrive come Complesso di Giona[45], processo legato a *rêveries* intime e iperdeterminato dalle immagini di inghiottimento[46]. Un inghiottimento al quale partecipa anche la notte, nella cui oscurità rileviamo immediatamente la facoltà di dissolvere le forme: „I-am privit în tăcere, alături amândoi ca nişte obeliscuri încremenite pe ţărm, până când orizontul şi întunericul i-au înghiţit" (EN: 45)[47]; „Porniră spre mare, săriră în barcă, şi în curând noaptea înghiţea deopotrivă făpturile lor şi nava ce-i adusese" (EN: 77)[48]. Ciò che non va dimenticato è che il Complesso di Giona prevede una rinascita, così come avviene nella vicenda biblica da cui esso prende il nome, nella quale il profeta viene restituito alla luce:

[39] "Sembrava un uomo robusto, di mezz'età, bruciato dal sole e conciato dall'acqua del mare, che lo avrebbe accolto in sé, dandogli per sempre le trasparenze del nulla" (EN: 15).

[40] Per un approfondimento sul tema della maternità dell'acqua si veda Bachelard 2006: 131–150.

[41] "I pescatori si fecero il segno della croce rivolti a oriente e sollevandolo lo sistemarono in una barca, avviandosi per ricondurlo verso il sonno migratore dal quale lo avevano svegliato" (EN: 90).

[42] "Il mare sapeva ricompensarmi di tutto" (EN: 14).

[43] "Con un bagno in mare mi sarei rimesso completamente" (EN: 20).

[44] "Il mare mi accolse teneramente come sempre" (EN: 29).

[45] Per un approfondimento dell'argomento rimandiamo al capitolo ad esso dedicato da Bachelard in *La terra e il riposo* (Bachelard 2007: 109–150).

[46] Gilbert Durand precisa: "Giona è eufemizzazione dell'*inghiottimento* poi antifrasi del contenuto simbolico dell'inghiottimento" (Durand 1996: 208).

[47] "Li osservammo in silenzio, uno a fianco all'altro come due obelischi impietriti sulla riva, finché l'orizzonte e la notte non li inghiottirono" (EN: 45).

[48] "Si avviarono verso il mare, saltarono in barca, e in poco tempo la notte inghiottì le loro figure così come la nave che li aveva portati" (EN: 77).

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

> L'uscita dal ventre costituisce automaticamente un ritorno alla vita conscia ed anche a una vita che *vuole* una nuova coscienza. Questa immagine dell'uscita di Giona si può mettere facilmente in rapporto con i temi della nascita reale: quelli della nascita in seguito all'iniziazione e quelli alchimistici di rinnovamento sostanziale (Bachelard 2007: 126).

Lo schema ciclico trova allora ulteriore corrispondenza in questo *regressus ad uterum*, del quale crediamo si faccia espressione anche l'immagine del delfino[49], la cui valenza simbolica è evocata dallo stesso autore: „Brize intermitente măturaseră scrumul fostei aşezări a pescarilor, în dreptul căreia, ca un simbol apăru într-o dimineaţă un delfin mort" (EN: 39)[50]. Che si tratti dunque di una dissoluzione nel nulla sostanziale oppure di un ritorno alla madre archetipica, la meta di questo viaggio in mare risulta essere sempre la reintegrazione nell'ordine cosmico (cf. Libis 2004: 102). Attraverso la comunione con l'elemento talassico viene garantita all'uomo la partecipazione al ciclo di rigenerazione cosmica, in un perenne alternarsi di morti e rinascite: „Mă gândeam întruna la drumul mărilor, singurul, întreitul, nebunul, la coastele îndepărtate unde ajungând te naşti din nou, de fiecare dată altul şi altul" (EN: 20)[51].

L'acqua come "cosmo di scrittura"

Jean Libis, analizzando il ruolo assunto dall'elemento acquatico nell'opera letteraria, spiega: "In alcuni scrittori, l'acqua è un vero e proprio cosmo di scrittura. Sembra allora che essa diventi un oggetto interamente romanzesco, e accompagni il destino di un'opera" (Libis 2004: 241). *Echinoxul nebunilor* è a tutti gli effetti un'opera intrisa d'acqua: nelle sue pagine echeggiano le onde, nel cui moto è inscritto un destino di morte e rinascita. Così, in chiusura del volume si annuncia un nuovo ciclo: giunge la primavera e, con essa, alcuni uomini portati dal mare per rifondare la città. Il romanzo trova la sua morte proprio mentre la storia si schiude a nuova vita. Un po' come accade in *Artiştii din insulă* (*Gli artisti dell'isola*), racconto in cui vediamo spuntare rami e virgulti sui corpi di donna scolpiti nei tronchi: la primavera, abolendo la forma, riporterà alla vita quelli che ormai erano soltanto dei monumenti funebri („Am tresărit la vederea statuilor trezite la o viaţă care era moartea lor", EN: 108)[52]. Crediamo che alla base di questa persistente attenzione dedicata al tema della rinascita si ponga un'esigenza ontologica dell'uomo: in fondo, come scriveva Jung, "mai la Vita ha potuto credere alla Morte!" (Jung *apud* Bachelard 2006: 86). È forse questo il motivo che spinge il protagonista del racconto *Farul* ad addentrarsi ostinatamente nella palude, nonostante quel luogo si faccia ogni

[49] "È simbolo legato alle acque e alle trasfigurazioni […]. Il delfino è diventato il simbolo della rigenerazione e se ne vedeva l'immagine accanto al treppiede di Apollo a Delfi" (Chevalier, Gheerbrant 2006a: 371).

