Mito norreno e poesia romena. Visioni del Ragnarök in *Peisaj transcendent* di Lucian Blaga

Valentina SIRANGELO*

Keywords: *Romanian poetry*; *norse mythology*; *apocalypse*; *bird*; *water*

Personalità intrisa di sapere teoretico e simbologico, Lucian Blaga non faceva affatto segreto della propria scelta di consacrarsi – intellettualmente e spiritualmente – al mito, da lui eletto a linfa inestinguibile della propria creazione poetica. Tuttavia, specificava di ricorrere ai motivi mitici in maniera personale e inventiva, al di là di ogni intento devozionale o dottrinale:

> È vero che nella mia poesia sono frequenti i motivi mitici, perfino teologici. Ma di questi elementi faccio uso nel modo più libero, come mezzi di espressione poetica. I motivi non vengono trattati "dogmaticamente". Li uso sempre in senso creativo, libero; li modifico e li amplifico a seconda delle necessità. Invento motivi mitici a ogni passo, perché senza un pensiero mitico non nasce, malauguratamente o fortunatamente, nessuna poesia (Cugno 2005: 84).

Come riconosciuto da Constantin Ciopraga, il poeta romeno, in assenza di un "grande mito unitario" (Ciopraga 1975: 28), sceglie di attingere, piuttosto, a "schegge di miti" (Ciopraga 1975: 49): ricombinandole tra di loro, genera una mitologia propria (cf. Gană 1976: 233). Lo stesso Blaga ammette che "l'artista, che creerà a partire dalle profondità della matrice stilistica, che lo lega in parte, non intenzionalmente, bensì fatalmente, all'etnia, ha la libertà di scegliere qualsiasi soggetto" (Blaga 1996: 173), e che, d'altronde, il mito stesso è, "nella la sua struttura più intima, una creazione vicina alla creazione artistica" (Blaga 1996: 173).

Blaga si colloca, in tal modo, in un "tempo mitico sconfinato" (Ciopraga 1975: 28), in cui "il mondo reale si estende verso l'assoluto" (Gană 1976: 216): si tratta della medesima dimensione in cui si dispiega la fiaba, oppure la leggenda. Se "la percezione del mondo come «fiaba» equivale [...] a una regressione al tempo delle origini" (Gană 1976: 218), nel procedimento mitopoietico di Blaga si riscontra la definizione atemporale dell'attività artistica fornita da Eliade:

> Il poeta scopre il mondo come se assistesse alla cosmogonia, come se fosse contemporaneo del primo giorno della creazione. Da un certo punto di vista si può dire che ogni grande poeta rifà il mondo, perché si sforza di vederlo come se il tempo e la storia non esistessero (Eliade 1990: 26).

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

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

George Gană espone una serie di aree tematiche alle quali Blaga attinge per la propria poesia, che spaziano dal mito del Paradiso a quello dell'Ade, dal mito greco di Pan a quello – per lui – autoctono di Zalmoxe (1976: 232–233). Curiosamente, il critico romeno asserisce che Blaga, come fonte per la produzione della propria poesia, "ignora la mitologia germanica" (Gană 1976: 232) – sebbene riconosca che questa gli fosse tutt'altro che estranea. Questa affermazione è, a nostro avviso, inesatta. In primo luogo, segnaliamo che Blaga sceglie le rune – scrittura caratteristica dell'epigrafia germanica – per il titolo di una lirica della raccolta *La cumpăna apelor* (*Allo spartiacque*), del 1933; tutte le cose "perfette e intatte" (Del Conte 1971: 32), e tutti i segnali segreti, misteriosi, arcani, vengono denominati dal poeta "rune", perché "gli uomini non sanno più decifrarle" (Del Conte 1971: 32):

> Rune, pretutindeni rune,/ cine vă-nseamnă, cine vă pune?/ Făpturile toate, ştiute şi neştiute,/ poart-o semnătură – cine s-o-nfrunte? (Blaga 2012: 173)[1].

In secondo luogo, ricordiamo la poesia che reca il titolo – tedesco – *Götterdämmerung* (*Crepuscolo degli dèi*), dal ciclo *Vârsta de fier* (*Età del ferro*), pubblicato postumo nel 1970. Il titolo costituisce una chiara eco wagneriana, la quale, a propria volta, rimanda al Ragnarök, la fine dei tempi nella tradizione mitologica norrena – ossia, germanica settentrionale[2].

Nella sua rassegna tematica blaghiana, Gană annovera una poesia, *Peisaj transcendent* (*Paesaggio trascendente*) – da *Lauda somnului* (*L'elogio del sonno*), del 1929 –, tra quelle in cui il poeta romeno riformula visibilmente il "mito cristico" (Gană 1976: 232). Nonostante la componente cristianeggiante del componimento sia innegabile – in quanto il personaggio di Gesù Cristo vi viene evocato in modo diretto –, intendiamo, nel presente saggio, concentrare la nostra attenzione sulle altre immagini che compongono *Peisaj transcendent*, al fine di dimostrare che il mito principale che sottende al suo panorama di sfacelo e decadenza (cf. Teodorescu 1983: 94) – che è allo stesso tempo custode di presagi di prossima rigenerazione – è, tuttavia, quello del Ragnarök norreno.

1. La fine dei tempi

Nella letteratura mitologica norrena, l'imponente evento escatologico del Ragnarök – noto come il "Crepuscolo degli Dèi"[3] – viene narrato in dettaglio nella parte conclusiva della *Gylfaginning* (*Inganno di Gylfi*), prima sezione dell'*Edda* in prosa di Snorri Sturluson (1179–1241)[4]. Il presagio o – secondo una prospettiva differente – la causa inesorabile del Ragnarök è la morte di un dio, Baldr. Nel *pantheon* norreno, Baldr primeggia per virtù:

[1] "Rune, dovunque rune, / chi vi traccia, chi vi pone? / Gli esseri tutti, i noti, gli ignoti / portan un segno – chi oserà decifrarlo?" (Blaga 1971: 167).

[2] Per una discussione sull'uso della presente terminologia, cf. Dolfini (2006: 11–13).

[3] Alla lettera, il termine *ragnarök* indica "l'ultimo atto" della storia degli dèi (in merito, cf. Cleasby, Vigfusson 1874: 507). La fama della resa "Crepuscolo degli dèi" è dovuta, piuttosto, alla fortuna dell'opera wagneriana che riprende e rende celebre il mito germanico (cf. Kahle 1905: 444).

