Nel laboratorio di *Luceafărul*: lettura della «quinta sequenza» (vv. 257-340)[1]

Marco CUGNO

In base la dialettica tra realtà e sogno che abbiamo delineato, il poema risulta armoniosamente composto da sei sequenze in cui, altrettanto armoniosamente, si alternano le seguenti situazioni: I. realtà → II. *rêverie* → III. sogno → IV. realtà → V. sogno → VI. *rêverie*; nella quinta sequenza del poema (vv. 257-340), dunque, prosegue la fase onirica. Questa sequenza è costituita da tre segmenti:

a) *il volo di Espero alla Divinità*,
b) *la richiesta di Espero-Iperione di essere liberato dall'immortalità* e
c) *la risposta negativa della Divinità*.

* * *

Nel ms. A. i primi due segmenti sono pressoché inesistenti. Nella stesura definitiva il volo vero e proprio di Espero (quattro strofe: vv. 257-272) è compreso tra l'emistichio „*Porni Luceafărul*" e il v. „*Pîn' piere totul totul*" e si sviluppa per immagini legate, dapprima, alla dimensione spaziale e, subito dopo, alla dimensione temporale, intese a evocare, da un lato, la rapidità del volo („*Şi căi de mii de ani treceau / În tot atîtea clipe*": ma la metafora „*căi de mii de ani"* – "vie di millenni" – già anticipa i due elementi inscindibili della visione, la spazialità e la temporalità), e, dall'altro, la specificità del volo, che avviene a ritroso nel tempo, verso e oltre i primordi dell'universo. Il vertiginoso attraversamento dello spazio siderale e l'altrettanto vertiginoso attraversamento a ritroso del tempo consentono all'astro di rivivere la genesi dei mondi; sicché i vv. 267-268 („*Vedea, ca-n ziua cea dentîi, / Cum izvorau lumine;* ") devono essere letti come una «comparazione», vale a dire un «paragone reversibile», non come una semplice «similitudine»[2]. L'oltrepassamento delle dimensioni spaziale e temporale, che sono le coordinate della realtà (vv. 273-276), è necessario per giungere, al di là di ogni spazio e di ogni tempo, al divino (vv. 277-280). Quale si configura in questa strofa, il divino ha dietro di sé una lunga tradizione nel pensiero filosofico: si tratta della cosiddetta «teologia negativa», ossia della caratterizzazione di Dio come «nulla», che è stata fatta «quando si è voluto insistere sulla sua eterogeneità dal mondo»[3]. L'epiteto „*nimic*" riferito alla Divinità viene però completato da Eminescu

[1] Dal vol. Marco Cugno, *Mihai Eminescu: nel laboratorio di* Luceafărul*. Studio e testi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2007.

[2] Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1989, p. 252.

[3] «Già Scoto Eriugena aveva identificato Dio col Nulla perché Dio è *Superessentia* (cioè al di sopra della sostanza) e perché il niente è, dall'altro lato, "la negazione e l'assenza di ogni essenza o sostanza, anzi di tutte le cose che sono state create in natura" [...]. Questa dottrina viene frequentemente ripetura nel Medioevo: come Nulla o "Nulla del Nulla" viene indicato Dio nello *Zohar*, uno dei libri della Kabala [...]

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

con due immagini – „*o sete*" e „*un adînc*" – volte ad esprimere una forza di attrazione irresistibile e smemorante. Si tratta di un «nulla» che è una sorta di gorgo assetato e di «abisso» (termine di probabile origine gnostica) che attrae e in cui si precipita fino a perdere la coscienza di sé.

Alla stesura definitiva il poeta arriva per gradi. Dobbiamo considerare due aspetti: la struttura del discorso lirico e la serie di immagini su cui si regge („*căi de mii de ani*", „*cer de stele*", „*fulger nentrerupt*", „*din a chaosului văi*", „*de-a-notul*", „*gînd purtat de dor*"). Il primo abbozzo di questo segmento è probabilmente il frammento del ms. 2276[1], composto di dieci strofe con relative varianti. In B. esse si ridurranno a sette, in C. e nella stesura definitiva a sei. La struttura si delinea con chiarezza fin dall'inizio e verrà mantenuta, eliminando il superfluo e lavorando sui particolari, soprattutto a livello formale e stilistico, ma anche su alcuni dettagli che modificano, più o meno sostanzialmente, i contenuti.

L'incipit passa attraverso una serie di rielaborazioni („*Sbura luceafăru 'n dureri*" ecc.> „*Sburând luceafărul trecea*" > „*Porni luceafărul. Creşteau…*") che implicano sia la rinuncia, precoce, al riferimento ai "tormenti" dell'astro („*Mînat/Aprins de-ale lui chinuri*": particolare che riguarda i contenuti) sia una ristrutturazione stilistica del verso d'attacco con l'inserimento di una forte cesura "sintattica" e di un *enjambement*. Cambia, inoltre, la semantica del verbo „*a trece*", usato prima transitivamente, col significato di "attraversare" e riferito a Espero, e poi intransitivamente, nel senso di "passare", riferito a „*căi de mii de ani*" ("vie di millenni") che "passano" "in altrettanti istanti". Se rimane stabile la similitudine del "lampo" („*Părea un fulger ne 'ntrerupt*"), pur diversamente collocata nell'ambito della strofa, il cammino per giungere alla semplicità dell'immagine finale „*un cer de stele*" è tortuoso. „*Stele*" compariva, inizialmente, nel momento relativo alla nascita dei mondi: dopo aver scartato il preziosismo lirico della metafora ("danza in cerchio delle stelle") e della similitudine ("come un giro di collane") contenute nella strofa „*Din văi de chaos izvorau / În roiuri stele albe / În cercuri mândre se roteau / [Ca un] şirag de salbe*", il poeta passerà a „*Plutând pe a caosului văi / Adânc izvor de stele*" > „*Se nasc din neguri stele*" > „*Vedea… / Născând din neguri stele*" > „*Vedea…/ născând în cale-i stele*". Nella stesura definitiva, per lo stesso passaggio, avremo invece un sinonimo di stelle: „*Vedea…/ Cum izvorau lumine*".

Gli antecedenti dei "cieli di stelle" che Espero attraversa nel suo volo sono parecchi: si va da „*seninuri*" (in rima con "*chinuri*"), unito a „*văi de chaos*" o „*ocean de neguri*", „*stele milioane*", „*lumi 'n oceane*" ecc., fino a „*seninul*" di B. La quarta strofa di B. („*Ici se aprinde-o stea în drum / Colò se stinge-un soare*", con l'antecedente in 2276[1]), verrà ritenuta superflua dal poeta e perciò scartata. Si noterà, al v. 292, „*Grăbita-i fulgerare*" (che ha come antecendente „*Gândirea-i călătoare*"): i due sintagmi, che uniscono l'idea del volo a quella del pensiero, avranno come esito intermedio, nella strofa successiva di B., v. 295, „*Sbura cu gândul…*" (sintagma che ha una matrice popolare: „*a sbura ca gândul*" è una similitudine impiegata per indicare la rapidità) e, come esito definitivo, „*El zboară, gînd purtat de dor*" ("Egli vola, pensiero

Un "Nulla superessente" Dio è detto da Maestro Eckehart [...] e un "Nulla eterno" da Böhme[...]. In tutte queste espressioni il nulla esprime la negazione totale delle forme d'essere conosciute, ritenute inadeguate alla natura di Dio» (Nicola Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino, 1961, *s.v.*).

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

mosso da amore"). Notiamo ancora, di passaggio, il significato ambivalente della locuzione avverbiale „*de-a-notul*", che nel testo definitivo può riferirsi sia a „*El zboară*" ("Egli vola, nuotando…") sia a „*Ca nişte mări*", mentre precedentemente, ancora in C. („*În valvârtej îl încojor / Şi lumi şi timpi de a 'nnotul*"), sembra riferirsi unicamente ai mondi e ai tempi che lo circondano in una sorta di "deriva nuotante". Ma è il verso conclusivo del volo a richiedere un commento più puntuale, perché comporta il cambiamento più rilevante di questo segmento. La stesura definitiva („*Pîn' piere, totul, totul*"), che sembra la più adatta, anche sul piano logico, a introdurre le strofe dedicate al divino, nei termini precisati in precedenza, innova radicalmente rispetto a „*Pân' singur e cu totul*" ("Finché è completamente solo"), che risale alla prima stesura, preceduto, nell'ambito della stessa, da „*Se 'ntunecă cu totul*" (2276[1]).

L'intuizione originaria era stata quella del "buio totale" (sviluppata anche nelle strofe successive attraverso una serie di immagini che insistono, oltreché sull'oscurità totale ed eterna – „*E pururea 'ntuneric*", „*Eternul întuneric*" –, sull'assenza di ogni movimento cosmico, in una condizione di staticità assoluta, e sul nulla: „*Aici e-al stingerii adăpost / E noaptea prea curată / Unde nimica nu a fost / Nici nu va fi vr'odată*"), poi quella della solitudine totale e, infine, dell'assenza/scomparsa di ogni realtà. La strofa, poi abbandonata, di questo segmento, che serviva da collegamento con il segmento successivo („*Fiori de stingere 'l pătrund ecc.*"; „*Fiori de moarte 'l străbat*" ecc.) e che sopravvive fino in C., era sicuramente collegata all'intuizione originaria espressa nelle immagini di buio, di estinzione, che abbiamo citato, e che poi si attenuerà fino ad evocare il divino con un'espressione ricavata dalla tradizione della "teologia negativa", fatto che elimina i precedenti elementi terrificanti, sostituendoli con altri che modificano in parte la visione "filosofica" tradizionale, conferendole un'impronta creativa personale. Il termine „*nimic*" compare per la prima volta in C., come risultato di precedenti approssimazioni: „*Aici e-al stingerii adăpost*"; „*E-al neființei adăpost*"; „*E neființa…*".

