„ÎN LINIȘTE S-AUDE CUM ÎNCOLȚEȘTE GRÎUL”. LATENZE RIGENERATIVE DEL SILENZIO IN *PRIVELIȘTI* DI B. FUNDOIANU

DANILO DE SALAZAR[1]

Università della Calabria

„IN LINIȘTE S-AUDE CUM ÎNCOLȚEȘTE GRÎUL”.
REGENERATIVE LATENCIES OF SILENCE IN B. FUNDOIANU'S *PRIVELIȘTI*

Abstract

In 1930 B. Fundoianu published a collection of some of his Romanian poems, *Priveliști*. Despite what its title may suggest, its verses are not descriptive but rather visionary and expressionist. Silence plays a very important role within *Priveliști*'s poems, and – as I demonstrate in this essay – contributes to the images that evoke the ideas of regeneration and rebirth. In the first part of the study, I focus on the relationship between text and image in a symbolic perspective. Then I offer a definition of metaphor in the perspective of contextual analysis. In the second part of the study, I describe the Fondanian images in which silence appears either as an active force of regeneration or as a propitious environment for the germination of matter. I conclude with a description of Fundoianu's metaphorical images in which silence is associated with the soul.

Keywords: *B. Fundoianu; image; symbol; silence; regeneration; soul.*

---

[1] **Danilo De Salazar** è ricercatore di Lingua e Letteratura Romena presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria. È membro del Laboratorio di Ricerca sull'Immaginario e sulla Retorica (LARIR) attivo presso lo stesso Dipartimento. Già presente con diversi articoli in riviste scientifiche di carattere internazionale, attualmente le sue ricerche si concentrano sulla letteratura romena moderna e contemporanea e sullo studio di alcuni aspetti retorici all'interno del testo letterario, in particolare sulla metafora e sulla sinestesia; e-mail: danilo.desalazar@gmail.com.

BDD-A31944 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

1. Introduzione

Nel 1930 B. Fundoianu pubblica presso Editura „Cultura Națională" di Bucarest la raccolta *Priveliști* (Fundoianu 1930)[2], in cui sono contenute alcune delle poesie da lui composte tra il 1916 e il 1923[3]. Il volume si apre con un'introduzione scritta dallo stesso Fundoianu nel 1929, a Parigi, dal titolo *Cîteva cuvinte pădurețe* (*Parole selvagge*, Fundoianu 1978: 5-10), un testo il cui incipit – „Volumul de față aparține unui poet mort" (Fundoianu 1978: 5)[4] – rivela immediatamente la complessità dell'opera con cui ci si sta per confrontare. Oltre ai dubbi espressi dall'autore nei confronti della propria poesia – „Nu-i încă momentul să hotărăsc dacă sînt eu mortul, sau dacă eu asasinul" (Fundoianu 1978: 5)[5] –, è il lettore a trovarsi inizialmente disorientato, vedendo tradite le aspettative suscitate dallo stesso titolo della raccolta che, nella sua traduzione letterale (vedute, viste, panorami), produce l'illusione di trovarsi di fronte a delle descrizioni di tipo « contemplativo »:

---

[2] Le citazioni dei versi presenti nel presente articolo sono estratte dal volume *Poezii*, a cura di Paul Daniel e G. Zarafu, con uno studio introduttivo di Mircea Martin e la postfazione di Paul Daniel (Fundoianu 1978). Laddove non diversamente specificato, le traduzioni italiane delle citazioni contenute nel presente articolo sono nostre. Per quanto riguarda le citazioni in lingua romena, verrà rispettata la norma ortografica adottata nell'edizione da cui esse sono estratte.

[3] „Volumul intitulat *Priveliști* a apărut la Editura Cultura Națională și conținea 48 de poeme, scrise între anii 1916 și 1923, dintre care unele fuseseră publicate în reviste între anii 1920 și 1930" (« Il volume intitolato *Priveliști* venne pubblicato presso Editura Cultura Națională e conteneva 48 poesie, scritte tra il 1916 e il 1923, alcune delle quali apparse in rivista tra il 1920 e il 1930 », Daniel/Zarafu 2011: 53).

[4] « Il presente volume appartiene a un poeta morto ».

[5] « Non è ancora il momento di decidere se sono io il morto oppure l'assassino ». Più avanti leggiamo: „De poezia asta, care *a găsit ce căuta*, atîtea lucruri mă despart că-i văd cusururile-n transparență, ca prin razele X. De ce dar o tipăresc astăzi? Ca s-o ucid a doua oară, să *lichidez* un trecut de care aș voi să-mi fie mai mult rușine. Ar fi trebuit s-o ard sau cel puțin s-o las intactă, să nu amestec mîna mea de astăzi într-un mecanism mie străin" (« Da questa poesia, che *ha trovato ciò che cercava*, mi separano così tante cose da riuscire a scorgerne i difetti in trasparenza, come ai raggi X. Ma perché la pubblico oggi? Per ucciderla una seconda volta, per *liquidare* un passato di cui vorrei tanto vergognarmi. Avrei dovuto bruciarla o perlomeno lasciarla intatta, non mischiare la mia mano di oggi in un meccanismo che mi è estraneo », Fundoianu 1978: 9).

BDD-A31944 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

> „*Priveliști* – cuvântul denumește simultan peisajul și privirea care îl contemplă, obiectul și subiectul privirii. El presupune o anumită distanță – s-o numim contemplativă – de la care obiectul să poată fi cuprins: e vorba de un obiect mare și de o privire panoramică. [...] Priveliștea este, firește, frumoasă. Nu obișnuim să numim astfel un peisaj urât. Ea este un peisaj care așteaptă să fie descoperit, valorizat de o privire, un peisaj menit să încânte ochiul, nu să-l dezguste” (Martin 2011: 65)[6].