[4] Sull'*Edda* in prosa, cf. Chiesa Isnardi (1975); de Vries (1999: 34 sqq.); O'Donoghue (2004: 62–93); Turville-Petre (1967: 227 sqq). Per l'edizione più recente in lingua italiana, a cui facciamo riferimento nel presente saggio, cf. Sturluson (2006).

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

> Di lui non si può dir che bene. Egli è il migliore e tutti lo lodano. È tanto bello d'aspetto e splendente che da lui emana luce [...]. È il più saggio degli Asi, dall'eloquio più bello ed è il più benigno (Sturluson 2006: 74).

La descrizione dell'aspetto e del carattere di Baldr "è significativa solo in relazione alla leggenda della sua morte" (Turville-Petre 1964: 145)[5]: Baldr, "il buono" (Sturluson 2006: 110), viene fatalmente trafitto da un ramo di vischio[6] scagliato da un suo fratello cieco, Höðr[7] – a propria volta ingannato dal sinistro Loki[8]. Come avviene per ogni *Dying and Rising God*[9], il mito di Baldr, la cui "unica avventura [...] è il morire" (Sabbatucci 1998: 635), è colmo di "paura, afflizione, speranza e tristezza" (Motz 1991: 100), rivelandosi "il più toccante di tutta la mitologia germanica" (Eliade 1979: 168).

La sciagura della perdita di Baldr ha delle ripercussioni catastrofiche sul piano cosmico. La sua morte non è che "la prima di molte" (Lindow 1997: 175): dopo la dipartita del migliore tra gli dèi[10], grandi squilibri naturali e sociali preparano infatti il Ragnarök, ovvero la fine del mondo[11]. Lo squilibrio naturale più disastroso che ne segnala lo stadio iniziale è il Fimbulvetr, il "Grande Inverno", della durata di tre inverni senza estate, accompagnato dalla scomparsa del sole e della luna – risucchiate nelle fauci di due lupi –, dalla caduta delle stelle e da terremoti. Gli squilibri sociali che ne annunciano l'imminenza possono sintetizzarsi nella strofa quarantacinquesima della *Völuspá* (*Profezia della veggente*) – primo carme dell'*Edda* poetica[12], che tramanda in maniera più allusiva le vicende del Ragnarök –, citati dallo stesso Snorri:

> I fratelli combatteranno/ vicendevoli uccisori,/ e figli di fratelli/ distruggeranno le stirpi;/ tempi duri fra gli uomini,/ fornicare immane./ Età di ascia, età di spada,/ s'infrangeranno gli scudi,/ età di venti, età di lupi,/ prima che crolli il mondo (Sturluson 2006: 117)[13].

Seguono l'inondazione della terra da parte del mare, la liberazione delle creature che incarnano le forze del Caos – la stirpe di Loki, i giganti e i morti in prima linea – e la loro lotta contro gli Einherjar, i "Combattenti unici" guidati da

[5] Per la versione completa dell'episodio della morte di Baldr, cf. Sturluson (2006: 110–114).

[6] Sull'arma dell'uccisione di Baldr, cf. Detter (1894: 498); Much (1924: 93); Niedner (1897: 311–317); Puhvel (1972: 210–219); Turville-Petre (1964: 155); von Tubeuf (1923).

[7] Sul dio Höðr, cf. Sturluson (2006: 79). Su Höðr come unico uccisore di Baldr in una versione più arcaica del mito, cf. Detter (1894: 496); Dumézil (1986: 102–103).

[8] Sul dio Loki, cf. Sturluson (2006: 80). Sul ruolo di Loki nell'assassinio di Baldr, cf. Dumézil (1991: 117); Mosher (1983: 310); Much (1924: 95); Neckel (1920: 62); Niedner (1897: 315).

[9] Su Baldr come *Dying and Rising God*, cf. Motz (1991); Taylor (2011: 169–170).

[10] La linearità cronologica degli eventi narrati nelle ultime sezioni della *Gylfaginning* – la morte di Baldr, l'incatenamento sotterraneo del responsabile Loki (cf. S. Sturluson 2006: 114–116), il Ragnarök e la rinascita del mondo – è soltanto illusoria (cf. Branston 1991: 217). A proposito della temporalità del mito norreno, cf. Bauschatz (1982: 117 sqq.); Lindow (1997: 40); Schjødt (1981).

[11] Per la narrazione completa del Ragnarök, cf. Sturluson (2006: 116–121). Per ulteriori letture sul Ragnarök, cf. Chiesa Isnardi (2008: 186–192); Grappin (1963: 79–81); Kahle (1905); Kahle (1906); Olrik (1922); Reitzenstein (1924); Turville-Petre (1964: 370–376).

[12] L'edizione dell'*Edda* poetica a cui facciamo riferimento nel presente saggio è Scardigli (2004a). Per una monografia sull'*Edda* poetica, cf. Acker, Larrington (2002).

[13] Questa strofa è riportata, in una traduzione differente, anche da Scardigli (2004a: 12).

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

Óðinn. Nel corso del Ragnarök, numerosi sono gli scontri individuali di dèi contro dèi, o di dèi contro mostri: quello tra il dio Þórr e il serpente di Midgarðr, che costa ad entrambi la vita; quello tra il dio Freyr e il gigante Surtr, in cui quest'ultimo ha la meglio; quello tra il cane Garmr e il dio Tyr, in cui entrambi periscono; quello tra il lupo Fenrir e il dio Óðinn, durante il quale Óðinn rimane ucciso, ma viene immediatamente vendicato da suo figlio, Víðarr; infine, quello tra il dio Loki e il dio Heimdallr, che reca la morte ad entrambi. A concludere il Ragnarök, un incendio universale, appiccato da Surtr, il Nero (cf. Lindow 2001: 283) – di fatto, l'unico sopravvissuto ai duelli cosmici appena presentati. Nonostante si scateni con un Diluvio o inondazione cosmica, il Ragnarök coinvolge pertanto, sul finale, un "mito del Fuoco Cosmico" (Branston 1991: 316).

Alla "regressione del mondo nel caos" (Eliade 1990: 19), con cui termina il Ragnarök, segue il suo rinnovamento totale[14]: la terra riemerge dallo stesso mare che la aveva impietosamente inghiottita[15], e i campi rifioriscono senza necessità di semina. Alcuni dèi fanno ritorno alla vita, tra i quali lo stesso Baldr e suo fratello, nonché assassino, Höðr:

> Non seminati produrranno i campi,/ migliorerà ogni male; Baldr tornerà./ Höðr e Baldr abiteranno la reggia di Hroptr,/ felici, dèi di battaglia (Scardigli 2004a: 15)[16].