Riguardo al segmento successivo (*la richiesta di rinunciare all'immortalità*), quasi tutto il materiale lirico delle quattro strofe della stesura definitiva (fanno eccezione i due versi „*Şi lăudat pe veci să fii / Pe-a lumii scară-ntreagă*"), è già anticipato, pur diversamente strutturato, nella stesura orginaria in sette strofe (quasi tutte con due sottovarianti). Col progredire delle stesure si trattava dunque di ristrutturare l'ordine della strofe, scartando le ridondanze (ad es. la strofa „*Şi dup' aceea pot să trec / Mă ia uitar[ea] oarbă / În întunerec să mă 'nnec / Nimicul să mă soarbă*", legata alla visione cupa dello stesso manoscritto e, comunque, doppione della strofa „*Din chaos, Doamne-am apărut…*", ancora presente in B. con l'aggiunta della similitudine della foglia – „*Ca frunza care trece*" – , fronzolo assolutamente inutile) e lavorando di cesello sulle singole immagini che subiscono progressive trasformazioni (ad es. l'*incipit* : „*De greul lungii vecinicii*" > „*De centrul luciei vecii*" > „*Din umbra negrei vecniicii*" > „*Din lanțul negrei vecinicii*" > „*De greul negrei veciniciei*" come esito finale; oppure il verso relativo all'amore terreno desiderato: „*O zi dă-mi de iubire*" > „*O ora de iubire*"). Anche per questo segmento era prevista, inizialmente, una strofa di collegamento con il segmento successivo, che viene poi scartata in base a quel principio di essenzialità che domina ogni fase del poema nella sua forma definitiva. Una prima serie di varianti è presente in 2276[1]; la strofa viene rimodulata in B. e sopravvive, dopo un ulteriore rifacimento, in C.

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

Del terzo segmento (vv. 297-340), *la risposta della Divinità*, abbiamo fin dalla prima stesura ampi frammenti. È per altro significativo che a questo stadio dell'elaborazione il poeta abbia proceduto a redigere, sia pure in forma approssimativa, questo segmento, in quanto esso, nell'ambito della seconda parte del poema, era l'unico ad avere un antecedente sicuro – una "anticipazione modellatrice" – nella fiaba versificata (si veda l'ampio sviluppo strofico della versificazione di Eminescu rispetto alla concisione della fiaba kunischiana), mentre tutto il resto risultava ancora, probabilmente anche a livello di elaborazione mentale, assai precario, salvo forse un primo abbozzo di un possibile finale.

Le diverse edizioni critiche propongono per questo segmento soluzioni diverse[4]. Perpessicius, pur ammettendo che «tanti argomenti in bocca al Demiurgo paiono inverosimili rispetto alla situazione» e, di conseguenza, riconoscendo una qualche giustificazione all'opinione del predecessore Botez, ritiene poi di dover concludere che ci troviamo di fronte al «cosiddetto dialogo, ma in una fase nucleare, allo stadio di nebulosa ancora indifferenziata» e opta non per «*una trascrizione riga per riga*», ma per «*un inizio di organizzazione dei materiali*», pur riconoscendo che «*in una operazione così delicata, come questa, rientra anche un coefficiente di incertezza*»[5].

Questo inizio di organizzazione significa, di fatto, suddividere in cinque frammenti (35 strofe, che raggiungono il centinaio con le sottovarianti a piè di pagina) una meditazione lirica in cui si accumulano diversi temi, non sorretti ancora – almeno sul piano della realizzazione testuale – da un filo logico preciso, e nella quale, inoltre,

[4] Scurtu, fin da M. Eminescu, *Poezii*, ediție îngrijtă după manuscrise de Ion Scurtu, Minerva, Bucureşti, 1908, lo aveva considerato «il testo inconcluso [*neînchegat*] della seconda parte». Botez (M. Eminescu, *Poesii*, ediție îngrijită de Constantin Botez, «Cultura Națională», Bucureşti, 1933), invece, manifesta parecchi dubbi in proposito; ma, dopo aver affermato che queste strofe «sembrano essere o una poesia indipendente oppure un inizio del poema diverso da quello che gli ha dato nella forma definitiva» tanto che la maggior parte di esse «sembrano formare un tutto indipendente, senza alcun nesso con la parte finale del poema, benché molti loro versi siano stati utilizzati in questa parte» (pp. 427-428), ne dà poi una trascrizione formata da 29 strofe (escluse le strofe conclusive) numerate progressivamente (la maggior parte con relative varianti, per un totale di 54 strofe), pur ribadendo che alcune di esse «dimostrano che non abbiamo a che fare con la seconda parte di *Luceafărul*, con il dialogo tra l'Onnipotente e Iperione». Si tratta in particolare, come precisa Botez, della strofa 15 (vv. 17-20 del III frammento della nostra edizione): „*Că mii de oameni neam de neam*" ecc. con le relative sottovarianti a piè di pagina, e delle strofe 22 e 23 (vv. 25-32 del II frammento della nostra edizione: „*Tu cați să'ndupleci cu dureri*" ecc. e „*Că nu e moarte nici păcat*" ecc.), vale a dire delle strofe che contengono diretti riferimenti all'"induismo", che poi verranno lasciati cadere.

A sua volta Mazilu (M. Eminescu, *Poezii şi variante*, ediție omagială alcătuită de D.R. Mazilu, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, Imprimeria națională, Bucureşti, 1940) opta per una trascrizione suddivisa in due frammenti, a numerazione progressiva: il primo (ms. 2277) di 197 vv. (pp. 653-660), il secondo (ms. 2277) di 136 versi (pp. 661-665), per un totale di un'ottantina di strofe. Questa trascrizione, indifferenziata, ci dà un'idea dell'ampiezza del segmento, anche se bisogna rilevare sia la presenza di alcune strofe sicuramente estranee (p. 656: vv. 71-82) perché costruite secondo un sistema ritmico e strofico diversi, e da collegarsi quindi ai testi della cosiddetta "costellazione di *Luceafărul*", sia soprattutto il fatto che «assai spesso tre o quattro forme si subordinano a una sola, di cui sono varianti transitorie e successive», come osserverà in seguito Perpessicius (M. Eminescu, *Opere*, II. *Poezii tipărite în timpul vieții*, note şi variante de la *Povestea codrului* la *Luceafărul*, ed. critică îngrijită de Perpessicius, F.R.P.L.A., Bucureşti, 1943, p. 372), dando come esempio «la *strofa-Brahm*», che compare ben quattro volte nel II frammento, mentre le quattro occorrenze andrebbero considerate varianti della stessa strofa, senza dar luogo a una numerazione autonoma.

[5] M. Eminescu, *Opere*, II, cit., p. 374.

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

non è ancora testualmente rilevabile l'identità del "tu", destinatario del discorso, che si preciserà solo nella redazione successiva, mentre l'identità di colui che parla traspare dal v. 27 del secondo frammento: „*Cei-i pasă Celuia di ceriu…*", "Che importa a Colui che sta nel cielo…" (v. 27, p. 40).

Rispetto alla fiaba versificata, la risposta della Divinità nel nuovo contesto prende comunque una direzione diversa, «filosoficamente» più complessa. Se nella fiaba il Signore, per far desistere lo *zmeu* dal suo proposito, si limitava ad invitarlo a meditare sulla miseria della condizione umana, ora l'invito, pur non trascurando il tema suddetto, si arricchirà di più complesse considerazioni.

La risposta ha una configurazione tripartita in quanto tre sono gli argomenti di cui si serve la Divinità per dissuadere Luceafărul-Iperione dal suo proposito: 1) considerazioni sull'inconciliabilità del mondo dell'eterno e del mondo dell'effimero; 2) «offerte compensatorie», contenenti diverse personificazioni-modello di genialità; 3) invito a guardare quanto sta avvenendo sulla terra. Esaminando in un'ottica diacronica le diverse stesure, si può rilevare quanto segue:

1) la prima parte è quella che subisce una progressiva riduzione del numero di strofe e dei temi: si passa, non considerando le sottovarianti a piè di pagina, dalle 29 strofe di A. alle 13 strofe di B., alle 7 strofe di C. e alle 6 strofe dell'*Almanacco*;

2) le 5 strofe della seconda parte, presenti in A., rimangono compattamente stabili in B., mentre si riducono a 3 in C. (le prime due strofe subiscono modifiche di raccordo) e nell'*Almanacco* (dove rimane una sola strofa di raccordo), e scompariranno del tutto nell'edizione Maiorescu (vedi *infra*);

3) la strofa conclusiva (che sviluppa il "Guarda giù" della fiaba d'origine e la successiva versificazione) rimane stabile in tutte le stesure, sia pure modificandosi.

* * *

1. Riguardo ai temi, nel passaggio da una stesura all'altra, nella prima parte della risposta della Divinità si fissano e rimangono stabili i versi, destinati quindi ad assumere una posizione centrale, che contrappongono, nell'ambito di una concezione del mondo che appare prima monistica e poi dualistica**,** un „*noi*" (la Divinità e chi è consustanziale con essa) che "non conosciamo la morte", in quanto sottratti alla temporalità e alla spazialità dell'esistenza, e quindi *ab eterno* e *in aeternum* immutabili, e un "*ei*", un „*toți*" (che comprende uomini, natura e universo), destinati non alla morte, bensì alla ciclicità dell'eterno ritorno.

Questi due temi, che possiamo considerare centrali, sono espressi nei due versi conclusivi, qui messi in corsivo, delle seguenti strofe della stesura definitiva: „*Ei doar au stele cu noroc / Şi prigoniri de soarte, / Noi nu avem nici timp, nici loc, / Şi nu cunoaştem moarte*." (vv. 312-313 – s.m., M.C.) e „*Părînd pe veci a răsări* [si tratta del sole]*, / Din urma moartea-l paşte, / Căci toți se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte.*" (vv.319-320– s.m., M.C.). Intorno ad essi si va strutturando, progressivamente riducendosi da una stesura all'altra, la prima parte della risposta della Divinità. Nel contesto finale, questi versi esprimono, senza alcun dubbio, una concezione del mondo dualistica, che risultava inizialmente meno pronunciata, e comunque coesistente con una concezione monistica.