È Mircea Martin a mettere in guardia il lettore, preparandolo a qualcosa di completamente diverso da quanto annunciato dal titolo: „Cele mai multe dintre poemele incluse de autor în volumul său di 1930 par concepute anume spre a contraria așteptările induse de titlul sub care au fost așezate și, în același timp, spre a submina actul și ideea însăși de *contemplație*” (Martin 2011: 65)[7]. Più che vedute, quelle che si stagliano davanti agli occhi del lettore sono visioni prodotte da un approccio che riteniamo di poter definire espressionista: esse sono il frutto di un’intima partecipazione da parte del poeta, intensa e spesso perturbante[8], che trascende la descrizione strettamente realistica[9]. È lo stesso B. Fundoianu a dichiarare sulle pagine della rivista *Rampa* nel 1921: „Nu aştept alte peisaje, fiindcă peisajul va fi totdeauna acelaşi. Ştiu

---

6 « *Priveliști* – questa parola indica simultaneamente il paesaggio e lo sguardo che lo contempla, l’oggetto e il soggetto dell’osservazione. Essa presuppone una certa distanza – la vogliamo chiamare contemplativa? – dalla quale l’oggetto può essere colto per intero: si tratta di un oggetto grande e di uno sguardo panoramico. […] La veduta è, in quanto tale, bella. Non siamo soliti chiamare così un paesaggio brutto. Essa è un paesaggio che attende di essere scoperto, valorizzato dallo sguardo, un paesaggio destinato a incantare l’occhio, non a disgustarlo ».

7 « Molte delle poesie incluse dall’autore nel proprio volume del 1930 sembrano essere concepite proprio per tradire le aspettative prodotte dal titolo sotto il quale sono state raccolte e, allo stesso tempo, per minare alla base l’atto e l’idea stessa di *contemplazione* ».

8 Mircea Martin, a proposito dell’atteggiamento del poeta nei confronti del paesaggio, riconosce: „Peisajul stilizat de oroare şi stupefacţie, mai rar de îngăduinţă sau compasiune, din *Privelişti*, este *unic* în literatura română” (« Il paesaggio di *Priveliști*, stilizzato d’orrore e stupore, più raramente descritto con indulgenza e compassione, è *unico* nella letteratura romena », Martin 2011: 68).

9 „Departe de a se pierde într-o contemplaţie poetizantă, peisajele sale nici măcar nu sunt descriptive decât într-un sens limitat şi, de cele mai multe ori, subordonat altor iniţiative” (« Lungi dal perdersi in una contemplazione poetizzante, i suoi paesaggi non sono neppure descrittivi, se non in un senso limitato e, molto spesso, subordinato ad altre istanze », Martin 2011: 92).

BDD-A31944 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

prea bine că eu creez peisajul" (Fundoianu 1921, *apud* Martin 1978: XVI)[10]. Un atteggiamentto decisamente anti-impressionista che presuppone, così com'è stato rilevato da Ion Pop nella postfazione all'edizione del 2011, „O detaşare de modelul imediat-real, definiția poeziei drept construcție vizionară" (Pop 2011: 315)[11]. Tale approccio compositivo impone di soffermarsi sulla valenza simbolica delle immagini che prendono forma nel testo (vedi *infra*, **2.**), soprattutto attraverso il processo metaforico (*infra*, **3.**), per mezzo del quale il dato reale subisce una sorta di riconversione, venendo a essere collocato in una dimensione che risponde a logiche di natura poetica: „Nici într-un caz realitatea, oarecare ar fi fost dînsa, nu prima inspirația sau tehnica poemului. Poemul era conceput ca un univers autonom, cu legile lui arbitrare, cu hazardul lui prevăzut" (Fundoianu 1978: 6)[12].

Si avverte a volte nella poesia di Fundoianu un'esacerbazione deformante del paesaggio, che tocca gli strati più intimi dell'essere, attraverso un'evocazione metaforica che non scaturisce dall'osservazione lucida del mondo esteriore, ma è piuttosto espressione di una profonda inquietudine esistenziale[13]. L'idea è stata mirabilmente sintetizzata da Mircea Martin nel titolo dato all'introduzione del volume pubblicato nel 1978, *Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închişi* (*La poesia di B. Fundoianu o il paesaggio visto con gli occhi chiusi*, Martin 1978), il quale suggerisce un carattere visionario e in un certo qual modo sinestetico dell'opera, che si coglie nettamente nei numerosi passaggi in cui „vizualul

[10] « Non mi aspetto altri paesaggi, poiché il paesaggio sarà sempre lo stesso. So perfettamente che sono io a creare il paesaggio ».

[11] « Un distacco dal modello reale e immediato, la definizione della poesia come costruzione visionaria ».

[12] « In nessun caso la realtà, qualsiasi cosa essa fosse, avrebbe prevalso sull'ispirazione e sulla tecnica compositiva. La poesia era concepita come un universo autonomo, con le sue leggi arbitrarie e la sua prevista componente di azzardo ».

[13] „Peisajul e deformat, „desfigurat" de o percepție puternic „subiectivă"; ne aflăm nu în fața unei pure, servile descripții, a unei „vederi", ci a unei *viziuni*. Ceea ce se vede nu e atât peisajul, cât eul liric însuși" (« Il paesaggio è deformato, „sfigurato" da una percezione fortemente „soggettiva"; non ci troviamo di fronte alla mera descrizione servile di una „veduta", bensì di fronte a una *visione*. Ciò che si vede non è tanto il paesaggio, quanto lo stesso io lirico », Petrescu 2003: 76-77).

BDD-A31944 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

trece [...] în tactil, în olfactiv ori auditiv" (Martin 1978: XXI)[14]. Tale dinamica risulta inevitabile quando a entrare in gioco è il silenzio, elemento ossessivo all'interno della poesia fondaniana[15], „prezență cvasi-materială" (Pop 2011: 318)[16] che da una parte sembra appesantire la scena approfondendone l'inerzia[17], mentre dall'altra – come cercheremo di dimostrare nel quarto paragrafo del presente lavoro – partecipa più o meno attivamente a tutte quelle immagini in cui a essere evocato è un rinnovamento. Un'energia latente di rigenerazione cova nel silenzio che impregna l'ambiente domestico e la natura intorno. Il silenzio, infine, è ombra e soprattutto anima che inascoltata „țipă și vorbește"[18], è ciò che resta dell'uomo una volta spento il tumulto della vita (*infra*, **5.**).