Il rinnovamento universale viene perciò coronato dalla ricomparsa e dalla riconciliazione dei due fratelli divini (cf. Dumézil 1986: 106; Lindow 1997: 166) il cui conflitto, duello cosmico tra luce e oscurità (cf. Meyer 1910: 325; Mogk 1911: 159)[17] – tramutatosi solo in una tradizione successiva in un fratricidio involontario (cf. Detter 1894: 503; Kauffmann 1902: 54) –, aveva avviato tanto le lotte tra consanguinei che preannunciavano a propria volta il Ragnarök, quanto la lunga serie di scontri individuali in cui questo era culminato.

2. Ornitofanie del Caos

Peisaj transcendent di Lucian Blaga può definirsi "una schiera di immagini animate" (Şora 1970: 181), giustapposte le une alle altre – quasi non vi fosse, tra di esse, alcun nesso di consecutività o consequenzialità[18]:

[14] Per la descrizione completa della rinascita del mondo, cf. Sturluson (2006: 121–124).

[15] La rigenerazione universale si manifesta, pertanto, esclusivamente attraverso l'elemento acqua. Per una riflessione sui ruoli dell'acqua e del fuoco nell'escatologia norrena, cf. Flom (1939: 156).

[16] Si noti come non vi sia alcuna associazione diretta tra la rivivificazione della terra e il ritorno del dio Baldr: semplicemente, nella scansione narrativa della *Völuspá*, le due rinascite si succedono l'un l'altra ("non seminati produrranno i campi / [...] Baldr tornerà"). Tuttavia, gli studiosi sono persuasi soprattutto dal simbolismo vegetale del mito di Baldr (per un approfondimento, cf. Sirangelo 2014: 185–277) della concatenazione dei due eventi: "proprio come i campi senza seme, i morti ritornano" (Lindow 1997: 166); "la Terra sarà bella e feconda: sarà il ritorno di Baldr" (Grappin 1963: 65)

[17] Su Baldr come dio "solare", cf. Boyer (1981: 221–222); Edzardi (1882: 337); Kauffmann (1902: 7); Vignola (1971: 499).

[18] Per tale motivo, Ovid Crohmălniceanu (cf. 2002: 82) ha voluto individuarvi il fantasioso esito di una procedura creativa tipicamente espressionista – quale frutto di una visione interna che sopraffà l'artista.

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

Peisaj transcendent

Cocoşi apocaliptici tot strigă,/ tot strigă din sate româneşti./ Fântânile nopţii/ deschid ochii şi-ascultă/ întunecatele veşti./ Păsări ca nişte îngeri de apă/ marea pe ţărmuri aduce./ Pe mal – cu tămâie în păr/ Isus sângerează lăuntric/ din cele şapte cuvinte/ de pe cruce.// Din păduri de somn/ şi alte negre locuri/ dobitoace crescute-n furtuni/ ies furişate să bea/ apă moartă din scocuri./ Arde cu păreri de valuri/ pământul îmbrăcat în grâu./ Aripi cu sunet de legendă/ s-abat înspăimântate peste râu.// Vântul a dat în pădure/ să rupă crengi şi coarne de cerbi./ Clopote sau poate sicriile/ cântă subt iarbă cu miile (Blaga 2012: 137)[19].

Pur succedendosi in modo privo di organicità, molte delle scene ritratte da Blaga in *Peisaj transcendent* sono, tuttavia, molto simili a quelle che contraddistinguono il Ragnarök norreno. La prima – la più evidente –, che inaugura la poesia e il suo corteo di immagini caotiche, ha per protagoniste delle creature ornitomorfe: i "cocoşi apocaliptici" ("apocalittici galli").

2.1. I galli

Eugen Todoran, in un suo commento simbolico-etnologico a *Peisaj transcendent*, segnalava già che Blaga ha scelto di dipingere il gallo come portatore di "întunecatele veşti" ("tenebrosi messaggi")[20], sebbene questo rappresenti, in realtà, "il preannunciatore dell'alba" (Todoran 1981b: 115). In effetti, il gallo si annovera tra gli uccelli-simbolo del sole che dissipa l'oscurità:

> L'uccello solare per eccellenza è il gallo che annuncia il giorno. È il suo canto ad avvertire gli spettri che si aggirano nella notte che è tempo di ritirarsi presso le misteriose dimore nelle quali risiedono durante il giorno (Krappe 1952: 84)[21].

Giacché "presiede alla sconfitta delle tenebre […] e alla vittoria della luce" (de Saint-Hilaire 1995: 23), il gallo si erge *tout court* anche a simbolo della rinascita (cf. Arnould de Grémilly 1958: 15). Perché, allora, i galli blaghiani sono "apocalittici" e non aurorali? La mitoanalisi procura, di per sé, una risposta discretamente soddisfacente: quantunque sia anzitutto un simbolo solare (cf. Evseev 1994: 43; Papin 1993: 27), il gallo è spesso consacrato anche alle divinità lunari, e dunque notturne (cf. Chevalier, Gheerbrant 2011: 482)[22]. Svolge, talvolta, il ruolo di

[19] "Apocalittici galli ancor cantano / ancor cantano dai villaggi rumeni. / Le fonti della notte / schiudono gli occhi e ascoltan / i tenebrosi messaggi. / Uccelli simili ad angeli equorei / adduce il mare alle sponde. / A riva – sui suoi capelli è l'incenso – / Gesù in segreto sanguina / da quelle sette parole / di sulla croce. // Da boschi sepolti nel sonno / e da negri altri luoghi / bestie cresciute fra i nembi / sbucan guardinghe per bere / la morta acqua delle gore. / Avvampa con fluttuar di onde / la terra vestita di grani. / Ali con rombo di leggenda / s'abbatton spaventate sul fiume. // Il vento irrompe sul bosco / a spezzarvi rami e corna di cervi. / Campane – o son forse le bare – / cantan sotto l'erba a migliaia" (Blaga 1971: 137).

[20] Todoran fornisce, in proposito, un'interpretazione basata sulla concezione blaghiana del mistero: "Il trascendente non si rivela pienamente alla luce del sole, e il mistero non si trasforma in non-mistero, bensì viene ad essere potenziato in quanto tale, in una luce che ingrandisce il segreto della notte, la luce dei raggi di luna" (Todoran 1981b: 115).

[21] A riguardo, cf. anche Arnould de Grémilly (1958: 64, 77, 82).

[22] "Il gallo era consacrato contemporaneamente a Zeus, ad Apollo dio solare e ad Artemide dea lunare" (Papin 1993: 27).