[50] "Brezze intermittenti avevano spazzato via la cenere del vecchio insediamento dei pescatori, di fronte al quale, come un simbolo, una mattina apparve sulla spiaggia un delfino morto" (EN: 39).

[51] "Pensavo incessantemente al percorso dei mari, l'unico, il triplice, il folle, alle coste lontane giungendo sulle quali rinasci, ogni volta altro da te" (EN: 20).

[52] "Sussultai alla vista delle statue risvegliate ad una vita che era la loro morte" (EN: 108).

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

volta presagio di morte[53]. Sul piano immaginativo, infatti, la palude rappresenta il fedele contrappunto del mare: se l'elemento acquatico nella sua dimensione talassica e infinita pone l'essere in contatto con una realtà cosmica che risponde alle leggi dei grandi cicli universali, la palude, in virtù della contaminazione con l'immanente (con l'elemento tellurico), si carica di connotazioni negative e fa riscoprire all'uomo l'inesorabilità della morte, sottoponendolo alla legge del divenire. "Il mare […] conduce l'immaginazione ai limiti della sua estensibilità" (Libis 2004: 71), mentre l'insidiosa palude evoca un inghiottimento dal carattere definitivo: l'immaginazione è proiettata verso il basso, verso la profondità insondabile dell'infero, e l'essere avverte lo stesso senso di frustrazione prodotto dal sogno in cui la pesantezza inibisce il movimento. Le *rêveries* sviluppate intorno alla palude non possono che richiamare l'uomo alla propria condizione d'impotenza, alla propria finitudine: "In tutti i casi, l'indeterminazione e la viscosità designano la condizione infernale, ovvero la nostalgia della forma determinata" (Libis 2004: 118). Si comprende allora la profondità della seguente riflessione:

> Mă simțeam profet și mag cu ochi înstelați, fără dureri, fără dorințe, fără vârstă, așa cum se va fi simțit și farul acela, exilat pe o coastă pierdută între o vreme care ar fi trebuit să treacă de mult și alta ce nu va veni niciodată (EN: 35)[54].

Due epoche, entrambe inafferrabili: da una parte il mare, verso cui l'immaginazione rimane indefinitamente aperta; dall'altra la palude che, con la sua potenza endogena, stimola *rêveries* centripete, proiettando l'essere verso un tempo tanto prossimo da divenire insondabile. Come un faro, l'uomo riesce a illuminare solo la superficie di una piccola porzione dell'infinito verso cui è proiettato e, allo stesso tempo, è incapace di fare luce nella parte più profonda di se stesso. Ne *L'acqua e la morte* leggiamo: "La conoscenza dell'essenziale ha per controparte la morte" (Libis 2004: 92). Nei racconti di Baconsky, infatti, il protagonista può soltanto intuire l'essenziale, ma non gli è dato riceverne una conferma. Solo per citare qualche esempio: nel racconto *Aureola neagră* (*L'aureola nera*), forze oscure riseppelliscono l'altare di Zalmoxis che era stato appena rinvenuto sottoterra, sulle rive del Mar Nero; in *Farul*, resta sconosciuta l'identità della donna della palude con cui il protagonista aveva trascorso la notte; sempre nello stesso racconto, una volta scoperta la vera identità dello zio, il ragazzo non avrà più la possibilità di entrarvi in

[53] Risulta esemplare, a tal proposito, il passaggio in cui il protagonista inciampa nel corpo del cavallo morente nella palude. Negli occhi dell'animale (psicopompo) si scorge un chiaro presagio di morte: "Înecat într-o baltă de sânge, agoniza sfâșiat de dureri, ce-l făceau să zvâcnească și să-și întunece și mai mult ochii plini de luciri ciudate; în oglinzile lor negre fulgeră o clipă imaginea capului meu hirsut, purtând drept aureolă șireangul pretimpuriu legănat veșnic deasupra lui" ("Annegato in una pozza di sangue, agonizzava straziato dal dolore, che lo faceva sussultare e oscurava sempre di più i suoi occhi pieni di strani luccichii; nei loro specchi neri balenò l'immagine del mio capo irsuto, sul quale, a mo' d'aureola, perpetuamente oscillava il prematuro capestro" (EN: 24).

[54] "Mi sentivo profeta e mago con occhi stellati, senza dolore, senza desideri, senza età, così come forse si sarà sentito anche quel faro, esiliato su una costa perduta tra un'epoca che doveva essere già trascorsa da molto tempo e un'altra che non arriverà mai" (EN: 35).