2. Il testo e l'immagine

Il fattore di maggiore complessità nella comprensione dell'immagine poetica è forse lo stesso che ne garantisce fascino e suggestività, ovvero la capacità di evocare luoghi e tempi dell'esperienza umana senza definirne i confini, di coinvolgere – a volte trascinare – l'essere nell'ineffabilità delle sensazioni che essa suscita. L'esigenza di stabilire delle coordinate su cui muoversi nell'atto interpretativo induce inevitabilmente ad aggrapparsi all'indizio descrittivo, a rintracciare quegli elementi testuali utili a definire in qualche modo i contorni dell'immagine, al di là delle implicazioni extra-visive che essa possiede.

---

14 « Il visivo passa […] nel tattile, nell'olfattivo o nell'uditivo ».

15 Questo aspetto è sottolineato anche da Radu I. Petrescu: „Într-o asemenea lume, *tăcerea* este o prezență copleșitoare" (« In un mondo simile, *il silenzio* è una presenza predominante », Petrescu 2003: 90).

16 « Presenza quasi materiale ».

17 „Căci *tăcerea* e la Fundoianu un fel de suflet elementar erodând dinlăuntru opera omului, lucrând așadar pentru triumful inerției" (« Poiché in Fundoianu *il silenzio* è una sorta di anima elementare che erode dal didentro l'opera dell'uomo, contribuendo così al trionfo dell'inerzia », Pop 2011: 318).

18 Il riferimento è a un verso del componimento *Monologul lui Baltazar* (*Il monologo di Baldassarre*), apparso per la prima volta sulle pagine di *Lumea evree* nel 1920 (cf. Fundoianu 1978: 517) e non inclusa nella raccolta *Priveliști*: „Tăcerea asta țipă și vorbește" (« Questo silenzio grida e parla », v. 7, Fundoianu 1978: 110).

BDD-A31944 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

Proprio sull'interazione tra sensazione e descrizione, nella tensione irrisolta per mezzo della quale questi due piani reciprocamente si costruiscono e si alimentano, si dovrà cogliere allora il potere evocativo di un'immagine che trascende il testo attraverso cui essa stessa prende forma e si sostanzia a livello intimo. Lo scopo ermeneutico del fondamentale studio *La vita delle immagini*[19] di Jean-Jacques Wunenburger è quello di mettere in relazione – sulla base dei contributi teorici offerti da Gilbert Durand e da Paul Ricœur – il semiotico con il simbolico, il semantico con il sintattico, « poiché ciascuno di questi piani contribuisce, a proprio modo, ad assicurare l'essere e il divenire delle immagini » (Wunenburger 2007: 15). In un articolo, che è poi diventato il primo capitolo di una nuova edizione della stessa opera (pubblicata nel 2002), viene a essere identificato un doppio orientamento dell'immagine simbolizzante, in cui convivono *Bedeutung* e *Sinn* – il significato letterale e l'orientamento del senso (Wunenburger 2000: 9-18) –, dove il contenuto percettivo e il contenuto intelligibile si muovono su due direttrici convergenti, anche in assenza del referente oggettivo:

> « In un simbolo (*Sinnbild*, accoppiamento di un'immagine e di un senso), l'immagine deve rompere il suo legame immediato con il referente sensibile, deve smettere di essere copia – (*Abbild*) – per accedere alla categoria di *Bild*, l'immagine-quadro, che ha valore di per sé, che lascia il proprio senso sorgere da essa. Come mostra H. G. Gadamer, la figurabilità simbolica comporta allora una "valenza d'essere" di cui bisogna cercare il senso sul versante di un *Ur-Bild*, di un'immagine archetipica sepolta, che funge da fulcro di senso, prima di essere associata ad un contenuto sensibile mimetico o ad un contenuto intelligibile allegorico » (Wunenburger 2007: 53).

Nel momento in cui l'immagine diviene « simbolica », grazie alla partecipazione attiva della coscienza del soggetto, si scopre un senso profondo che è allo stesso tempo legato e separato dal suo contenuto empirico: non esiste più la possibilità di operare una netta distinzione

[19] Le citazioni presenti in questo articolo sono tratte dalla traduzione italiana della seconda edizione del volume *La Vie des images* (Wunenburger 2002), « corretta, modificata e largamente ampliata con nuovi sviluppi » (Wunenburger 2007: 18) rispetto alla precedente versione pubblicata sette anni prima presso l'Università di Strasburgo (Wunenburger 1995).

BDD-A31944 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

tra il significante (il contenuto sensibile) e il significato (il contenuto ideale), in virtù della mancanza di univocità prevista da tale rapporto (che abolirebbe il potere evocativo del simbolo) e, inoltre, a causa della dipendenza esistente tra i due termini della relazione. Ciò permette di affermare, in linea con il filosofo francese (cf. Wunenburger 2000: 12), che il simbolo determina tanto un legame – è ciò che noi definiamo « carattere unificatore » – quanto una frattura, dimostrando il suo carattere « diairetico »[20]:

> « Se si ha ragione a differenziare il segno dal simbolo sulla base dei loro divergenti rapporti con il significato, dato che il campo del simbolizzato si presenta sempre come discreto, latente ed indefinito, mentre il significato del segno è un referente a termine univoco, allora non bisogna considerare come trascurabili le proprietà iconiche o semantiche del volto sensibile del simbolo, che per il proprio orientamento modale predetermina già la finalità simbolica, senza tuttavia renderla stringente. L'immagine simbolica si mantiene all'incrocio tra un'intenzionalità ermeneutica, atta a passare al di là del sensibile, ed una configurazione intrinseca dell'immagine che porta l'impronta di un senso ancora a monte » (Wunenburger 2007: 53-54).