Nella prima stesura, per dare sostanza filosofica alla sua visione, il poeta fa appello al pensiero filosofico-religioso indiano, come dimostrano i riferimenti

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

successivamente lasciati cadere. Non è qui il luogo per riprendere il tema dei rapporti tra Eminescu e l'India, sui quali, per altro, esiste una nutrita bibliografia; basterà ribadire, limitandoci ai dati testuali, quanto è già stato osservato, vale a dire che se, da un lato, tali riferimenti testimoniano un interesse profondo del poeta per l'antica cultura indiana e un'affinità con essa presente anche in altre opere, sia poetiche che narrative, dall'altro, che si tratta di «un induismo assai particolare, incurante di ogni ortodossia»[6].

I più diretti richiami all'induismo sono il riferimento a Brahmă, la divinità preposta alla manifestazione del mondo, personificazione dell'Assoluto (vv. 29-31ss.: „*Că nu e morte nici păcat / Cât e lucirea spumii / Că Brahma nu s'a împăcat / Cu noaptea, muma lumii*" ecc. , e „*Dar Brahma n'are timp şi loc…*", a piè di pagina) e il riferimento al Bràhman, la Realtà assoluta (vv.17-20 e varianti: „*Că mii de oameni neam de neam, / Că soarele şi luna / Se nasc şi mor în sfântul Brahm / în care toate-s una*"), con il quale viene espressa l'unità del tutto.

Nella prima stesura, i versi, che andranno via via profilandosi come centrali, non hanno ancora la centralità successiva, in quanto in questa fase dell'elaborazione il poeta sviluppa una tematica connessa. I vv. „*Că toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte*" compaiono nella quarta strofa del III frammento: „*Şi adevărul 'l vei spori / Şi tu de-i recunoaşte / Că toţi ecc.*" (vv. 13-16), mentre i vv. „*Noi nu avem nici timp nici loc, / Şi nu cunoaştem moarte*" compaiono nel frammento unitario a piè di pagina, dove però il „*Noi*" ha, inizialmente, un soggetto diverso e oscillante: „*Natura*" (forse nel senso di *prakŗti*, cioè Natura come fondamento del mondo visibile) e "*Brahmă*", la divinità; il „*Noi*" compare in una variante della terza strofa del IV frammento (vv. 9-12, a piè di pagina): „*Că adevăr din sînul meu / Tu faci din mine parte / Dar adevărul ca şi eu / Noi nu cunoaştem moarte*", dove il „*Noi*" anticipa il senso che avrà nelle stesure successive.

Gli elementi testuali fanno ritenere che, a questo stadio dell'elaborazione, accanto alla concezione monistica quale si profila nelle strofe che enunciano l'unità del tutto („*Dar dacă unul e în tot / Şi toate sunt în una*", vv. 3-4); „*Au nu sunt toate învelitori / Fiinţei ce nu moare?*", vv. 3-4, e le codiddette "strofe *Bráhm*"), concezione che Eminescu poteva derivare da una conoscenza diretta o indiretta delle *Upanishad*, si vada profilando una visione diversa, dualistica, che poi prevarrà a scapito della prima. Ambedue le concezioni sono presenti nel pensiero filosofico-religioso indiano[7].

Occorre inoltre osservare che la lettura della prima stesura non è stata univoca. Così, in due opere classiche dell'eminescologia, pressoché coeve, possiamo rilevare due interpretazioni differenti. Alain Guillermou incentra il suo commento esclusivamente

[6] Alain Guillermou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Librairie Marcel Didier, Paris, 1963, p. 284.

[7] «Il pensiero filosofico-religioso indiano ha elaborato diverse concezioni del mondo che si possono ricondurre a due visioni principali: i sistemi di pensiero "dualistici" ammettono, con sfumature e livelli di disitinzione ontologica diversa, che il mondo abbia una sua realtà (si pensi alla *prakŗti* o Natura della visione del Sāmkhya-darsana) e che non necessariamente s'identifichi con la Realtà assoluta, sebbene da essa dipenda, mentre i sistemi non dualistici, secondo i quali il *Bràhman* è l'unica realtà, considerano l'universo un modo di apparire illusorio di quella stessa realtà, che prende forme diverse per effetto del misterioso e magico potere della *māyā ["l'illusione cosmica"]*» (Stefano Piano, *Sanātana dharma, Un incontro con l'induismo*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo, 1996, p. 171).

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

sugli elementi negativi della visione emineschiana del mondo[8]. Rosa del Conte, invece, mette in evidenza la «ricchezza delle contraddizioni dialettiche» di queste varianti nelle quali il ciclico rinnovarsi del mondo sembra riscattare la visione negativa della condizione umana[9]. Esaminiamo, a nostra volta, più dettagliatamente, il testo, unendo le due prospettive, indicate da C. Segre, l'ottica sincronica e l'ottica diacronica, per rilevare le «spinte» di cui parla lo studioso.

Nel ms. A., il tema del „*toți se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte*" o della "morte come madre della vita" („*Şi moartea-i muma vieții*", v. 24), vale a dire il tema del «ciclo delle esistenze» o del «ciclo perenne del rinascere e del rimorire» (*samsāra*), secondo una legge che governerà per sempre "il mondo e l'atomo" („*O lege 'n veci va stăpâni / Şi lumea şi atomul*" - frammento IV), si dispiega in parecchie strofe, che celebrano il perenne rinnovarsi dell'universo. Tale celebrazione, in un susseguirsi di strofe che ancora risentono della mancanza di rigore compositivo, spazia dal sole („*Dar soarele perind pe cer / Din nou s'ar naşte soare*") all'albero („*Orcât de veşted ar şi fi / La vară 'n floare-i pomul*") e all'uomo („*Când omul prinde-a 'mbătrâni / Rentinereşte omul*"), dalla volta celeste alle stelle („*Dacă tăria s'ar negri / De vijelii rebele / Şi dacă stelele-ar peri / S'ar naşte iarăşi stele*"), da tutti gli uomini („*Să piară oamenii cu toți / Veni vor iarăşi oameni*") ai mondi e ai pianeti („*Să cază lumile 'n genuni / Ca frunze reci pe vânturi / Pământuri piară 'n stricăciuni / S'ar naşte iar pământuri*") e poi di nuovo al sole („*Şi când vezi soarele asfințit / Că intră roşu 'n apă / Pe alt pământ a răsărit / Şi ziua o s'o 'nceapă // De geaba trist te uiți la el / Nu mai seamană spumii / El luminează tot un fel / O altă parte-a lumii*"). A questi elementi si aggiungeranno in B. il tempo („*Să piară timpul innecat / În văi de întuneric / El s'ar renaşte luminat / Ca să se 'nvârte sferic*", vv. 377-380) e in C. il tempo e lo spazio insieme („*Şi timp şi spațiu de-ar pieri / În văi de întuneric / Ele di nou ar răsări / Ca să se'nvârte sferic*", vv. 337-340).

«Questa visione circolare che è garanzia del ritorno» e che «sembra una vittoria sulla morte, il trionfo della permanenza del tutto, anche se questo è sospinto dalla corrente del divenire e minacciato da periodiche apocatastasi»[10], coesiste, a partire dalla prima stesura, con il sentimento sempre più marcato, della precarietà della condizione umana, dominata dall'infelicità e dal dolore, in prosecuzione del tema presente nella fiaba versificata.

In un frammento di A., che probabilmente trae spunto da una leggenda cosmogonica indiana, troviamo immagini significative in tal senso, laddove si afferma che dopo la rappacificazione di Brahmă con la notte, madre del mondo, "scaturiranno migliaia di luci / nel mondo deserto" e "nasceranno migliaia di poveri / figli della vanità del nulla" („*Mii de lumini vor isvori / În lumea cea deşartă // Şi se vor naşte mii*

[8] «L'étoile est montée aux cieux pour obténir que l'Être qui dispence la vie et la mort lui donne la mort et un destin d'homme. [...] Avant d'employer le moyen radical [...] il lui décrit le sort affreux des humains et l'aspect détestable de l'univers qu'ils habitent. C'est cette définition du malheur du monde, placée dans la bouche du personnage suprême, qu'Eminescu s'applique à rédiger avec tant de soin. [...] Ici le monde n'est plus jugé mauvais parce qu'il est périssable, mais au contraire parce qu'il ne saurait connaître de fin, d'anéantissement définitif. [...] Ainsi donc la damnation du mond c'èst de tendre au chaos primordiale sans parvenir à le réintégrer[...] Tout est vain parce que tout passe mais l'universel changement n'apporte même pas l'espoir d'un renouveau, d'un essor inédit et vierge» (Guillermou, *La genèse intérieure*…, cit., pp.281-282).

[9] Rosa Del Conte, *Eminescu o dell'Assoluto,* Società Tipografica Editrice Modenese, Modena, 1962, p. 140.

[10] *Ibidem*, p. 141.

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

sărmani / Copii nimicniciei").

L'immagine della vita umana legata al "dolore" compare nella strofa del "piccolo io" (vv. 16-20) e si andrà accentuando in B. („*Ei îşi atârnă micul eu / De-a vieţii lor durere*", vv. 349-352; „*Nenorocire şi noroc / Ca vina mumei Eve / Aieve e în orice loc / Şi pururea aieve*", vv 369-372 – "Infelicità e fortuna / Come la colpa di Eva / È davvero in ogni luogo / E per sempre davvero").

A questo stadio della meditazione lirica, l'unità del tutto, dell'"essere che non muore" rispetto alle apparenze della realtà effimera, in ciclica e perenne trasformazione, parrebbe offrire una possibilità di riscatto: „*Pentru că ei sunt trecători / Sunt toate trecătoare - / Au nu sunt toate 'nvelitori / Fiinţei ce nu moare?*" (vv. 361-364), suona la domanda della Divinità.