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

animale psicopompo (cf. Chevalier, Gheerbrant 2011: 482; Papin 1993: 28), rivelandosi così correlato al regno dei morti, di cui conosce i segreti (cf. Chiesa Isnardi 2008: 550); è, inoltre, un simbolo del tempo (cf. Jung 2012: 277)[23]. Scrive, in proposito, Ivan Evseev:

> Il gallo è un animale augurale, presago degli eventi futuri […]. Talvolta, può anche predire eventi funesti; ad esempio, si crede possa annunciare la morte di qualcuno (Evseev 1994: 44).

Il folclorista e critico letterario non manca inoltre di riconoscere che "questo aspetto del simbolismo del gallo «apocalittico» è stato valorizzato […] da Lucian Blaga" (Evseev 1994: 44). L'immagine blaghiana del gallo dell'apocalisse, che annuncia un crepuscolo, e non un'alba – per via della "posizione ambivalente che occupa [...] tra la notte, l'aurora e il giorno, così come […] tra la vita, la morte e la rinascita" (De Sike 2007: 16) – inizia, così, ad acquisire un primo strato di solidità archetipologica.

La stessa "dialettica dell'inversione del simbolo, basata sulla commutazione dei poli opposti (vita-morte, luce-oscurità)" (Evseev 1994: 44), doveva aver alimentato, secoli fa, l'immaginario mitologico scandinavo. Procedendo più in profondità e immergendoci nel mito specificamente norreno – a cui appartiene l'escatologia del Ragnarök –, ci apprestiamo a fare appello, per dischiudere ermeneuticamente i segreti di *Peisaj transcendent*, a un repertorio peculiarmente "eddico" di simboli e immagini. Nelle strofe quarantaduesima e quarantatreesima della *Völuspá* si legge di "misteriosi galli che cantano il principio della fine" (Lindow 2001: 254):

> Là sedeva sul colle e pizzicava l'arpa/ il custode della gigantessa, l'ilare Eggther./ Cantò vicino a lui, nel bosco degli augelli,/ il gallo d'un bel rosso e Fjalarr era il suo nome.// Cantò accanto agli asi Gullinkambi:/ gli uomini desta per Herjafodhr;/ ma un altro anche canta in basso sottoterra,/ gallo rosso-fuliggine, alle corti di Hel (Scardigli 2004a: 11–12).

Se, circa l'identità di Eggðér, si è incerti se si tratti di quella di un gallo (cf. Hjaltalín 1871: 23) oppure di un gigante (cf. Lecouteux 2007: 77), sulla natura degli altri tre personaggi menzionati – Fjalarr, Gullinkambi e un "altro" senza nome – vi sono meno dubbi: si tratta di tre galli. Nelle due strofe in questione, i tre galli cantano, rispettivamente, "nelle tre parti del cosmo" (Meli 2008: 34): nello specifico, "un gallo di nome Fjalarr canterà per i giganti, un altro rosso fuliggine per le genti di Hel, un terzo detto Gullinkambi desterà gli Einherjar nella Valhalla" (Chiesa Isnardi 2008: 187–188). Mentre Fjalarr[24] e l'anonimo gallo infero (cf. Polia 1983: 77) sono di colore rosso – il primo, dello splendente rosso diurno, e il secondo dell'opaco rosso notturno-ctonio –, Gullinkambi reca, invece, un cromatismo eminentemente aureo-solare: il suo nome significa, alla lettera, "cresta d'oro" (Hjaltalín 1871: 23). Quest'ultimo ricopre una funzione simbolica del gallo tipica

[23] Per tale ragione, il gallo si colloca al centro di una pratica divinatoria specifica, l'alettriomanzia (cf. de Saint-Hilaire 1995: 72–73; Papin 1993: 41–43), da inquadrarsi nel contesto ben più ampio delle "funzioni oracolari degli uccelli" (Evseev 1994: 130; cf., a riguardo, Arnould de Grémilly 1958: 28).

[24] Sugli altri personaggi che, nelle fonti mitologiche norrene, portano questo nome, cf. Lindow (2001: 115–116).

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

delle tradizioni nordiche: quella della "vigilanza guerriera" (Chevalier, Gheerbrant 2011: 482). Chiama a raccolta, difatti, gli uomini di Herjafoðr – il "Padre degli Eserciti" –, ossia di Óðinn (cf. Polia 1983: 78), affinché si preparino alla "battaglia escatologica" (Lecouteux 2007: 118) del Ragnarök[25]. Gullinkambi è identificabile con altri due galli noti nella letteratura mitologica norrena: Salgofnir, che, similmente, risveglia ogni mattina i guerrieri della Valhöll (cf. Chiesa Isnardi 2008: 59, 550); e Viðofnir, detto "luminoso nell'aria" (Lecouteux 2007: 256) in quanto risiede vigile sulla cima più alta dell'albero della vita, l'Yggdrasill o Mimameiðr[26].

Fu proprio per la funzione del gallo di "protettore e guardiano della vita" (Chevalier, Gheerbrant 2011: 482) – ben individuabile nel norreno Viðofnir – che l'immaginario cristiano ne trasferì la figura su un'altra sommità: il campanile della chiesa (cf. Durand 2009: 153–154)[27]. Anche nel patrimonio simbolico autoctono della Romania si rileva una correlazione tra un uccello mitico e l'albero cosmico. Romulus Vulcănescu ci presenta la simbologia funeraria dell'"uccello dell'anima"[28], il quale:

> veniva posto sui pilastri che demarcavano i cenotafi o le tombe vuote [...]. La [sua] linea [di sviluppo mitico] ascendente simboleggia la sua salita rituale dall'universo ctonio della morte – sul portentoso albero del cosmo; [...] l'uccello dell'anima così immaginato viene inizialmente posizionato sul petto del morto e sepolto con lui, e poi viene fatto salire sulla parte superiore della tomba, dalla tomba al pilastro, e dal pilastro all'albero della vita e della morte e infine a quello cosmico (Vulcănescu 1985: 199–201).

In definitiva, il trio di galli dell'apocalisse norrena costituisce l'immagine mitologica più prossima ai "galli" – per l'appunto "apocalittici" – che aprono *Peisaj transcendent* di Blaga. I galli norreni annunciano la fine del mondo e lo scontro fatale tra gli dèi e i loro nemici: ciononostante, nella loro avvisaglia catastrofica, individuiamo, memori della rigenerazione cosmica che segue al Ragnarök, anche i germi di una futura rinascita – ovvero, di una nuova luce. La funzione simbolica primaria del gallo quale "messaggero della vittoria sui pericoli della notte" (Chiesa Isnardi 2008: 549) non viene dunque tradita in *Peisaj transcendent*, bensì magistralmente preservata: i galli blaghiani sono apocalittici *eppure*, implicitamente, aurorali.