Solo se si riuscirà a non cedere alla tentazione di una consequenzialità logica tra l'idea e la sua rappresentazione, considerando invece l'immagine nella sua interezza e immediatezza visiva e ideale, si eviterà di cadere nella trappola del processo di sostituzione[21], lo stesso che ha interessato nel corso dei secoli soprattutto l'immagine di tipo linguistico. Wuneneburger ha dedicato molte pagine della sua opera, *Filosofia delle immagini* (Wunenburger 1999)[22], al rapporto tra immagine verbale e immagine non-verbale. In un paragrafo molto interessante, « Il clivaggio del visivo

---

[20] Il termine, in tale accezione, è ripreso da Gilbert Durand (cf. Durand 1996: 157 e sgg.).

[21] « Non è dunque sufficiente che una rappresentazione figurata si sostituisca alla realtà perché si realizzi una rappresentazione simbolica, con il rischio di costringere la nozione di simbolicità in un insieme troppo stretto che la avvicina al senso operativo e digitale adottato dal linguaggio dei logici. L'immagine simbolica esige certamente una disposizione fenomenica ed un certo tipo di figurabilità che condizionino precisamente il gioco originale di presentificazione concreta del senso » (Wunenburger 2007 : 53).

[22] Quella da noi utilizzata è la traduzione italiana, a cura di Sergio Arecco, del libro *Philosophie des images*, pubblicato nel 1997 (Wunenburger 1997).

BDD-A31944 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

e del verbale » (Wunenburger 1999: 27-33), l'autore descrive i motivi sulla base dei quali viene privilegiata, dal punto di vista teorico, ora la dimensione iconica ora la produzione verbale dell'immagine, una distinzione strettamente legata all'arbitrarietà del segno e del significante, e, in secondo luogo, alla libertà interpretativa accordata al soggetto. Da una parte, l'espressione verbale, non essendo chiusa in una cornice, ha la possibilità di percorrere distanze maggiori, di suggerire infinite connessioni che non si ritrovano nell'immagine fissa:

> « Il logocentrismo, connaturato alla priorità dell'espressione linguistica, oppone pertanto la creatività indefinita del linguaggio poetico alla relativa immobilità e povertà della rappresentazione visiva, rinchiusa nella sua spazialità, e valorizza il senso multivoco delle parole a svantaggio del senso apparentemente univoco delle immagini materializzate. Insomma, la verbalizzazione poetica, per la sua intrinseca disomogeneità, consente, come ha sostenuto G. Bacherald, di rivitalizzare lo spirito e alimentare uno slancio generatore di immagini nuove » (Wunenburger 1999: 30).

Dall'altra, la prospettiva viene ribaltata da un approccio iconofilo che riconosce all'immagine visiva una maggiore ampiezza, in funzione dell'attitudine contemplativa che essa suscita, laddove il linguaggio rimane in una dimensione ideale e, inoltre, risulta condizionato dalla necessaria linearità della forma espressiva. Da una parte si riconosce la posizione privilegiata della vista, in virtù dell'« estasi percettiva » che essa è in grado di produrre[23], per riabilitare poi l'immagine linguistica come la sola capace di oltrepassare la dimensione percettiva e di ridefinire le categorie ontologiche del reale attraverso la creazione di inediti rapporti che invocano l'atto interpretativo e partecipativo del soggetto:

[23] « L'immagine linguistica, anche quella trasfigurata nella metafora o nel simbolo, ci pone in presenza di un segno, che si tiene a distanza dall'apparizione sensibile e ne media l'effetto. Nessuna trascrizione linguistica, in realtà, può misurarsi con l'estasi percettiva. La visione è davvero qualcosa di primario, una specifica modalità dell'intuizione, che ci fa assistere all'affiorare di qualcosa nello spazio, *partes extra partes*, alla manifestazione originaria dell'essere nel mondo: un fenomeno che, per una sorta di eccedenza semantica, pare incommensurabile con qualsiasi verbalizzazione » (Wunenburger 1999: 28).

BDD-A31944 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

> « È quindi opportuno riconoscere che la funzione visiva e la funzione linguistica costituiscono sì due canali divergenti della produzione di immagini senza tuttavia presupporre che tale ramificazione equivalga a un taglio netto. Al contrario, tanto le pratiche spontanee quanto i sistemi estetici hanno sovente cercato di rinsaldare con meccanismi di equivalenza, di corrispondenza o di omologia queste due famiglie di immagini, le quali hanno senza dubbio le loro radici in un'unica funzione espressiva. Esiste, in questo senso, una solidarietà tra visualizzazione e verbalizzazione, che affonda negli strati più arcaici della *psyche*. L'immaginario verbo-iconico costituisce dunque l'asse centrale della vita delle immagini e della loro teorizzazione, essendo tutt'uno col nostro stesso rapporto immediato e socializzato col mondo » (Wunenburger 1999: 37).

Secondo Paul Ricœur, tale « opposizione » è risolta dalla metafora, la figura in cui si realizza « il legame tra un momento logico ed un momento sensibile o, se si preferisce, tra un momento *verbale* ed un momento *non verbale*; ed è a questo legame che la metafora deve la concretezza che sembra appartenerle a titolo privilegiato » (Ricœur 2010: 275).

3. La metafora

Le teorie di Ricœur sono il prodotto di una riconsiderazione della metafora che ha avuto luogo nel secolo scorso, il momento in cui vengono elaborate le cosiddette teorie « interazioniste », per cui l'attenzione non è più focalizzata sulla singola parola in quanto elemento in cui si realizzerebbe il processo di deviazione del significato, bensì sul contesto, tenendo conto dell'effetto combinato dei concetti espressi dalle parole coinvolte nella costruzione. La metafora, di fatto, abolisce la distanza tra senso proprio e senso figurato e, di conseguenza, quella di scarto o deviazione dalla norma:

> « La teoria dello scarto considera la figura come una duplice operazione: *a*) l'autore pone un enunciato che si discosta dalla norma (es: *questo leone*), che *b*) il ricevente decodifica in riferimento alla norma ("questo coraggioso"). Ma, o si tratta di un'operazione a risultato nullo – e non se ne vede l'interesse, se non l'innegabile piacere di fare dei buchi per poi tapparli – o si tratta di un'operazione positiva, che però implica che la figura ci dica più di ciò attraverso cui viene interpretata, più del suo presunto senso proprio » (Reboul 1996: 86).