D'altra parte, tuttavia, né l'eterno ritorno né l'unità dell'essere sembrano in grado di salvare l'uomo dal dolore e dall'infelicità. Si va quindi profilando fin d'ora una visione in cui tendono a prevalere, riguardo alla condizione umana, gli elementi negativi. Accanto al tema dell'unità dell'essere (che risolve l'opposizione tra apparenza e realtà), celebrato nelle stesure iniziali, c'è dunque il tema della miseria della condizione umana, che in qualche modo frantuma tale unità e porterà inevitabilmente alla concezione dualistica della stesura C.

Allo stabilizzarsi di una visione dualistica contribuiscono anche altri elementi, appartenenti alla tradizione cristiana: il „*lumină din lumină*" (*phòs ek photòs*, Plotino, *Enneadi*, 6, 4, 9, e poi nel *Credo niceno*, attraverso Atanasio di Alessandria: *lumen de lumine*), già presente in A. (v. 10), si prolungherà in C. (v. 348), unitamente a una allusione al dogma trinitario di una variante della stessa strofa („*Tu din eternul meu întreg / Rămâi a treia parte*"), elementi che si aggiungono al riferimento al peccato originale („*vina mumei Eve*") già citato.

Assai importante a tal proposito è il manoscritto D., incompleto, che l'editore colloca tra C. e il testo dell'*Almanacco* e in cui sono presenti immagini che rafforzano ulteriormente questa visione negativa della condizione umana, utilizzando elementi della tradizione cristiana. Si veda la strofa „*Cum ai putea să fii zidit / Din lacrimi şi din vină - / Când eşti din veci nerăsărit / Lumină din lumină*" (vv. 317-320), con le varianti a piè di pagina, che costituiscono una variazione sul tema: la vita umana è segnata dalla "colpa", è caratterizzata dalle "lacrime" e dal "fango", in contrapposizione al „*lumină din lumină*", che caratterizza Iperione.

Le "spinte" che emergono esaminando diacroncamente i manoscritti, testimoni del processo creativo di revisione e riduzione della materia lirica, sembrano dunque essere queste: una progressiva accentuazione, nella fase iniziale, degli elementi negativi relativi alla condizione umana, nell'ambito di una visione monistico-dualistica del mondo (desunta dal pensiero indiano), alla quale segue il definitivo stabilizzarsi della visione dualistica (rafforzata anche da elementi della tradizione cristiana); un'attenuazione, dopo il compimento di tale processo, dei suddetti elementi negativi, nell'ambito di una concezione che sancisce la coesistenza, la separazione e la sostanziale inconciliabilità tra le due dimensioni: in questa fase ultima il poeta rimuove i diretti riferimenti sia al pensiero filosofico-religioso indiano sia alla tradizione teologica cristiana, che gli erano serviti da supporto nel processo creativo di elaborazione della propria mitologia poetica.

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

* * *

2. La seconda parte della risposta della Divinità (vv. 321-336) è la più controversa, nel senso che ha dato luogo a tradizioni editoriali contrapposte e, di conseguenza, a opposte tradizioni critico-interpretative. In A., benché ancora slegate dal contesto, le 5 strofe presentano una compattezza compositiva superiore a quella degli altri frammenti, fatto certo non trascurabile. Esse, dopo una serie di interventi che non ne modificano la sostanza, passano compattamente in B. (vv. 385-404), dove trovano un primo collegamento con la parte precedente della risposta, sia presentandosi come sviluppo dei vv. 337-338 ss. („*De-ai cere universul tot / L'aş da ca* tot ce-ai cere*") sia, soprattutto, nel v. 403 („*Îţi dau al geniului* larg*" – "Ti do la grandezza, la vastità del genio") e nel suo significato riassuntivo delle precedenti proposte. In C., al posto delle strofe con le prime due ipostasi, troviamo due strofe di raccordo: la prima, presente in due varianti, ribadisce la consustanzialità di Iperione con la Divinità (torna il „*lumină din lumină*", mentre i versi conclusivi della seconda sembrano riassumere, nella parola „*înţelepciune*", le due ipostasi precedenti). La variante D., incompleta, mantiene la stessa struttura e, sia nella prima strofa di raccordo sia nelle varianti a piè di pagina, viene ribadita la consustanzialità con nuovi argomenti.

Il testo dell'*Almanacco* (vv.321-336) abolisce ogni strofa di raccordo e passa direttamente dai versi „*Căci toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naste.*" a „*Iar tu, Hyperion, ramîi / Oriunde ai apune…*" ecc. Nell'edizione Maiorescu, invece, i due versi successivi, „*Cere-mi cuvântul meu dentîi, / Să-ţi dau înţelepciune*", ("Vuoi, mio primo verbo, / che ti dia la saggezza? ") vengono sostituiti dai vv. „*Tu eşti din forma cea dentîi / Eşti vecinică minune*" ("Tu appartieni alla forma prima / Sei eterno miracolo") e vengono abolite sia le tre strofe successive sia la strofa „*Ei numai doar durează-n vînt*" (vv. 305-308). Di questa riduzione non esistono attestazioni autografe.

La prima stesura comprende cinque modelli di genialità: il santo/asceta, rappresentato da una figura storica, quella di Buddha; il filosofo, rappresentato da Platone, evocato come autore del *Timeo*, dove il personaggio che dà il titolo al dialogo espone il «mito verosimile» delle origini dell'universo ad opera di un artefice/demiurgo (*Timeo*, 27 ss.); delle tre "personificazioni" successive – il poeta, l'imperatore e il conquistatore – la prima (l'unica anticipata nella fiaba versificata) richiama Orfeo, il mitico cantore dell'antichità e lo straordinario potere del suo canto, mentre per le altre ogni riferimento concreto appare problematico. Per quanto riguarda Orfeo e il potere del suo canto sulla natura, Eminescu innova parzialmente (nel poema le montagne selvose e le isole del mare seguono il suo canto) rispetto alla tradizione classica, rendendo ancora più iperbolici i dati della tradizione stessa[11]. La stessa dimensione iperbolica assumono anche le due strofe successive. Nel passaggio da B. a C. le prime due ipostasi, forse perché troppo concrete, vengono scartate e riassunte, come abbiamo accennato, nella parola "saggezza".

A mano a mano che si susseguono le edizioni, le une modellate sull'edizione di Maiorescu, le altre sulla stesura, controllata dal poeta, dell'*Almanacco*, altre ancora ibride, si vanno anche precisando i termini critici della questione, che trovano, fin dal

[11] Dati essenziali della tradizione classica in Károly Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, trad. di Vanda Tedeschi, il Saggiatore, Milano 2002, pp. 496 ss. e 569. Anche l'Orfeo di *Memento mori* non è quello della tradizione classica, ma rappresenta una creazione del poeta.

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

1929, nel commento di Ibrăileanu all'edizione Lovinescu, una prima approssimazione:

La variante dell'edizione Maiorescu è superiore alla vatiante dell'*Almanacco* […]; la strofa „*Ei numai doar durează-n vînt…*" non è delle migliori in *Luceafărul*; mancando, la strofa successiva („*Ei doar au stele cu noroc*") assume maggior forza, concentrando in sé il contrasto tra l'eternità del Padre celeste e di Iperione e la caducità degli uomini. Delle tre strofe succesive alla strofa: „*Iar tu, Hyperion, rămâi*", solo la mancanza di una („*Vrei să dau glas acelei guri*") è una perdita reale dal punto di vista della bellezza. L'eliminazione di queste strofe arreca parecchi vantaggi estetici. Scompaiono le due strofe deboli; si abbrevia il discorso del Padre celeste, che d'altronde è troppo lungo. E infine si sopprime la *transazione* proposta dal Padre celeste a Espero, e in tal modo il suo rifiuto di rendere mortale Espero rimane puramente imperativo, categorico. […] Ma chi ha coniato i versi: „*Tu eşti din forma cea dintăi / Eşti vecinică minune"?* Maiorescu? Difficile ammettere che li abbia composti lui. Sono versi di un grande poeta. Nessun altro poeta romeno di qualsiasi epoca sarebbe stato in grado di scriverli. *Probabilmente* sono di Eminescu. *Probabilmente* Eminescu ha ripreso *Luceafărul*, dopo la pubblicazione sull'*Almanacco* e l'ha corretto. (E Maiorescu ha avuto a disposizione questa seconda versione corretta […]). Forse l'ha corretto proprio in seguito alle osservazioni di Maiorescu, perche l'*Almanacco* è apparso nell'aprile del 1883 […] e Eminescu è impazzito alla fine di giugno[12].

Il dibattito critico si svolgerà sulla falsariga dei problemi posti da Ibrăileanu, con ulteriori chiarimenti e approfondimenti. Mazilu, nell'edizione critica del 1937, sosterrà, in contrasto con Ibrăileanu, la "necessità" delle strofe mancanti nell'edizione Maiorescu per comprendere la concezione del poema[13]. A sua volta Caracostea affronterà a più riprese il problema. Riguardo alla strofa „*Ei numai doar durează-n vînt*" afferma in *Arta cuvîntului la Eminescu* (1938):

Certo, la componente razionalista di Maiorescu vide in questa strofa qualcosa di troppo, perché l'idea viene ripresa nella strofa successiva. Dal punto di vista ideologico, questo atteggiamento potrebbe essere giustificato. Solo che non sempre ciò che ideologicamente sta sullo stesso piano è anche, dal punto di vista espressivo, una tautologia. In poesia, un accento, una distribuzione delle parole, una simmetria, sono linee vive, che parlano un linguaggio affettivo, sicché, eliminandoli, nell'armonia totale manca una nota[14].

[12] Garabet Ibrăileanu, *Mihai Eminescu – studii şi articole*, ed. Mihai Drăgan, Junimea, Iaşi, 1974, pp. 315-317.