Si osservi, infine, che i galli blaghiani – sebbene il loro sostrato mitologico sia soprattutto norreno[29] – levano le proprie grida dai "sate românești" ("villaggi rumeni"). In definitiva, "il contatto con il mito è superficiale, poiché gli elementi acquisiti vengono adoperati in creazioni sorte da una sensibilità diversa da quella caratteristica del mito" (Gană 1976: 231).

---

[25] Ancora sui ruoli complementari del gallo aureo e del gallo rosso, cf. de Saint-Hilaire (1995: 70).

[26] Si vedano, sull'albero cosmico e Viðofnir, le strofe del carme eddico minore *Fjölsvinnsmál* che ne trattano (dalla diciassettesima alla trentesima) – di cui alcune vengono riportate, in traduzione italiana, in Chiesa Isnardi (2008: 404–405).

[27] Nell'immaginario cristiano, il canto del gallo, inoltre, precede la resurrezione di Cristo (cf. Arnould de Grémilly 1958: 42–44; de Saint-Hilaire 1995: 25–28).

[28] Per ciò che riguarda l'uccello dell'anima, cf. anche Evseev (1994: 129); Frazer (1980: 33–36); Negelein (1901).

[29] Si badi, però, che, parallelamente alla tradizione norrena, anche l'immaginario cristiano e islamico assegnano al gallo il compito di annunciare, cantando, il giorno della fine (cf. Arnould de Grémilly 1958: 24–25; De Sike 2007: 16).

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

2.2. Gli uccelli acquatici

Il repertorio di soggetti ornitomorfi di *Peisaj transcendent* non si limita ai galli del verso di apertura; l'uccello è, difatti, una vera e propria "ossessione della simbolistica di Blaga" (Livadă 1974: 188). Degli epifanici "păsări ca nişte îngeri de apă" ("uccelli simili ad angeli equorei"), nella poesia, giungono per mare. La similitudine con gli angeli è – come lo saranno il personaggio di Gesù sanguinante e le campane dei versi di chiusura – un vivace esito della sapiente compenetrazione blaghiana tra fantastico folclorico e fantastico cristiano. Uccelli molto simili appaiono anche nella seconda metà del componimento, ritratti dal poeta attraverso una formulazione sineddochica, nuovamente accostata all'elemento acqua: quella delle "aripi cu sunet de legendă" ("ali con rombo di leggenda") che "s-abat înspăimântate peste râu" ("s'abbatton spaventate sul fiume")[30].

Il mare, che conduce "pe ţărmuri" ("alle sponde") gli uccelli d'acqua in *Peisaj transcendent*, ricorda molto quel mare violento che, allo scoppio del Ragnarök, invade la terra, e lungo cui salpa la Naglfar, l'"imbarcazione-inferno"[31] a bordo della quale le forze del Caos approdano ad Ásgarðr, ingaggiando la loro battaglia cosmica contro gli dèi:

> E il mare inonderà la terra […]. E avverrà che Naglfar, la nave di questo nome, si scioglierà dagli ormeggi: essa è fatta delle unghie dei guerrieri morti, perciò bisogna fare attenzione che se un guerriero muore con le unghie non tagliate, aggiunge parecchio materiale per la costruzione di Naglfar, la nave che dèi e uomini s'augurano sia pronta il più tardi possibile (Sturluson 2006: 117–118)[32].

Il tema figurativo dell'uccello acquatico è profondamente radicato nella mitologia nordica, per quanto sia di molto anteriore ai confini cronologici dell'immaginario "norreno" ed "eddico"[33]. Innumerevoli sono, anzitutto, le figure ornitomorfe acquatiche ricorrenti in contesti religiosi e cultuali sin dalla Preistoria europea[34]. Ma la correlazione tra la fiera alata e la dimensione dell'aldilà si sistematizza, in particolare, nel corso dell'Età del Bronzo Finale e soprattutto dell'Età del Ferro. L'accostamento simbolico dell'uccello acquatico alla ruota o disco solare è frequente, nei motivi decorativi e soprattutto nelle raffigurazioni funerarie, nell'area ellenica (cf. Bouzek 1997: 141–142), celtica (cf. Green 1991:

[30] Per un commento simbolico-elementale a questa coppia di versi, cf. Solomon (2008: 124–125).

[31] Sulla prolificità, nell'immaginario letterario, del modello onirico della "barca dei morti", cf. Bachelard (2006: 89–91).

[32] Anche nella *Völuspá* si accenna all'episodio (cf. Scardigli 2004a: 13). Ancora sulla Naglfar, cf. Chiesa Isnardi (2008: 662); Lecouteux (2007: 181); Lindow (2001: 235).

[33] L'iconografia che verrà discussa appartiene, infatti, al periodo che parte dal XIII sec. a.C. (cf. Baletti 2002: 64; Dolfini 2001: 633; Fossati 1991: 65). Benché la genesi orale dei temi e dei motivi di un *corpus* letterario mitologico possa, per certo, precedere anche di molto la sua redazione, è assodato che la genesi del materiale eddico sia da collocarsi nell'Età delle Grandi Migrazioni: non è, dunque, antecedente al IV sec. d.C. (cf. Kristiansen, Larsson 2005: 22–24; Scardigli 2004b: XV). Pertanto, le identità e sensibilità etnico-culturali appartenenti al Nord Europa della tarda Età del Bronzo e dell'Età del Ferro non coincidono con quelle tramandate dall'*Edda* norrena.

[34] Nel corso del Paleolitico superiore e soprattutto del Neolitico, abbondavano, nel Mediterraneo e nell'area dei Balcani, figurine di uccelli acquatici quali icone della Grande Dea, sovrana delle Acque superiori (cf. Baring, Cashford 1993: 13–15, 58–61; Gimbutas 2007: 125, 135).

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

68–70; Harding 2007: 20; Kossack 1954: 28 sqq.; Megaw 1970: 23) e italica (cf. Consiglia, Anzivino, Mazzei 2006: 105–109; Dolfini 2001). In alcuni contesti funerari etruschi, l'uccello acquatico assume la funzione di psicopompo, quale mediatore di un viaggio oltremondano o estatico[35]:

> Il viaggio dell'uccello verso il mondo celeste per accompagnare il defunto verso il sole, simbolo dell'eterno risorgere, e il tuffo nel mare dell'uomo ma anche dell'uccello acquatico, entrambi soggetti della pittura funeraria, simbolicamente alludono all'accesso alla dimensione ultraterrena (Brocato 2009: 33).