BDD-A31944 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

Il superamento della concezione sostitutiva è l'espressione di un'esigenza ermeneutica che riconosce alla metafora un carattere rivelatorio e profondo, portatore di significati sempre nuovi. Il loro « svelamento » è una prerogativa del soggetto interpretante, il quale è chiamato a operare sul piano contestuale, spazio in cui può trovare espressione il senso metaforico della parola. Questo carattere rivelatorio si perderebbe irrimediabilmente se si accettasse un'interpretazione univoca e definitiva della metafora, riducendo la figura al solo piano della necessità espressiva, equivalente, di fatto, alla morte della figura stessa. Scorgiamo così il carattere simbolico della « metafora viva », rifacendoci alla suggestiva definizione proposta da Carl Gustav Jung:

> « Un symbole n'est vivant que tant qu'il est gros de signification. Que cette signification se fasse jour, autrement dit: que l'on découvre l'expression qui formulera le mieux la chose cherchée, inattendue ou pressentie, alors le symbole est mort: il n'a plus qu'une valeur historique » (Jung 1950: 492)[24].

La metafora subordinata al meccanismo di sostituzione non possiede più la forza di evocare e di suggerire, ma viene ridotta a un semplice atto di denominazione che non aggiunge nulla di nuovo, connotandosi come un procedimento statico e meccanico, il cui risultato è, in fondo, predeterminato:

> « Se la metafora è una espressione sostituita ad un'espressione letterale mancante, queste due espressioni sono equivalenti; è quindi possibile tradurre la metafora mediante una parafrasi esaustiva; conseguentemente la metafora non comporta alcuna informazione. E se la metafora non insegna nulla, la sua giustificazione deve essere ricercata al di fuori della funzione conoscitiva; o, come nel caso della catacresi, della quale non è che una specie, la metafora serve a colmare un vuoto del vocabolario: ma allora funziona come un'espressione letterale e scompare come metafora » (Ricœur 2010: 115).

[24] « Un simbolo è vivo solo finché è gravido di significato. Quando il significato viene alla luce, in altre parole: quando si scopre l'espressione che formula al meglio la cosa cercata, inattesa o presagita, allora il simbolo è morto: conserva soltanto un valore storico ». Paul Ricœur sottolinea un aspetto simile relativamente alla metafora: « Il senso delle parole deve essere ogni volta "indovinato", senza mai potersi basare su una stabilità acquisita » (Ricœur 2010: 106).

BDD-A31944 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

L’idea di scarto rispetto al senso proprio della parola presupporrebbe un grado di neutralità del linguaggio che Ricœur rigetta in modo categorico: « Il linguaggio neutro non esiste » (Ricœur 2010: 185). Il costrutto elaborato dal filosofo francese è il frutto di un lungo percorso teorico che inizia con il rifiuto dell’idea di una retorica focalizzata sull’aspetto esteriore del discorso, nella prospettiva di un’ermeneutica profonda del linguaggio:

> « [La metafora] non rappresenta affatto un potere addizionale, bensì la forma costitutiva del linguaggio; quando la retorica si limita a descrivere degli abbellimenti del linguaggio, essa si condanna ad occuparsi di problemi superficiali » (Ricœur 2010: 108).

Sul piano interpretativo, Paul Ricœur si sofferma sul rapporto che si instaura tra parola e contesto all’interno di una costruzione metaforica: « Alla focalizzazione dell’enunciato mediante la parola corrisponde la contestualizzazione della parola mediante l’enunciato » (Ricœur 2010: 175-176). L’idea di una necessaria contestualizzazione in funzione della definizione di un livello di coerenza testuale globale, in cui la metafora viene a manifestarsi infrangendone la logica, è enunciata anche negli studi di Michele Prandi (cf. Prandi 1992; Prandi 2008; Prandi 2017), in cui l’attenzione opportunamente ricade sulla scelta interpretativa relativa a un testo nel suo complesso. Soltanto in funzione di una specifica intenzione interpretativa si potrà determinare – secondo Prandi – l’esistenza di un conflitto in termini di coerenza, poiché l’essenza della metafora viva non si coglie nell’espressione isolata oppure nel rapporto con la frase in cui essa compare, bensì in relazione alle categorie di realtà sulla base delle quali si è deciso di operare sul testo, inteso nella sua globalità:

> « La coerenza testuale non può essere predicata di un’espressione isolata, ma solo della relazione contingente che un’espressione intrattiene con un testo dato. In secondo luogo, la coerenza non è indipendente dalle scelte interpretative » (Prandi 2008: 16).

All’interno di questo quadro teorico, la metafora si profila come una figura nata da un conflitto, il cui contenuto « non coincide con il significato dell’espressione incoerente, ma è l’esito contingente e

BDD-A31944 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

reversibile di un atto di interpretazione testuale o discorsiva, che come tale appartiene alla stessa dimensione indicale nella quale rientra l'interpretazione di qualsiasi messaggio » (Prandi 2008: 13). La metafora conflittuale rappresenta, in tale prospettiva, il tipo ideale di metafora, differenziandosi dagli altri modelli in funzione del diverso risultato prodotto dal processo interazionale tra i termini implicati:

> « L'interazione è un processo *dinamico* che coinvolge concetti eterogenei – uno coerente e uno estraneo – in competizione per caratterizzare lo stesso oggetto, e ammette come saldo una grandezza algebrica, in grado di assumere un valore negativo, nullo o positivo. Nel primo caso, si ha catacresi, cioè pura e semplice estensione del significato di una parola: il concetto estraneo adatta il suo contenuto a un nuovo oggetto. Nel secondo, si ha un'interpretazione sostitutiva, che alcuni tipi strutturali di metafora ammettono: il concetto coerente scaccia il concetto estraneo e ne prende il posto. Nel terzo, si ha proiezione: il concetto estraneo interviene attivamente sull'identità del soggetto di discorso pertinente » (Prandi 2008: 12).