[13] «Poiché la saggezza è il bene supremo, era naturale che essa fosse la prima suggestione, seguita da quelle delle tre strofe successive, eliminate nella versione Maiorescu. [...] Le strofe non possono essere eliminate perché in esse si afferma la volontà categorica di Dio di far sì che egli comprenda il suo destino e ascolti la voce della sua coscienza. Le suggestioni sono necessarie per comprendere la concezione del poema: pur rimanendo *Iperione*, Dio gli può aggiungere qualcosa. Ma per quanto le sue forze possano essere accresciute e variate, la sua natura non può essere cambiata. [...] Quale che sia la ragione della eliminazione delle strofe, le suggestioni non possono essere considerate "transazioni" tra il Padre celeste e l'astro, come si è sostenuto *[da parte di Ibrăileanu – n.m., M. C.]*, giacché non si tratta di reciproche concessioni. Con queste suggestioni, Dio gli mostra gli aspetti che può assumre il genio sia come simbolo della sapienza e delle arti, cioè del potere ideale, sia come simbolo della volontà e dell'azione, cioè della forza materiale» (D.R. Mazilu, *Luceafărul lui Eminescu*, expresia gândirii, text critic şi vocabular, «Cartea Românească», Bucureşti 1937, pp. 23-24).

[14] Dumitru Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, Institutul de istorie literară şi folclor, Bucureşti, 1938,

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

Proseguendo, dopo aver asserito che i due versi *Tu eşti din forma* ecc. erano «del tutto estranei al testo emineschiano e, naturalmente, i più deboli di tutto il poema, il che non aveva impedito a qualcuno di ammirarli», preciserà il suo punto di vista sulla questione delle tre strofe soppresse con queste parole:

Ciò che spinse Maiorescu a questa modifica fu una considerazione di coerenza razionalistica. In una strofa precedente Iperione era stato così caratterizzato: „*noi nu avem nici timp, nici loc şi nu cunoaştem moarte"*. Nella dottrina schopenhaueriana questa liberazione dallo spazio e dal tempo è la condizione per la conoscenza delle idee eterne, appannaggio della genialità poetica. Per questo, al critico razionalista parve che vi fosse una contraddizione tra questa caratteristica puramente contemplativa e le prospettive di vita attiva che Dio apre a Iperione. Sicché queste strofe sembravano una sorta di pecca del poema. Di qui, l'operazione destinata a salvarne l'unità[15].

Nella monografia del 1943, lo studioso riprenderà la questione, apportandovi ulteriori approfondimenti:

Secondo la concezione schopenhauriana, l'uomo di genio, essendo contemplativo, non può essere né uomo di stato, né conquistatore, così come appare nelle ultime due strofe. Ecco perché il critico ha ritenuto di dover eliminare anche la prima strofa la quale, benché sottolineasse la qualità di poeta, doveva comunque essere sacrificata, in primo luogo perché introduceva l'enumerazione, e poi perché, lasciata sola, aveva un respiro troppo ampio, e non poteva armonizzarsi ritmicamente nel quadro di questo momento. D'altronde, per Maiorescu, la stessa concezione del poema richiedeva l'eliminazione di queste strofe. Per noi, in casi come questo, proprio il frammento che sembra più discordante sta a viva testimonianza della vibrazione del poeta. Dal momento che un tale frammento ha sconfitto la logica dell'ideologo preferito, esso scaturisce da un profondo bisogno di espressione[16].

Intanto anche Perpessicius, nella prefazione al primo volume delle *Opere* (1939) aveva precisato il suo punto di vista di editore, che riprenderà in *Opere* II (1943):

Benché arbitraria, la versione Maiorescu […] si è tuttavia imposta grazie, in primo luogo, al prestigio di colui che l'aveva patrocinata. Le edizioni Ibrăileanu, C. Botez, Mihai Dragomirescu e tante altre la adottano. Come pure l'adottano gli ultimi commentatori. Tutti la ritengono superiore, e alcuni di loro fanno a gara nelle dimostrazioni di ordine estetico. Particolarmente impressionanti sono le argomentazioni di Ibrăileanu. E la conclusione di tutti, con variazioni più o meno grandi, è che i ritocchi della versione Maiorescu sono opera del poeta. Senza entrare troppo nei dettagli, crediamo che la situazione possa essere riassunta in questo modo: la versione Maiorescu viene redatta da lui nel periodo successivo alla riproduzione della versione dell'*Almanacco* su *Convorbiri*, dunque dopo la malattia del poeta, più precisamente verso novembre, quando decide di pubblicare la prima edizione delle poesie di Eminescu. L'argomento più decisivo è la stessa riproduzione della versione dell'*Almanacco* nel numero di agosto di *Convorbiri,* vale a dire dopo la malattia del poeta. Se fosse esistita una versione, modificata dal poeta, è certo che la rivista di Iaşi l'avrebbe riprodotta. Ora, la versione di

ora in ID., *Studii eminesciene*, ed. Ion Dumitrescu, pref. George Munteanu, Minerva, Bucureşti, 1975; p. 383.

[15] *Ibidem*, p. 386.

[16] Dumitru Caracostea, *Creativitatea eminesciana*, F.R.P.L.A., Bucureşti, 1943, ora in ID., *Studii…*, cit.; p. 104.

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

Convorbiri è quella dell'*Almanacco*. Ma non solo: tutte le versioni integrali note attraverso i manoscritti, riprodotte precedentemente, e anche il frammento D, che ha preceduto la versione dell'*Almanacco*, conservano le strofe soppresse da Maiorescu, come pure la transizione dei due versi dell'originale. Di più: la stessa organicità della transizione Maiorescu attesta lo spirito logico e costruttivo di colui che l'ha operata. E per rispondere anche con un argomento di ordine estetico, benché queste armi siano le più problematiche, ci permettiamo di affermare che i due versi non ci paiono poi così belli come sembrano a Ibrăileanu [segue la citazione del passo riportato sopra: nota di M.C.] Verso di un grande poeta - *Eşti vecinică minune* - questo ingenuo luogo comune?! Evidentemente no. Ma è una soluzione assai ingegnosa che copre con abilità le soppressioni delle tre strofe che seguono - questo senza alcun dubbio. Non si può escludere che l'intenzione di sopprimere le quattro strofe e, implicitamente, della sostituzione dei due versi di transizione l'avesse manifestata Maiorescu un anno prima, durante i colloqui (le discussioni) per la limatura del poema, di cui lui stesso ha riferito […] Ma se anche dopo tali suggerimenti, che dovettero essergli stati formulati, Eminescu non cede e pubblica il poema, esattamente come lui l'ha pensato, non è questo un motivo in più per rispettare la sua opera, nella sua forma originaria?[17]

E se G. Călinescu nella sua *Istoria* del 1941 citerà il poema di 94 strofe, vale a dire nella versione abbreviata, un altro grande eminescologo, D. Popovici, nel suo corso universitario del 1947-1948 riprenderà la questione, muovendo dalla natura complessa del personaggio e precisando il rapporto tra titano e genio e contrapponendosi quindi alla linea maioreschiana:

…Eminescu ha visto in Iperione un personaggio complesso – un titano che ha fatto proprie alcune caratteristiche del genio secondo la concezione di Schopenhauer. Questo fatto è sfuggito a Maiorescu. Il critico ha una visione lineare ed egli cerca di ridurre all'unità il personaggio, – operazione del tutto irrealizzabile, dal momento che Iperione porta impressi questi caratteri in tutti i suoi atti. Maiorescu tuttavia elimina, nella forma che egli pubblica nella sua edizione, il passaggio più rivelatore per la dualità della natura di Espero. Ho affermato in precedenza che la caratteristica più propria del genio è lo spirito contemplativo, mentre la caratteristica più propria del titano è l'azione. E allorquando Dio propone a Iperione di dargli la forza di stabilire, con le armi, la giustizia e la potenza sulla faccia della terra, egli non si rivolge al genio contemplativo, ma al titano attivo. È vero, le forme dell'azione titanica sono state profondamente cambiate. Il titanismo non significa tuttavia solo aspirazione a una liberazione mediante l'azione fisica; spesso l'intero processo titanico si colloca nel mondo morale. Di ordine morale è il conflitto nel caso del poema *Luceafărul*. Iperione sente l'oppressione della legge divina al cui imperio desidera sottrarsi; egli sente nello stesso tempo il richiamo della condizione umana. Il conflitto tra divino e umano, tra cielo e terra, che incontriamo spesso nella letteratura "titanica" del romanticismo, si svolge questa volta nella coscienza del personaggio[18].

Sul piano editoriale, nel periodo interbellico, era prevalsa la versione Maiorescu. In seguito, l'autorità dell'edizione Perpessicius si impose e il poema di

[17] M. Eminescu, *Opere*, II. *Poezii…*, cit., pp. 451-452.

[18] Dumitru Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu* [1947/1948], Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, pp. 327-328.

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

Eminescu per almeno due decenni venne letto e interpretato nella sua versione più ampia. Il problema, tuttavia, rimase aperto. All'inizio degli anni Sessanta, in una serie di articoli intitolati *Rectificări la ediţiile lui Eminescu*, pubblicate su *Limba romînă*, I. Crețu affrontò anche il problema di *Luceafărul*, sostenendo «la paternità emineschiana della versione dell'edizione «Socec», con argomenti sia storici sia filologici, e soffermandosi, in particolare, sui vv. "*Tu eşti din forma cea dintâi*" ecc. che sostituiscono la precedente stesura[19].