Se sono in grado di indicare la rotta verso l'aldilà, gli uccelli acquatici vi appartengono e ne provengono. In area dacica – il contesto culturale che, per la poesia in esame, risulta più di interesse –, l'uccello acquatico si annovera tra i vari motivi iconografici che appaiono nell'arte decorativa (cf. Florescu 1979: 87–88; Venedikov 1997: 29), mentre delle protomi di "uccelli viaggiatori" trainano un carro solare votivo ritrovato in un tumulo funerario (cf. Vulpe 1997: 24–25).

Non diversamente dal gallo, dunque, tali uccelli sono spesso connessi al simbolismo solare: dal gallo, però, li contraddistingue la caratterizzazione acquatica. L'origine delle raffigurazioni combinatorie volatile-acqua-sole, disseminate in tutta l'Europa protostorica, deve rintracciarsi, per l'esattezza, nell'iconografia nordica della "barca solare", veicolo del viaggio nell'aldilà e della rigenerazione:

> Gli uccelli acquatici in genere […] sono collegati al culto solare del Nord dell'Europa […]. Le tombe hanno restituito notevoli esempi di oggetti in bronzo relativi ai riti funebri, decorati con simboli geometrici legati al culto del Sole, ed evidenti figure di uccelli acquatici dai lunghi colli, simili a cigni. Tali figure sono spesso associate anche al motivo della barca solare, che occupa un posto di rilevante importanza nella simbologia nordica (Baletti 2002: 64).

> All'uccello acquatico si ricollega la barca solare a protomi ornitomorfe che, nella mitologia nordica, trasporta il sole nel suo viaggio quotidiano attraverso il cielo, ma anche l'anima del guerriero nell'aldilà. L'acqua – connessa alla barca e agli uccelli acquatici – vi gioca un ruolo importante, da ricollegare all'idea di purificazione, dell'iniziazione e della fecondità (Fossati 1991: 64–65).

Non diversamente dagli uccelli d'acqua delle raffigurazioni funebri dell'Europa protostorica, che transitano dalla terra alle dimore solari e viceversa, anche gli uccelli di Blaga – il cui volo è paragonato a quello di angeli "acquatici" – sono da identificarsi con dei messi apocalittici che giungono dall'altro mondo. Tuttavia, anziché precipitarsi in picchiata dalle regioni celesti, gli araldi ornitomorfi di *Peisaj transcendent* attraversano solennemente – per usare un'espressione di Gaston Bachelard – il "mare dell'acqua funeraria" (Bachelard 2006: 90).

3. Furia degli elementi

Il vento di *Peisaj transcendent* è inverosimilmente impetuoso, tanto da recare danno alle robuste "coarne de cerbi" ("corna di cervi"), oltre che ai "crengi" ("rami"). Sempre la sua violenza potrebbe aver reso "înspăimântate" ("spaventati")

[35] Sull'uccello come psicopompo, cf. anche Frazer (2016: 154, 157).

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

gli uccelli leggendari che, nei versi immediatamente precedenti, si precipitano verso le acque fiumane. Per la sua eccessiva azione distruttiva, il vento di Blaga ricorda i venti "aspri" (Sturluson 2006: 117) del Fimbulvetr o "Grande Inverno", il primo squilibrio naturale dal quale, nel mito norreno, si evince che il Ragnarök è vicino.

Al mitologema del Diluvio, invece, sembrerebbero alludere – oltre al mare che guida gli uccelli acquatici – le "furtuni" ("tempeste" – rese metonimicamente da Rosa Del Conte come "nembi") in cui sono cresciute le bestie di *Peisaj transcendent*. Queste abbandonano, presumibilmente dopo il compimento del disastro cosmico, i loro nascondigli – i boschi del sonno (ossia, della morte) e i luoghi neri (ossia, le regioni della morte) – in cui si erano rifugiate. Si abbeverano, una volta libere, a un'"apă moartă" ("acqua morta"), ristagnante nelle gore: si tratta di quelle stesse acque violente del Diluvio che hanno inghiottito l'universo, e che ormai giacciono quali "acque dormienti" (Bachelard 2006: 77) che hanno assorbito le ombre (cf. Bachelard 2006: 68–69).

Il dio che sanguina in *Peisaj transcendent*, riformulato cristianamente come "Isus" ("Gesù"), è identificabile, archetipicamente, con Baldr, sofferente durante la sua uccisione sacrificale – da cui deriva la fine del mondo. La natura cruenta della morte di Baldr, parallela alla passione cristica, è testimoniata nelle strofe trentunesima e trentaduesima della *Völuspá*:

> Vidi per Baldr a un sacrificio di sangue,/ per il figlio di Odino, affidato il destino./ Cresciuto si trovava più alto nella pianura/ esile e bello un rametto di vischio.// Venne su da quel legno, esile all'apparenza,/ un terribile dardo di dolore. Höðr lo lanciò […] (Scardigli 2004a: 10).

A Baldr si attribuisce, addirittura – secondo una proposta traduttiva differente del primo verso –, l'epiteto "la vittima cruenta" (Mastrelli 1951: 5) o "il dio sanguinante" (Larrington 1996: 8), il che, ancora di più, lo avvicina al personaggio blaghiano. D'altronde, le analogie tra il dio buono norreno e il Cristo[36], così come quelle tra gli eventi escatologici dell'Apocalisse biblica e del Ragnarök, non sono sfuggite alla critica storico-religiosa[37]. Il "Gesù" di *Peisaj transcendent*, tuttavia, gronda di un sangue che non gocciola dal suo corpo, spargendosi intorno a lui, bensì si espande "lăuntric", ossia "in segreto" o – più alla lettera – "interiormente", quasi la sua ferita coincidesse con quella subita dal cosmo di cui è signore, lacerato dalla catastrofe apocalittica.

Al di là del *cadre* apocalittico che le sue immagini rovinose tessono, *Peisaj transcendent* conserva, inequivocabilmente, anche il finale lieto del mito norreno. La promessa di rinascita traspare, nella prospettiva della mitocritica, dall'immagine di "pământul îmbrăcat în grâu" ("la terra vestita di grani") che "arde cu păreri de valuri" ("avvampa con fluttuar di onde"). La terra è assimilata a una distesa d'acqua

[36] Sui tratti che accomunano Baldr e Cristo, cf. Turville-Petre (1964: 160). Per un confronto tra le virtù di Baldr e quelle di Cristo, cf. Lindow (2002: 163); Mosher (1983: 313); Pàroli (1992: 152). Sulla teoria di una trasformazione tardiva di Baldr da un dio guerriero in una figura di tipo Cristo, cf. Dieterle (1986: 285); Neckel (1920: 253).