4. Silenzio e rigenerazione

In un articolo apparso qualche anno fa su *Caietele Sextil Puşcariu* avevamo già rilevato che nelle poesie di B. Fundoianu il silenzio si trova spesso legato alle immagini dell'acqua positiva e matriciale (De Salazar 2015: 581), riscontrando una preponderanza di metafore in cui esso assume, attraverso l'assimilazione con l'elemento, un carattere in un certo qual modo rigenerativo. Tale carattere si manifesta anche in alcune immagini relative alla sfera vegetale, utilizzate dal poeta per sondare le latenze germinative che covano nel fondo della materia. Il ricorso agli elementi primari – come è già stato osservato dalla critica[25] – risulta essere un aspetto fondamentale della poesia fondaniana: il silenzio interviene nelle metafore che investono il mondo naturale connotandosi come un'energia latente che giace in ogni cosa e in ogni luogo, così come nella parte più intima dell'essere. Inoltre, come avremo modo di comprendere nell'ultimo paragrafo, il silenzio è attributo dell'anima dell'uomo, è ciò che sopravvive al corpo.

[25] A tal proposito, si veda anche Crohmălniceanu (2001: 60).

BDD-A31944 © 2020 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

Nonostante sia definibile soltanto in termini di negazione o assenza – di rumori, di parole, di confusione –, il silenzio partecipa spesso in qualità di agente alle immagini nelle quali è coinvolto, per cui non ci si dovrà stupire se le metafore oggetto di analisi saranno prevalentemente di tipo verbale. Riprendiamo esemplificativamente alcuni versi delle poesie contenute nel ciclo *Herța*[26]:

1. „și ultima tăcere, lungă, s-a aşezat” (*Herța III*, v. 15)[27];
2. „ca-n Herța cînd tăcerea mă-nzăpezea pe o bancă” (*Herța VI*, v. 4)[28];
3. „și liniștea în lucruri de mult mucegăiește” (*Herța I*, v. 7)[29].

In funzione dell'inconsistenza materiale e dell'ineffabilità che contraddistinguono il silenzio, ogni verbo a esso riferito non potrà che assumere un senso metaforico, a esclusione delle espressioni lessicalizzate del tipo « rompere il silenzio » (in rom.: *a sparge/a rupe tăcerea*). Si tratta sempre di metafore che vengono definite da Michele Prandi « irreversibili », in virtù dell'impossibilità di identificare nell'inventario lessicale un verbo sostitutivo che possa restituire coerenza all'enunciato:

> « Un verbe métaphorique est substitutif si le lexique dispose d'un terme capable d'envisager une ou plusieurs connexions équivalentes non métaphoriques avec les rôles propositionells impliqués. [...] Mais, si le transfert, au lieu de reparcourir des connexions préalablement définies, dépasse les frontières conceptuelles explorées par le lexique, la métaphore est irréversible » (Prandi 1992: 121-122)[30].

Così avviene nei versi citati, dove vi è l'oggettiva impossibilità di trovare un sostituto verbale in grado di risolvere il conflitto semantico

---

26 Nei versi citati compariranno due sinonimi, *tăcere* e *liniște*, che tradurremo entrambi con *silenzio*: il primo sostantivo deriva direttamente dal verbo *a tăcea* (*tacere*), mentre il secondo fa riferimento a uno stato di quiete.

27 « anche l'ultimo silenzio, lungo, si è posato ».

28 « come a Herța, quando, su una panchina, il silenzio mi ricopriva di neve ».

29 « e il silenzio nelle cose da molto ammuffisce ».

30 « Un verbo metaforico è sostitutivo se il lessico dispone di un termine capace di realizzare una o più connessioni equivalenti non metaforiche con i ruoli proposizionali implicati. […] Ma se il transfert, invece di ripercorrere delle connessioni precedentemente definite, oltrepassa le frontiere concettuali esplorate dal lessico, la metafora è irreversibile ».

BDD-A31944 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

innescato dai verbi *a se așeza* (*posarsi*, *adagiarsi*), *a înzăpezi* (*innevare*, *ricoprire di neve*), *a mucegăi* (*ammuffire*). Nonostante le azioni « compiute » dal silenzio sembrino evocare l'idea della fine (1), dell'immobilità (2) oppure del disfacimento (3), è sempre possibile rintracciare, operando su base contestuale, un rimando alla rinascita, al rinnovamento, in una prospettiva rigenerativa che trova riscontro nella stessa costruzione del ciclo di poesie da cui sono estratti gli esempi (*Herța*): si tratta di una serie di otto componimenti che si apre con un riferimento alla pioggia (elemento fecondante per eccellenza), all'autunno e al fieno (un chiaro richiamo all'alternarsi delle stagioni e al rinnovamento vegetale)[31], per chiudersi con la parola *lună* (*luna*, cf. Fundoianu 1978: 22), archetipo della ciclicità.

In linea con quanto osservato in apertura di paragrafo, notiamo che nel secondo verso citato (n. 2, da *Herța VI*) vi è il riferimento a un'ipostasi specifica dell'elemento acquatico, la neve (attraverso l'uso del verbo all'imperfetto *înzăpezea*), che evoca uno stato di viva immobilità in cui le forme e i colori vengono annullati, un protendersi verso l'indeterminatezza originale, in quell'inverno primordiale che annuncia la primavera dell'essere. Scorgiamo inoltre il rimando a un'età che esiste solo nel ricordo, assistiamo a una muta *rêverie* dell'infanzia[32], in cui il senso di solitudine suggerito dalla « presenza » del silenzio si combina con il candore della neve, nella descrizione di una situazione intima in cui la dimensione temporale è abolita. Il ricordo prende forma nel testo attraverso tutte quelle immagini che riportano a una dimensione di intimità domestica: la figura del nonno in preghiera („Bunicul între flăcări de sfeșnic se ruga"[33], v. 22; „și nu mai știu cu cine vorbea bunicul"[34], v. 31); il riferimento al silenzio immobile del luogo,

[31] „În tîrg miroase a ploaie, a toamnă și a fîn" (« Nel borgo c'è odore di pioggia, d'autunno e di fieno », Fundoianu 1978: 14).