Se l'attenzione di Crețu (e del relativo commento di Rosa Del Conte) si appunta in particolare sui versi anzidetti viziati, a parere del critico, da oscurità formale rispetto a quelli successivi più chiari (l'abolizione delle tre strofe seguenti viene implicitamente considerata una conseguenza necessaria), più argomentate appaiono le ragioni addotte da uno dei critici più promettenti della nuova generazione, Matei Călinescu, il quale, collocandosi sulla linea Popovici, esamina il problema nel contesto della poesia di Eminescu soffermandosi, in particolare, sulle strofe con le tre ipostasi della genialità umana. Ecco i passi salienti:

La figura del *titano* e quella del *genio* dominano l'intera creazione emineschiana. Nell'opera giovanile potremmo dire che il *genio* (simbolo della *conoscenza contemplativa*) si subordina spesso al *titano* (simbolo della *rivolta*). Nell'ultimo periodo di creazione, il rapporti tra titano e genio si modificano, in quanto è il primo che si subordina al secondo. Ne è prova *Luceafărul.* […] Il titanismo degli anni giovanili, estrovertito in grandi gesti di rivolta, avvolto in un'aura caliginosa, profetica e tragica, è passato, col tempo, attraverso un processo di *intellettualizzazione.* Il dibattito interiore del poeta si è ampliato, impiegando le grandi categorie della riflessione. Nella poesia della piena maturità, il Titano si trasforma in Genio. Questo processo può essere colto in modo più sfumato e più convincente mediante un'analisi di *Luceafărul* […] Il processo di interiorizzazione e intellettualizzazione del titanismo nella poesia emineschiana riflette in modo originale un momento letterario europeo caratterizzato da ciò che potremmo

[19] Si veda: I. Crețu, Rectificări la ediţiile poeziilor lui Eminescu (VI) – Luceafărul: paternitatea eminesciană a versiunii din ediția Socec, in «Limba romînă», IX (1960), 6; ID., O problemă de principiu în legătură cu "Luceafărul", in «Limba romînă», XI (1962), 4 e ID., Rectificări la ediţiile poeziilor lui Eminescu (Conclusii), in «Limba romînă», XII (1963), 2; Flora Şuteu, Contribuţii la stabilirea textului autentic al poeziei "Luceafărul", in «Limba romînă», X (1961), 3 ed EAD., Cîteva precizări asupra "unei probleme de principiu", in «Limba romînă», XI (1962), 6, che esprime un parere contrario alla tesi di Crețu; nonché Rosa Del Conte, Eminescu e «Forma cea dintâi», in «Acta Philologica», t. III, Societas Academica Dacoromana, Romae, 1964, pp. 130-131, la quale osserva: «Entrando con tutta la necessaria prudenza in una così delicata discussione, di cui consideriamo soltanto l'aspetto letterario, ci sentiamo disposti a seguire l'opinione di Crețu, fondandoci però su argomenti che ci sembra affrontino la questione più nel concreto. Per noi, che delle costruzioni stilistiche siamo osservatori attenti, ma non siamo disposti a giurare su di esse, e consideriamo il lessico di un poeta come riflesso della sua visione del mondo - quando, s'intende, il poeta è della statura di Eminescu - è l'humus di cultura, sono le strutture del suo mondo ideale e ideologico che devono aiutarci a interpretare dal di dentro la forma espressiva. Ora è evidente che quando Eminescu immagina che la deità creatrice chieda alla sua Parola se essa vuole la Saggezza , cade non soltanto in una formulazione «poco chiara», come osserva il Crețu, ma addirittura assurda. Il Logos non può essere separato, trovarsi separato anzi, dal nous, dall'Intelletto: e questo è indubbio, qualunque sia la suggestione di cultura che Eminescu subisce, si tratti cioè di emananzione plotiniana o di creazione in senso cristiano. La formă cea dintâi non elimina soltanto un'oscurità formale, come dice il Crețu, cioè di lessico, ma un'assurdità concettuale che non poteva essere sfuggita ad Eminescu, nel lungo travaglio impostogli dall'elaborazione artistica di idee metafisiche ardue».

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

chiamare crisi della coscienza romantica. I grandi temi romantici continuano a circolare, ma essi acquistano […] significazioni e implicazioni nuove. […] La sintesi dialettica tra titano e genio tocca il suo culmine come espressione poetica in *Luceafărul*. […] Tra il titano emineschiano e il genio (Iperione) non esiste una soluzione di continuità, ma, al contrario, una specifica e inedita fusione[20].

Ciò premesso, il critico non potrà che concludere la sua analisi con questa affermazione:

Le tre strofe eliminate sono le sole dell'intero poema che esplicitano poeticamente il senso simbolico della figura di Espero. Nell'economia del testo la loro importanza è grandissima. Iperione aveva chiesto al Demiurgo di concedergli l'effimera condizione umana per poter realizzare il suo desiderio d'amore. Il Demiurgo - rivelandogli l'impossibilità di modificare il suo destino - gli propone però, nelle strofe suddette, come una sorta di compensazione, di scegliere fra le tre ipostasi possibili della sua incarnazione terrena. Ciò che rifiuta a Iperione è solo la morte. Iperione può essere uomo, ma uno di coloro che non conoscono la morte: vale e dire un *genio.* La prima forma di umanità geniale […] è rappresentata dal *Poeta*. Eminescu esprime la propria visione del genio poetico mediante una metafora grandiosa. […] Come Orfeo che, cantando, faceva sì che gli alberi si avvicinassero per ascoltarlo meglio, la voce del poeta geniale, carica di forza magnetica, può mettere in moto la natura statica, la può modificare e modellare come una materia plastica. […] La seconda ipostasi terrena del genio è quella del grande uomo di stato, legislatore giusto e forte; la terza, quella del condottiero, dello stratega. Comunque, la realizzazione nell'amore era vietata a Iperione, poiché l'eros sta sotto il segno dell'effimero, del „*noroc*", mentre il genio per sua natura rimane estraneo a siffatte fluttuazioni»[21].

Sul piano editoriale, come già abbiamo anticipato, all'edizione Perpessicius si contrappone l'edizione Murărăşu (1972), il quale fornisce una sua personale spiegazione al taglio che il poeta avrebbe operato[22]. In anni più recenti il ritorno al testo

[20] Matei Călinescu, *Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu*, EPL, Bucureşti, 1964, pp. 40-41; 72; 73-74; 113.

[21] *Ibidem*, pp. 195-196.

[22] A commento dei vv. „*Cere-mi. cuvîntul meu de-ntîi... Dar moartea nu se poate*", Murărașu scive: «È il Padre che parla, e "il verbo primo" non può che essere il Logos evangelico: "Al prinicpio era il Verbo..." Il Padre può concedere a Espero gli attributi del Logos, ma non la morte. Il modo in cui si svolge questo dialogo del Padre con Espero è un'eco del *Manfred* di Byron. Gli spiriti propongono a Manfred di concedergli alcuni privilegi, ma l'eroe byroniano rimane fermo alla sola cosa che vuole: l'oblio. [...] D'altra parte, il Padre è disposto a concedere a Espero gli attributi del potere divino, prerogative del Logos, come esso viene interpretato da Faust nella Parte prima, Studio (I). Ecco la traduzione del passo *[l'autore cita la traduzione di Blaga – n.m., M.C.]*: "Sta scritto: 'In principio era il Verbo!' Son già bell'e fermo! Chi mi aiuta a proseguire? E' impossibile ch'io stimi la 'parola' in modo così alto. Devo tradurre altrimenti, se lo Spirito m'illumina bene. Sta scritto: 'In principio era il Pensiero.' Rifletti bene, sin dalla prima riga affinché la tua penna non abbia troppa fretta. E' forse il pensiero che tutto crea ed in tutto agisce? Allora dovrebbe essere: 'in principio era la Forza!'. Ma mentre scrivo questa espressione, già un non so che mi ammonisce che non mi ci fermerò. Lo Spirito mi aiuta! Improvvisamente mi si fa luce dentro: 'in principio era l'Azione!'" *[Goethe,* Faust e Urfaust*, trad., intr. e note di G. V. Amoretti, Feltrinelli, Milano1965, I, p. 63 – n.m., M.C.]*. Agli attributi: *das Wort* (la Parola), *der Sinn* (il Pensiero), *die Kraft* (la Forza), corrispondono nei versi di Eminescu: *înțelepciune, glas, tărie* e l'amplificazione in una strofa di quanto può essere chiamato *faptă*, tutte prerogative che si riferiscono alla "parola prima". Abbiamo dunque a che fare con qualcosa di libresco, che si richiama ad opere ben note, e gli appartenenti alla cerchia di *Convorbiri literare*

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

dell'edizione Maiorescu è stato autorevolmente sostenuto da Petru Creția, il quale, in una serie di articoli pubblicati su „Viața Românească" nel 1987-1988 e poi ripresi in *Testamentul unui eminescolog*, riesamina tutta la questione, nei suoi diversi aspetti, con una analisi basata sia sulla «storia esteriore e fattuale della stesura e della pubblicazione di *Luceafărul*, sia sull'analisi interna delle sue stesure successive»[23].

Dopo aver ricostruito la «versione massimale» di 24 strofe, e aver constatato le successive riduzioni (a 11 strofe nell'*Almanacco* e a 7 nell'edizione Maiorescu), lo studioso rileva un primo elemento importante a sostegno della paternità emineschiana: l'identità del *modus operandi* delle due abbreviazioni. La prima, attestata dai manoscritti, consiste nella sostituzione delle due strofe "Buddha" e "Platone" con i vv. „*Cere-mi cuvântul meu de 'întâiu / Să-ți dau înțelepciune?*"; la seconda, non attestata nei manoscritti, consiste in una identica sostituzione: scompaiono le tre strofe e i due versi citati vengono sostituiti con „*Tu eşti din forma cea dintîi / Eşti vecinică minune*" per cui la strofa risulta così composta: „*Iar tu, Hyperion, rămîi / Oriunde ai apune, / Tu eşti din forma cea dintîi / Eşti vecinică minune.*". «I nuovi versi – precisa lo studioso – cancellano il ricordo di tutte e cinque le strofe eliminate (2 prima, 3 in seguito) e stabiliscono una transizione diretta verso l'ultima strofa». E aggiunge: «*Questa similitudine del procedimento a favore della paternità emineschiana delle due abbreviazioni (una attestata, l'altra no) è un argomento importante, se non decisivo, non ancora richiamato*».