[37] In merito all'ipotesi di un'influenza cristiana sul mito del Ragnarök così come riportato nell'*Edda*, cf. Peuckert (1935); tuttavia, cf. Branston (1991: 315); Dumézil (1991: 100–101); Pàroli (1992 : 154).

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

marina per il suo movimento fluttuante, somigliando, in ciò, alla terra che "emergerà dal mare" (Sturluson 2006: 123) dopo il Ragnarök, ma allo stesso tempo "arde" ("avvampa"), come se vi fosse stato appiccato un fuoco. Tale scena ambivalente e densa di semantismo non può che decifrarsi tramite la duplice dinamica di distruzione del mondo propria del Ragnarök, che si concretizza prima attraverso l'elemento acqua (Diluvio) e successivamente attraverso l'elemento fuoco (Conflagrazione):

> La terra intera tremerà e i monti, tanto che gli alberi si sradicheranno dalla terra e i monti rovineranno e tutti i vincoli e le catene si spezzeranno e si infrangeranno [...]. E il mare inonderà la terra [...]. In questo tumulto il cielo si squarcia e giungono al galoppo i figli di Muspell, avanti a tutti cavalca Surtr, e prima e dopo di lui divampa il fuoco [...]. Surtr appiccherà fuoco alla terra e tutto il mondo brucerà (Sturluson 2006: 117–119).

L'efficacia dell'immagine, elaborata da Blaga, della superficie della terra che si ravviva seguendo una dinamica ignea e nel contempo ondulante – come quella delle acque marine sollevate dal vento – si spiega, oltre che con il sostrato mitologico, anche grazie all'argomentazione di Suzanne Bachelard:

> Quando si immagina, le sostanze sono troppo lontane (troppo lontane fuori di noi, troppo lontane in noi stessi) e l'immaginazione vive meglio nella mobilità degli aggettivi. In questo caso il fuoco […] potrà seguire la vita che scorre, che ondeggia, anche la vita che spunta. La vita temporale del fuoco conosce molto raramente la tranquillità dell'orizzontale. Il fuoco, nella propria vita, è sempre un risorgere (Bachelard 1990: 11).

Il fuoco distruttivo del Ragnarök si converte così, in *Peisaj transcendent*, nel fuoco della "terra in germinazione" (Solomon 2008: 72), che implica – nella sua verticalità – l'atto del risorgere. Nella feconda "terra vestita di grani" di Blaga si individua però, soprattutto, la modalità agraria – oltre che acquatica – su cui è strutturata la rigenerazione del cosmo norreno dopo il Ragnarök: "la terra emergerà dal mare e sarà verde e bella, e i campi cresceranno senza seme" (Sturluson 2006: 123). La rinascita agraria sembra magnificamente custodita, inoltre, dall'interrogativo che cala il sipario sul "dominio magico, inquietante" (Ciopraga 1989: 44) della poesia: Blaga si chiede se, sotto l'erba, vi siano delle campane che cantano – a quanto pare, a festa – oppure delle bare che racchiudono dei morti. Questi, "come i semi, sono sotterrati, penetrano nella dimensione ctonia accessibile solo a loro" (Eliade 2008: 320), e pertanto, "simili ai semi sepolti nella matrice tellurica […] aspettano di tornare alla vita sotto nuova forma" (Eliade 2008: 320). Le bare della poesia raddoppiano e potenziano il simbolismo della Terra, *Mater* rigeneratrice, "culla magica e benefica" (Durand 2009: 292) in grado di restituire la vita a coloro che vi fanno ritorno (cf. Eliade 2008: 229).

Peisaj transcendent – come si è illustrato – è un ricettacolo lirico che, ricombinando ingredienti mitici, elabora "visioni apocalittiche di arcana bellezza", a cui si accompagna "il motivo nostalgico della palingenesi" (Del Conte 1971: 22). Per questa ragione, non avrebbe potuto profilarsi, per il suo "metaforismo escatologico" (Micu 1967: 51), un retroscena mitico più adatto di quello del Ragnarök norreno – sebbene sia ignoto se a selezionarlo è stato il piano inconscio

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

della creazione blaghiana, oppure, più probabilmente, se il poeta ha attinto alla sua sconfinata cultura storico-religiosa, in particolare germanica.

Resta indubbio, in ogni caso, che *Peisaj transcendent* costituisce un esempio brillante della fertile commistione, operata da Blaga, tra autoctonia e universalità, tra locale ed europeo (cf. Livadă 1974: 182)[38]. Costituisce, così, un'inconfutabile prova della lirica blaghiana come "l'espressione dell'affinità profonda della poesia moderna con lo stile della poesia popolare" (Todoran 1981a: 42), ma soprattutto come "la sintesi più felice tra tradizione vera e propria e spirito moderno" (Pillat 1943: 20).

Bibliografia

Acker, Larrington 2002: Paul Acker, Carolyne Larrington (ed.), *The Poetic Edda: Essays on Old Norse Mythology*, New York, Routledge.

Arnould de Grémilly 1958: Louis Arnould de Grémilly, *Le Coq*, Paris, Flammarion.

Bachelard 1990: Suzanne Bachelard, *Prefazione*, in Gaston Bachelard, *Poetica del fuoco: frammenti di un lavoro incompiuto*, Como, Red Edizioni, p. 9–22.

Bachelard 2006: Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, Como, Red Edizioni.

Baletti 2002: Caterina Baletti, *Cigni, Cicni e altre storie: mito, simbolo e folclore tra Mediterraneo e Mar Baltico*, in "Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classe di scienze morali, storiche e filologiche", n. 26, p. 3–160.

Baring, Cashford 1993: Anne Baring, Jules Cashford, *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*, London, Penguin.

Bauschatz 1982: Paul C. Bauschatz, *The Well and the Tree: World and Time in Early Germanic Culture*, Amherst, University of Massachusetts Press.

Bellis 2011: Ludovic Bellis, *La Symbolique animal dans la mythologie nordique*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européens.

Blaga 1971: Lucian Blaga, *Poesie (1919–1943)*, a cura di Rosa Del Conte, Roma, Lerici.

Blaga 1989: Lucian Blaga, *I poemi della luce*, a cura di Marin Mincu, traduzione di Sauro Albisani, Milano, Garzanti.