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

contatto. La vicenda dell'uomo baconskyano non si risolve in una sconfitta, ma in un crudele invito a prendere coscienza della propria irrimediabile finitezza, il cui rifiuto condanna l'essere ad un implacabile tormento: „Sufletul tău e șarpele ce te sugrumă [...]. Nu te lasă niciodată să-ți întorci privirea. Cauți mereu drumul de dincolo de lucruri, vrei mereu să vezi fața lor cealaltă, aceea spre care privesc numai ochii cu pleoapele pe totdeauna închise" (EN: 102)[55].

Bibliografia

Bachelard 2006: Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, traduzione di Marta Cohen Hemsi e Anna Chiara Peduzzi, Milano, Red Edizioni.

Bachelard 2007: Gaston Bachelard, *La terra e il riposo*, traduzione di Mariella Citterio e Anna Chiara Peduzzi, Milano, Red Edizioni.

Bachelard 2008: Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, traduzione di Giovanna Silvestri Stevan, Bari, Edizioni Dedalo.

Baconsky 2009: Anatol Eftimie Baconsky, *Opere, II. Proză. Versuri*, ediție îngrijită de Pavel Țugui și Oana Safta, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă.

Baconsky 2011: Anatol Eftimie Baconsky, *Biserica neagră, Echinoxul nebunilor şi alte povestiri*, prefața Crina Bud, București, Curtea Veche Publishing.

Bud 2006: Crina Bud, *Rolurile şi rolul lui A.E. Baconsky în cultura română*, Pitești, Editura Paralela 45.

Bud 2011: Crina Bud, *Literatură şi ziduri*, in Anatol Eftimie Baconsky, *Biserica neagră, Echinoxul nebunilor şi alte povestiri*, prefața Crina Bud, București, Editura Curtea Veche, 2011.

Chevalier, Gheerbrant 2006a: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, a cura di Italo Sordi, traduzione di Maria Grazia Margheri Pieroni, Laura Mori e Roberto Vigevani, Milano, BUR.

Chevalier, Gheerbrant 2006b: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. II, a cura di Italo Sordi, traduzione di Maria Grazia Margheri Pieroni, Laura Mori e Roberto Vigevani, Milano, BUR.

Ciobanu 1967: Laurenţiu Ciobanu, *A.E. Baconsky: „Echinoxul nebunilor"*, in „Cronica", 1967, a. II, n. 42 (89), p. 8.

Creţu 1968: Nicolae Creţu, *A.E. Baconsky: „Echinoxul nebunilor"*, in „Iaşul literar", 1968, a. XIX, n. 2, p. 54–57.

Cubleşan 1991: Constantin Cubleşan, *Universul insolit al prozei lui A.E. Baconsky*, in „Steaua", a. XLII, martie – aprilie 1991, p. 2–3.

Durand 1996: Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario – introduzione all'Archetipologia generale*, traduzione di Ettore Catalano, Bari, Edizioni Dedalo.

Eliade 1968: Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno (Archetipi e ripetizione)*, traduzione di Giovanni Cantoni, Roma, Edizioni Borla.

Eliade 2008: Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, a cura di Pietro Angelini, traduzione di Virginia Vacca, Torino, Bollati Boringhieri.

[55] "*La tua anima è il serpente che ti strangola* […]. *Non ti lascia mai voltare lo sguardo. Cerchi sempre la strada al di là delle cose, vuoi vederne sempre l'altra faccia, quella verso cui guardano soltanto gli occhi con le palpebre chiuse per sempre*" (EN: 102). Il corsivo è dell'autore.

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)

Glodeanu 1998: Gheorghe Glodeanu, *Poetica fantasticului*, in *Dimensiuni ale romanului contemporan*, Baia Mare, Editura Gutinul.
Libis 2004: Jean Libis, *L'acqua e la morte*, a cura di Paolo Mottana, traduzione di Fabiola Mancinelli, Bergamo, Moretti & Vitali Editori.
Mottana 2004: Paolo Mottana, *Introduzione all'edizione italiana*, in Jean Libis, *L'acqua e la morte*, a cura di Paolo Mottana, traduzione di Fabiola Mancinelli, Bergamo, Moretti & Vitali Editori, p. 9–13.
Simion 1974: Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
Zalis 1969: Henri Zalis, *Dialog cu sine şi cu lumea. Însemnări despre proza lui A. E. Baconsky*, in „Viața Românească", a. XXII, n. 3, p. 98–101.

The Fools' Equinox and Other Stories by Anatol E. Baconsky. A Cosmic Epic of the Being

In his work, *L'eau et la mort*, Jean Libis asserts the following: "For some authors the water is a cosmos of writing". Working on this idea, we try to analyze Anatol E. Baconsky's masterpiece, *Echinoxul nebunilor şi alte povestiri* (*The Fools' Equinox and Other Stories*), namely the role played by a basic element such as water, which unfolds here its thanatological hypostasis. According to Bachelard's approach, we focus our attention on the inner complexes stimulated by the aquatic imagery. Then, our analysis extends to the theme of cosmic cyclicity, by considering water as the main symbol of this scheme. Similarly, we take into account the importance of the same cyclical scheme in Baconsky's narrative discourse.

BDD-A1098 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:26 UTC)