Il seguito della dimostrazione (lasciando da parte, per brevità, il taglio della strofa „*Ei numai doar…*") è imperniato soprattutto su ragioni che riguardano la logica compositiva: dopo aver rilevato nella prima parte del discorso del Demiurgo «la giustapposizione di due tesi» («quella della differenza e dell'incompatibilità tra l'ordine dell'eterno e l'ordine dell'effimero e quella dell'eternità delle forme o dei modelli dell'effimero»), che rischiano di creare una frattura logica, la sua risposta alla richiesta di Iperione non può che essere negativa in quanto la morte non è conciliabile con la loro consustanzialità e, inoltre, anche se fosse possibile, significherebbe l'integrazione in una realtà di pura apparenza.

Anche la seconda parte del discorso, con le offerte di «tutto ciò che il genio (schopenhauriano o no) realizza nell'umano effimero in cambio di una immortalità fallace, che è solo una gloria del ricordo, una permanenza del nome», e non una «immortalità essenziale», appare, «nella sua logica, aberrante», pur non priva, nella sua retorica, di intensità poetica. La stesura spedita all'*Almanacco* contiene, oltre alle contraddizioni suddette, contiene due altre manchevolezze:

a. egli cerca di offrire a Espero ciò che questi non desiderava e non aveva chiesto; e lo fa solo per dimostrargli che, comunque, il suo desiderio non può essere soddisfatto; *b.* la sola cosa possibile era la rinuncia al suo stesso desiderio […], ma per questo bastava che il Demiurgo mostrasse a Iperione, il superno, che per lui non c'era posto nel mondo

conoscevano sia Byron che Goethe. L'intero passaggio non quadra con l'atmosfera di fiaba del poema, che riconduce a unità tanti elementi per lo più popolari e, come idea ed espressione, non funziona compiutamente. [...] Possiamo dunque supporre che Eminescu, vuoi per il suo senso autocritico, vuoi su suggerimento di qualcuno della cerchia di *Convorbiri literare*, sia arivato alla decisione di eliminare queste strofe» (Dumitru Murărașu, in AA. VV., *Studii eminesciene*, EPL, Bucureşti, 1965, pp. 514-517.

[23] Petru Creția, *Testamentul unui eminescolog*, Humanitas, Bucureşti, 1998, pp. 115-116.

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

effimero dell'amore effimero; bastava che egli volgesse gli occhi *spre-acel pământ rătăcitor*, senza dovergli offrire in cambio qualcos'altro che sarebbe stato in tutti i sensi inutile dargli, ammesso che fosse possibile. E giunse tardi, ma non troppo, l'attimo in cui Eminescu dovette prendere una decisione radicale. Perché credere che solo Maiorescu sia stato capace di un siffatto acume logico? Bastava Eminescu per osservare e operare. È più facile ammettere che sia andata perduta una testimonianza autografa, che era così facile perdere, piuttosto che si potesse perdere il rigore di una mente così sicura.

[…] Riguardo poi ai due versi cambiati prima dell'eliminazione finale, […] nulla di essi è non emineschiano, riempitivo, come si è ritenuto. Sono versi densi che risolvono in modo folgorante l'aporia. Si è visto che, giunto a quel punto, il Demiurgo non poteva aggiungere granché. Sicché, in questa forma depurata del poema, si accontenta di tornare, brevemente, sulla condizione esistenziale di Espero: egli è *din forma cea dintîi*, vale a dire, indubbiamente, la Foma platonica, l'Idea non sottoposta alle visissitudini del divenire, sempre uguale a se stessa e, come si aggiunge subito, *vecinică.* Mentre, guardato dalla parte del mondo del divenire, un essere siffatto appare non integrabile in esso, estraneo, un *atopon*, una *minune.* Proprio quel miracolo che, a differenza di quanto voleva lui, *are chip şi nume*: forma eterna del mondo increato, Iperione[24].

Riguardo poi al tempo, come già avevano sostenuto altri commentatori, la correzione sarebbe avvenuta nel periodo aprile-giugno (probabilmente in maggio) presumibilmente su un esemplare dell'*Almanacco* poi rimasto a Maiorescu e andato, in seguito, perduto.

L'interpretazione di Petru Creția è stata sottoposta ad una attenta analisi da parte del metricologo Adrian Voica il quale, pur muovendo qualche critica su alcuni particolari, arriva poi, basandosi su argomenti di natura prosodica, a conclusioni simili, benché non del tutto coincidenti. Se infatti, per un verso, anche per Voica è incontestabile la paternità emineschiana dei versi „*Tu eşti din forma cea d-intîi / Eşti vecinică minune*", come pure la soppressione della strofa „*Ei numai doar' durează-n vînt*", per l'altro, a differenza di Creția, egli ritiene che le due versioni «rappresentino in egual misura Eminescu». Ecco le parole conclusive del suo studio:

La ricerca prosodica ci fornisce argomenti convincenti riguardo all'unità dei due testi fondamentali del poema, quello dell'*Almanacco* e la versione ridotta dell'edizione Maiorescu. Entrambe rappresentano Eminescu in egual misura, e i rimaneggiamenti effettuati dal poeta non incidono per nulla sull'insieme. G. Călinescu, ad esempio, in *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* fa riferimento solo al testo di novantaquattro strofe, dunque alla versione finale. Mettendo a disposizione del grosso pubblico la forma uscita sull'*Almanacco* e ripresa da «Convorbiri literare», Perpessicius contribuisce a salvare dall'oblio alcune strofe ammirevoli - ma come queste ve ne sono anche altre nei manoscritti di *Luceafărul.* Su Maiorescu non si dovrebbe proiettare (in questo caso) l'ombra di nessuna contestazione. Perché lui **non è intervenuto effettivamente**, ma si è limitato a suggerire le modifiche che, alla fine, lo spirito creatore emineschiano ha fatto proprie, dandogli in tal modo ragione[25].

Come si può vedere da questa rassegna di opinioni critiche, nessuna argomentazione è veramente e definitivamente conclusiva.

[24] *Ibidem*, pp. 128-129.
[25] Adrian Voica, *Versificația eminesciană*, Junimea, Jaşi, 1997, pp. 129-130.

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

A nostro parere, la linea interpretativa Mazilu-Caracostea-Perpessicius-Popovici-Matei Călinescu sembra la più plausibile, come si evince da una lettura attenta del testo nel suo farsi oltre che da altre considerazioni che completano e approfondiscono le precedenti interpretazioni. L'analisi dei manoscritti ci mostra, come abbiamo già osservato, che nell'ambito della prima stesura le uniche strofe che emergano chiaramente strutturate, sia pure ancora slegate dal contesto, dalla «nebulosa indifferenziata» della risposta della Divinità, sono – dato di fatto incontrovertibile – quelle relative ai modelli di genialità: a quello stadio di redazione un momento essenziale del segmento appariva alla mente del poeta in tutta la sua chiarezza.

Queste strofe richiedono, inoltre, un'analisi più puntuale. Sappiamo che il poeta, nella concezione del genio, è stato influenzato da Schopenhauer, come si può desumere anche dall'appunto sulla "fonte" e sul "significato" del poema, in cui non è difficile scorgere, riguardo al secondo, l'eco di un passo dei *Supplementi* a *Il mondo come volontà e rappresentazione* (cap. 31, *Del genio*: «...Da tutto ciò risulta che il genio, sebbene possa rendere molto felice chi ne è dotato nelle ore in cui questi, abbandonandosi a se stesso, se ne gode senza ostacoli le delizie, non è però assolutamente adatto a procurare un'esistenza felice, quanto piuttosto il contrario»[26]). Assai diversa e più complessa la concezione del genio quale risulta da queste cinque strofe, rispetto a quella schopenhaueriana: da un lato, per Schopenhauer, il genio si esplica nell'attività artistica (l'arte più alta è la poesia) e, dall'altro, essendo l'arte visione delle idee platoniche, l'essenza del genio è di natura contemplativa. Tale concezione va vista, ovviamente, nella prospettiva della sua filosofia: nell'arte non si conoscono fenomeni, ma idee, e ci si libera in tal modo dall'asservimento alla volontà, anche se si tratta di una liberazione temporanea; la redenzione avverrà in prospettiva etica, a un primo livello, attraverso il *diritto* e la *giustizia*; ma la vera liberazione si compirà solo mediante una serie di atti che vanno dalla «compassione» all'«ascesi» praticata dai grandi mistici, attraverso la quale si arriva alla *noluntas*, l'abolizione della volontà di vivere.

Nel testo emineschiano originario troviamo cinque modelli di genialità: il santo/asceta, il filosofo, il poeta/cantore, l'imperatore, il conquistatore. Eminescu muove da Schopenhauer, ma se ne discosta immediatamente. I primi due prototipi, infatti, pur non desunti direttamente dal filosofo tedesco, sono riconducibili a lui, in quando incarnano la concezione contemplativa del genio in senso schopenhaueriano o hanno una qualche affinità con essa, potendo essere considerati di natura contemplativa. Il terzo, il genio poetico, l'unico che potrebbe richiamarsi direttamente a Schopenhauer, viene identificato da Eminescu con il 'cantore orfico', che muove col suo canto tutta la natura, e sembra dunque essere imperniato più sull'azione che non sulla contemplazione. Espressione piena dell'azione sono invece gli ultimi due: l'imperatore e il conquistatore. Si tratta dunque di un procedimento compositivo in cui il poeta contrappone ai due modelli iniziali i due ultimi, attraverso la mediazione di un modello che oscilla fra contemplazione e azione. Che Eminescu sia tributario di quello che è stato definito «culto romantico del genio» sembra evidente. Un culto che non si limitava al genio artistico, comunque in posizione preminente, ma estendeva le sue valenze ad

[26] Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Alda Vigliani, introduzione di Gianni Vattimo, Mondadori, Milano, 1989, p. 1249.