[32] Si veda G. Bachelard, « Le *rêveries* sull'infanzia » (Bachelard 2008: 103-149). A tal proposito, Gisèle Vanhese osserva: « Comme chez Paul Celan, la neige fondanienne exhume, du plus profond passé, un paysage archétypal, celui de l'enfance roumaine » (« Come in Paul Celan, la neve fondaniana riesuma, dal passato più profondo, un paesaggio archetipale, quello dell'infanzia romena », Vanhese 2004: 78).

[33] « Il nonno pregava tra le fiamme del candelabro ».

[34] « e non so più con chi parlasse il nonno ».

BDD-A31944 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

„Tăcerea de salină încremenea în casă"[35] (v. 20), con tutta una simbolica evocante quella nostalgia delle origini che poggia sulla figura della casa e sulle immagini a essa isomorfe:

> « La casa costituisce dunque, tra il microcosmo del corpo umano e il cosmo, un microcosmo secondario [...]. L'intimità di questo micorcosmo si raddoppierà e si iperdeterminerà come a piacere. Doppione del corpo, essa si troverà isomorfa della nicchia, del guscio, del vello, e infine del grembo materno » (Durand 1996: 244).

Tale sentimento di ritorno all'origine si dispiega qui in una dimensione cosmica, investendo il regno animale e vegetale, attraverso una solidarietà di gesti e di suoni che si fondono nell'inesorabile divenire naturale:

> „Nime
> nu asculta cum dînsul plîngea, din adîncime,
> și-amesteca în capul nepotului său tîmp
> ruga din casa scundă cu mugetul din cîmp"
> (*Herța VI*, vv. 32-35)[36].

In questa dinamica di « fusione » dell'essere nel cosmo assume un ruolo decisivo il silenzio, in quanto forza attiva o ambiente di germinazione: lo vediamo innescare un processo vitale nell'esempio citato n. 3, dove esso « ammuffisce nelle cose »; ma ancora più pregnante in questo senso risulta un verso contenuto nella poesia che chiude il ciclo:

> „în liniște s-aude cum încolțește grîul" (*Herța VIII*, v. 6)[37].

Il riferimento al germoglio del grano è l'espressione simbolica più forte di rinascita[38], il silenzio si connota come dimensione propizia affinché il processo si sviluppi, affinché si rinnovi la vita. Così avviene

---

35 « Il silenzio di salina impietriva in casa ».

36 « Nessuno / lo ascoltava piangere, dal profondo, / e mischiare nella testa del suo sciocco nipote / la preghiera della bassa casetta e il muggito del campo ».

37 « nel silenzio si sente germogliare il grano ».

38 « Il grano che muore e rinasce rappresenta l'iniziazione, la nuova nascita allo stato primordiale » (Chevalier/Gheerbrant 2006a: 467). Sulle valenze simboliche del grano, si veda anche Sirangelo 2014.

BDD-A31944 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

anche in un'altra poesia, *Rugă simplă* (*Preghiera semplice*), un vero e proprio inno alla pioggia di primavera, in cui leggiamo „Oameni – sau poate amurgul – în liniște ara"[39] (v. 7), dove il silenzio diventa condizione necessaria per un'azione di rinnovamento quale l'aratura, intesa come gesto « fecondante » per la terra (cf. Chevalier/Gheerbrant 2006b: 402-403). La metafora presente nel componimento *Un tren de marfă...* (*Un treno merci*, Fundoianu 1978: 28) produce un'immagine ancora più intensa in questa prospettiva d'analisi, attraverso l'assimilazione del silenzio a un feto („Tăcerea doarme cu genunchii în gură"[40], v. 5): si tratta di un sonno senza riposo, interrotto dall'irrompere di un'energia vitalizzante che non si sa da dove scaturisca:

> „Sculată de viteză se întreabă
> ce-i energia asta fără somn" (vv. 9-10)[41].

Quest'energia che scaturisce dall'abisso, dall'insondabile, fa sì che il silenzio diventi in un certo qual modo materico, perdendo la sua caratteristica inconsistenza, che sia capace addirittura di impregnarsi nelle cose e di conferire loro una sostanza nuova. Esemplare in tal senso risultano i versi di *Monologul lui Baltazar* (*Il monologo di Baldassarre*, Fundoianu 1978: 110-113), in cui leggiamo: „Tăcerea asta umflă lucrurile"[42] (v. 6).

5. Il silenzio dell'anima

Legato inoltre a momenti di passaggio come il crepuscolo e l'autunno, che accompagnano l'essere e la natura verso la dissoluzione delle forme nell'oscurità della notte o sotto la coltre di neve invernale, il silenzio è anche ciò che a essi sopravvive, il luogo in cui si conserva il germe di vita pronto a sbocciare in un nuovo giorno o in una rinnovata primavera. In questa direzione trova un senso più profondo l'accostamento ricorrente

[39] « Uomini – o forse il crepuscolo – arava nel silenzio ».
[40] « Il silenzio dorme con le ginocchia al petto ».
[41] « Svegliato dalla velocità si domanda / cosa sia questa energia senza sonno ». In romeno il soggetto dei versi in questione è femminile.
[42] « Questo silenzio gonfia le cose ».

BDD-A31944 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

del silenzio all'anima, in chiave oppositiva rispetto alla materialità del corpo, destinato a consumarsi definitivamente:

„Nu știu nimic din arta cu care se cîștigă
sufletul care tace și carnea care strigă,
de vreme ce nu-i nimeni aicea să-i sărut
pe umbra despărțită sălbătecă de trup
mireasma puturoasă a sîngelui fiebinte"
(*Vreau toamnă, via...*, vv. 7-11)[43].

Così come l'anima, il silenzio appartiene all'uomo, è la sua ombra, la sua conquista di immortalità, un destino di permanenza rispetto alla caducità del corpo, il germoglio del grano, il nuovo fiore del ciliegio:

„Lăsați să-mbătrânească vinul cel nou în zimnic –
vreau să mă rog în toamnă aceasta ca un schimnic
și sufletul meu simplu în trupul greu și pleș
să înflorească-n rugă argint, ca un cireș"
(*Vreau toamnă, via...*, vv. 15-18)[44].