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

altri campi dell'attività umana[27]. Altrettanto evidente è il fatto che Eminescu elabora in queste strofe una sua concezione originale, sia pure debitrice, oltre che di Schopenhauer, dell'idealismo tedesco. Nell'individuazione del primo modello svolge un ruolo importante la figura del santo/asceta delineata nel quarto libro de *Il mondo…* schopenhaueriano, che il poeta, autonomamente, identifica con Buddha. Nell'elaborazione del secondo modello, il filosofo, viene evocato Platone, autore del *Timeo* (dialogo in cui il personaggio che dà il titolo all'opera espone il «mito verosimile» delle origini dell'universo ad opera di un artefice/demiurgo:*Timeo,* 27 ss.), come si evince da B., vv. 389-390: „*De vrei în număr să mă chemi / În lumea ce-am creat-o…*" ("Se vuoi darmi un nome esatto / Nel mondo che ho creato"…). Si tratterebbe, in questo caso, del filosofo come «mediatore tra l'Infinito e il finito». Nell'elaborazione del terzo, Eminescu si innesta su una lunga tradizione che risale all'antichità, apportando, però, come abbiamo già accennato, alcune modifiche in direzione iperbolica. Anche per i due ultimi modelli il poeta poteva trovare suggestioni nel pensiero dell'idealismo romantico, laddove questo estendeva la genialità a molteplici campi della creatività umana. Ciò premesso, sembra difficile ammettere che il poeta abbia proceduto a un taglio che recideva il frutto di un'elaborazione così complessa. Il discorso lirico tendeva indubbiamente all'essenzialità (come dimostra la caduta delle strofe Buddha e Platone, nel passaggio da B. a C., espunte forse perché meno rispondenti alla sua concezione della genialità), ma la permanenza delle tre strofe successive nella prima edizione a stampa, indispensabili per caratterizzare i modelli che il poeta sentiva come appartenenti alla propria concezione della genialità, era non solo giustificata, ma necessaria.

A stretto rigor di logica, una volta ribadita da parte della Divinità la consustanzialità del "titano" Iperione con essa, non sarebbe stato necessario che gli offrisse delle alternative, in forma di «offerte compensatorie», come sono state impropriamente definite, da intendersi sia come possibilità reali sia in chiave puramente retorica. Eppure il poeta non elimina queste strofe nel testo da lui inviato all'*Almanacco*. Perché? Una ragione profonda deve pur esserci stata (che forse sfuggiva agli stessi junimisti, e a Maiorescu in particolare, durante le ripetute letture del poema).

Iperione ha in sé una doppia natura: quella "titanica", espressamente richiamata dal nome (ancora in D. la Divinità gli si rivolge con queste parole: „– *Hyperion, care*

[27] «Ovviamente questo culto *[del genio]* non si limita al genio artistico. Fichte mostrava già la *c*onnessione del genio con la filosofia. L'inventività del filosofo richiede un "oscuro sentimento del vero" e questo sentimento è per l'appunto il genio. [...] L'oscuro sentimento del vero, che Fichte attribuisce al genio, fa di costui quello che Friedrich Schlegel chiamava "il mediatore tra l'Infinito e il finito" cioè colui che "percepisce in sé il divino e annullandosi si dedica ad annunciare a tutti gli uomini questo divino, a parteciparlo e a rappresentarlo nei costumi e nelle azioni, nelle parole e nelle opere." Schelling riaffermava, bensì, con Kant, che il genio è sempre e soltanto genio estetico, ma nello stesso tempo faceva dell'intuizione estetica l'organo proprio della filosofia e in generale della scienza. Il genio è pertanto l'assoluto stesso che si rivela nell'uomo e non appartiene solo a una parte dell'uomo. Hegel a sua volta dava atto che la parola genio era usata a designare non solo gli artisti ma anche i grandi capitani e gli eroi della scienza, ma che per suo conto riservava la parola specialmente agli artisti [...]. Ed in realtà quelli che Fichte chiamava "dotti" o "veggenti", Hegel "individui della storia cosmica" e altri *eroi* non sono che diverse espressioni dello stesso concetto che, nel dominio dell'arte, il Romanticismo ha indicato con il termine genio: cioè incarnazioni dell'Infinito nel mondo; mediatori (come diceva Schlegel) tra il finito e l'Infinito, strumenti della realizzazione o della rivelazione dell'Assoluto» (Abbagnano, *Dizionario…*, cit., *s. v.* ***Genio***).

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

rebel…", sottolineando la componente essenziale del titanismo: la ribellione) e quella "divina", che gli deriva dalla sua condizione di emanazione eterna della Divinità, consustanziale con essa. Tali caratteristiche gli vengono rammentate nei vv. 321-323, prima dell'invito a ritrovare la "saggezza" (che aveva perduto, manifestando il desiderio di "morire", cioè di entrare nel «ciclo perenne del rinascere e del rimorire», per «un'ora d'amore» umano, travalicando in tal modo la funzione di "mediazione" tra divino e umano propria della sua condizione) e come premessa alle vere possibilità di mediazione che gli vengono proposte in quanto appartengono alla sua essenza di "eone".

Se le tre strofe successive non vengono abolite è perché esse sono adeguate, per un verso, alla componente "titanica" del personaggio, con la trasformazione della ribellione in azione e, per l'altro, alla seconda componente, e soprattutto alla funzione mediatrice tra la Divinità e l'uomo che essa comporta. Si può dunque spiegare la loro "necessità", com'è stato fatto, in particolare da Matei Călinescu («Iperione può essere uomo, ma uno di coloro che non conoscono la morte: vale a dire un *genio*») con una prima considerazione: le varie forme di genialità rendono l'uomo immortale e sarebbero dunque le più prossime alla condizione divina di immortalità. Non potendo essere uomo in senso sostanziale, Iperione lo potrebbe essere, in senso ideale, abbracciando la condizione del genio il quale, mediante l'immortalità che conferisce, innalza l'uomo a una condizione quasi divina.

Ma è necessario procedere con l'analisi e considerare, oltre all'immortalità e alla consustanzialità, la funzione "mediatrice" tra il divino e l'umano, propria degli esseri divini che emanano dalla Divinità, funzione riconosciuta anche agli esseri umani "eletti", cioè ai geni. Essa rappresenta il punto di incontro tra le due condizioni, la cui affinità non è più solo ideale, ma reale. Tale funzione non viene richiamata espressamente, ma solo indirettamente, e proprio attraverso le cosiddette «offerte». Le quali, infatti, non sono altro che «espressioni dello stesso concetto che, nel dominio dell'arte, il Romanticismo ha indicato con il termine di genio: cioè incarnazioni dell'Infinito nel mondo». Gli individui a cui tocca tale privilegio, variamente definiti (geni, eletti, eroi ecc.), sono «mediatori (come diceva Schlegel) tra il finito e l'Infinito, strumenti della realizzazione o della rivelazione dell'Assoluto».

Lette in questa prospettiva, della funzione di mediazione tra cielo e terra svolta dagli esseri divini e della medesima funzione di mediazione tra finito e Infinito svolta dai geni, le tre strofe, ritenute da Maiorescu e da altri superflue e addirittura incongruenti, acquistano una pregnante necessità. In tal senso, esse non possono essere considerate «offerte compensatorie», bensì alternative alla scelta di condivisione del destino umano d'amore e di morte, inconciliabile con l'essenza divina, che poteva esplicare la sua funzione mediatrice solo nell'ambito delle diverse forme di genialità e non per altra via. È pur vero, d'altra parte, che esse rimarranno mere possibilità, come ci dimostra il finale del poema. I due mondi, che hanno tentato il contato, nella visione emineschiana rimangono alla fine separati. Dopo l'avventura terrena, l'opzione finale di Espero-Iperione sarà quella, shopenhaueriana, della solitudine contemplativa del genio.

Queste strofe rispondono, infine, a un'altra esigenza, la componente eroica della poesia di Eminescu, sottolineata – sia pure non a questo proposito – da Rosa del Conte, che affermava: «Non si capirà mai la poesia emineschiana se non se ne coglierà

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)

l'accento *eroico* che è sempre più lontano dal convulso titanismo romantico – dalla ribellione satanica»[28]. Un tale «accento eroico» è presente nelle tre strofe le quali, anche per questa ragione, risultano essenziali.

L'opinione di Voica è, come abbiamo detto, assai suggestiva e scagionerebbe Maiorescu dall'accusa di essere intervenuto pesantemente sul testo di Eminescu. In tal caso, tuttavia, cioè se venisse accolta tale ipotesi, l'edizione Maiorescu, essendo posteriore, non potrebbe non essere considerata la volontà ultima di Eminescu.

* * *

3. La sequenza si conclude con la strofa dell'invito, che si rivelerà risolutivo, a guardare quanto sta avvenendo sulla terra. Questa strofa rimane stabile nelle diverse stesure, ma subisce dei rimaneggiamenti formali che, però, non ne modificano sostanzialmente il contenuto. Nel confronto si noterà, tuttavia, che il cosiddetto "misoginismo", il quale raggiunge il suo momento culminante in B. („*Iar dacă vrei ca să-ți arăt / Credința 'ntr'o femee / Repezi o clipă îndărat / Şi vezi iubirea ce e?*"), si attenua in C., per riprendere, sia pure in maniera più sfumata, nella stesura ultima: „*Şi pentru cine vrei să mori?*".

Dans le laboratoire du poème *Luceafărul*: la lecture de la cinquième séquence

Cette étude représente un fragment d'un livre plus ample, dédié à la genèse et à la structure du poème d'Eminescu *Luceafărul*, qui rejoint pour la première fois dans une présentation synoptique le texte intégral du poème et toutes ses variantes. Contribution originelle à l'exégèse consacrée à Eminescu, le fragment ci-présent expose l'analyse – de point de vue de la forme, aussi bien que sous l'aspect du contenu –, de la cinquième séquence (la pénultième) du poème (vv. 257-340).

Universitatea din Torino
Italia

[28] Del Conte, *Eminescu…*, cit., p. 130.

BDD-A818 © 2007 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-27 13:13:43 UTC)