La dialettica tra la vanità della carne („carne-n deșert voită bălană ca o pîine"[45], v. 11) e l'elevazione silenziosa dell'anima („sufletul meu de pene cu liniște în cioc"[46], v. 12) comincia a delinearsi già nel componimento di apertura (*Paradă* [*Parata*], Fundoianu 1978: 11-13), quasi a conferma della sua centralità sul piano tematico all'interno dell'intera raccolta. La ritroveremo poi in *Ora de vizită* (*L'ora di visita*, Fundoianu 1978: 61), poesia nella quale si approfondisce la riflessione sul trapasso, quando l'anima, „sărmanul pașaport pentru voiaj" (v. 12)[47],

[43] « Non so nulla dell'arte con la quale si conquista / l'anima che tace e la carne che grida, / dal momento che non c'è nessuno qui a cui baciare / sull'ombra selvatica separata dal corpo / l'odore fetido del sangue bollente ».

[44] «Lasciate che invecchi il vino nuovo in cantina – / quest'autunno voglio pregare come un eremita / e che la mia anima semplice nel corpo spoglio e pesante / fiorisca in una preghiera d'argento, come un ciliegio».

[45] « carne invano desiderata bianca come il pane ».

[46] « la mia anima di piume con il silenzio nel becco ».

[47] « il misero passaporto per il viaggio ».

BDD-A31944 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

come un'ombra si stacca da quel corpo[48] in cui era cresciuto il silenzio: „Mă doare liniștea crescută-n mine" (v. 13)[49]. Il sentimento di un nuovo tempo che attende l'uomo, così come il poeta, è nel silenzio di un presagio intimo e inafferrabile di nuova vita:

> „soarele poate mîne să ude iar zidiri,
> poate nu-i toată viața numai in amintiri
> și poate ziua asta nu-i toată toamna. Poate
> liniștea ce se-așează cuminte, peste toate
> e-o prevestire numai a altor vremuri, cari
> își fac gospodăria în noi, ca niște cari"
> (*Vreau toamnă, via…*, vv. 29-34)[50].

BIBLIOGRAFIA

Bachelard, G., 2008, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo.
Chevalier, J., A. Gheerbrant, 2006a, *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR, vol. I.
Chevalier, J., A. Gheerbrant, 2006b, *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR, vol. II.
Crohmălniceanu, O. S., 2001, *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, București, Hasefer.
Daniel, P., G. Zarafu, 2011, „Nota asupra ediției din 1978", in B. Fundoianu, *Opere I – Poezia antumă*, ediție critică de P. Daniel, G. Zarafu și M. Martin, București, Art, pp. 53-60.
De Salazar, D., 2015, „Despre metaforele tăcerii în *Priveliști* de B. Fundoianu", in *Caietele Sextil Pușcariu – II*, Cluj-Napoca, Scriptor-Argonaut, pp. 572-587.
Durand, G., 1996, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo.
Fundoianu, B., 1921, „Voroava", in *Rampa*, 1921, *apud* Martin 1978: XVI.
Fundoianu, B., 1930, *Priveliști*, București, Editura „Cultura Națională".
Fundoianu, B., 1978, *Poezii*, ediție, note și variante de P. Daniel și G. Zarafu, studiu introductiv de M. Martin, postfață de P. Daniel, București, Editura Minerva.
Jung, C. G., 1950, *Types psychologiques*, Genève, Georg.
Martin, M., 1978, „Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închiși", studiu introductiv la B. Fundoianu, *Poezii*, București, Editura Minerva, pp. X-XXXVII.

[48] „O umbră parcă mi-a fugit din trup, / și-n seara asta mi-i atît de bine" (« Sembra che un'ombra sia fuggita via dal mio corpo, / e questa sera sto così bene », vv. 18-19).

[49] « Mi fa male il silenzio cresciuto in me ».

[50] « il sole potrà domani bagnare nuovamente i muri, / forse tutta la vita non è soltanto nei ricordi / e forse questo giorno non è tutto autunno. Forse / il silenzio che si posa dolcemente, su tutte le cose / è soltanto un presagio di altri tempi, che / si affaccendano dentro di noi, come dei tarli » (Fundoianu 1978: 58).

BDD-A31944 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)

Martin, M., 2011, „Poezia lui B. Fundoianu, o poezie care „știe" mai mult decât poetul", prefață la B. Fundoianu, *Opere I – Poezia antumă*, ediție critică de P. Daniel, G. Zarafu și M. Martin, București, Art, pp. 65-99.

Petrescu, R. I., 2003, *Privirea Medusei – Poezia lui B. Fundoianu / Benjamin Fondane*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza".

Pop, I., 2011 „Neliniștea lui Fundoianu", in B. Fundoianu, *Opere I – Poezia antumă*, ediție critică de P. Daniel, G. Zarafu și M. Martin, București, Art, 2011, pp. 315-322.

Prandi, M., 1992, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Prandi, M., 2008, « La metafora tra conflitto e coerenza: interazione, sostituzione, proiezione », in C. Casadio (ed.), *Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia*, Sulmona, PrimeVie, pp. 9-52.

Prandi, M., 2017, *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, New York, Routledge.

Reboul, O., 1996, *Introduzione alla retorica*, Bologna, Il Mulino.

Ricœur, P., 2010, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book.

Sirangelo, V., 2014, *Dio della vegetazione e poesia*, Roma, Aracne.

Vanhese, G., 2004, « La neige tragique », in *Cahiers Benjamin Fondane*, n. 7, pp. 78-85.

Wunenburger, J.-J., 1995/2002, *La Vie des images*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

Wunenburger, J.-J., 1997, *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France.

Wunenburger, J.-J., 1999, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi.

Wunenburger, J.-J., 2000, « L'Arbre aux Images. Introduction à une Topique de l'Imaginair e», in A. F. Araújo, J. Magalhães (eds.), *História, Educação e Imaginário*, Braga, IEP/CEEP/UM, pp. 9-18.

Wunenburger, J.-J., 2007, *La vita delle immagini*, Milano, Mimesis.

BDD-A31944 © 2020 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-25 08:16:17 UTC)