Blaga 1996: Lucian Blaga, *Artă şi valoare*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Blaga 2012: Lucian Blaga, *Opere*, Ediţie critică de George Gană, Cronologie şi aducere la zi a receptării critice de Nicolae Mecu, Introducere de Eugen Simion, vol. I, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă.

Bondini 2003: Anna Bondini, *I ganci di cintura traforati del Veneto: proposta di lettura iconografica*, in Daniele Vitali (a cura di), *L'immagine tra mondo celtico e mondo etrusco-italico: aspetti della cultura figurativa nell'antichità*, Bologna, Gedit, p. 85–112.

Bouzek 1997: Jan Bouzek, *Greece, Anatolia and Europe: Cultural Interrelations During the Early Iron Age*, Jonsered, Paul Åströms Verlag.

Boyer 1981: Régis Boyer, *La Religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot.

Branston 1991: Brian Branston, *Gli dèi del Nord*, Milano, Mondadori.

Brocato 2009: Paolo Brocato, *Il simbolismo solare tra presente e passato in Europa*, in Pietro Vereni (a cura di), *Passato identità politica. La storia e i suoi documenti tra appartenenze e uso pubblico*, Roma, Meltemi, p. 13–42.

Charbonneau-Lassay 1940: Louis Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, Bruges, Desclée de Brouwer.

Chevalier, Gheerbrant 2011: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I, Milano, BUR.

[38] A riguardo, cf. inoltre Constantinescu (1966).

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

Chiesa Isnardi 1975: Gianna Chiesa Isnardi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Edda di Snorri*, Milano, Rusconi, p. 5–49.
Chiesa Isnardi 2008: Gianna Chiesa Isnardi, *I miti nordici: storie, figure, simboli*, Milano, Longanesi.
Ciopraga 1975: Constantin Ciopraga, *Prefaţa*, in Lucian Blaga, *Poemele luminii / Poems of Light. Ediţie bilingvă româno-engleză*, Traducere de Don Eulert, Ştefan Avădanei, Mihail Bogdan, Prefaţă de Constantin Ciopraga, Introducere de Don Eulert, Bucureşti, Editura Minerva, p. 17–36.
Ciopraga 1989: Constantin Ciopraga, *Lucian Blaga – Vocile nebănuitelor "euri" (II)*, in "Limbă şi Literatură", n. 1, p. 38–46.
Cleasby, Vigfusson 1874: Richard Cleasby, Guðbrandur Vigfusson, *An Icelandic-England Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.
Consiglia, Anzivino, Mazzei 2006: Maria Consiglia, Miriam Anzivino, Marina Mazzei, *Simboli e narrazioni nella ceramica geometrica della Daunia*, in Françoise-Hélène Massa-Pairault (dir.), *L'Image antique et son interprétation*, Roma, École Française de Rome, p. 105–115.
Constantinescu 1966: Pompiliu Constantinescu, *Lucian Blaga* (pagini inedite), in "Steaua", XVII, 5 (196).
Crohmălniceanu 2002: Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatură română şi expresionismul*, Bucureşti, Editura Universalia.
Cugno 2005: Marco Cugno, *Percorsi della poesia romena nella prima metà del Novecento*, in AA. VV., *Quaderni del Premio Letterario "Giuseppe Acerbi"*, n. 6, *Letteratura della Romania*, Verona, Gabrielli Editori, p. 78–86.
Del Conte 1971: Rosa Del Conte, *Introduzione*, in Lucian Blaga, *Poesie (1919–1943)*, a cura di Rosa Del Conte, Roma, Lerici, p. 9–37.
de Saint-Hilaire 1995: Paul de Saint-Hilaire, *Le Coq*, Paris, Éditions du Félin.
De Sike 2007: Yvonne De Sike, *Le Coq en évidence dans les arcanes de la pensée grecque ancienne*, in *Oiseaux. Héros et devins*, textes réunis et présentés par Rita H. Régnier, Paris, L'Harmattan, p. 13–48.
Detter 1894: Ferdinand Detter, *Der Baldrmythus*, in "Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur", n. 19, p. 495–516.
de Vries 1999: Jan de Vries, *Altnordische Literaturgeschichte*, vol. I, Berlin, de Gruyter.
Dieterle 1986: Richard L. Dieterle, *The Song of Baldr*, in "Scandinavian Studies", n. 58, p. 285–307.
Dolfini 2001: Andrea Dolfini, *Rappresentazioni schematiche di protomi ornitomorfe nell'età del Bronzo Finale della Toscana*, in AA. VV., *Preistoria e Protostoria della Toscana*, Atti della XXXIV Riunione Scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, Firenze, Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, 29 settembre – 2 ottobre 1999, p. 633–635.
Dolfini 2006: Giorgio Dolfini, *Introduzione*, in Snorri Sturluson, *Edda*, a cura di Giorgio Dolfini, Milano, Adelphi, p. 11–41.
Dumézil 1986: Georges Dumézil, *Loki*, Paris, Flammarion.
Dumézil 1991: Georges Dumézil, *Gli dèi dei Germani: saggio sulla formazione della religione scandinava*, Milano, Adelphi.
Durand 2009: Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo.
Edzardi 1882: Anton Edzardi, *Fensalir und* Vegtamskviða, in "Germania", n. 27, p. 330–339.
Eliade 1979: Mircea Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. II, Firenze, Sansoni.
Eliade 1990: Mircea Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi.
Eliade 2008: Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri.

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

Evseev 1994: Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord.
Flom 1939: George T. Flom, *The Drama of Norse Mythology*, in "Scandinavian Studies and Notes", n. 15, p. 135–157.
Florescu 1979: Radu Florescu, *La cultura artistica dei Daci*, in AA. VV., *I Daci: mostra della civiltà daco-getica in epoca classica*, Roma, De Luca Editore, p. 87–89.
Fossati 1991: Angelo E. Fossati, *L'età del Ferro nelle incisioni rupestri della Valcamonica*, in AA. VV., *Immagini di un'aristocrazia dell'età del Ferro nell'arte rupestre camuna*, Contributi in occasione della Mostra, Milano, Comune di Milano, p. 11–71.
Frazer 1980: James G. Frazer, *Taboo and the Perils of the Soul*, London, Macmillan.
Frazer 2016: James G. Frazer, *La paura dei morti nelle religioni primitive*, Milano, Il Saggiatore.
Gană 1976: George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva.
Gimbutas 2007: Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe: 7000-3500 B. C.: Myths, Legends and Cult Images*, London, Thames and Hudson.
Grappin 1963: Pierre Grappin, *Mythologie germanique*, in Pierre Grimal (dir.), *Mythologie des montagnes, des forêts et des îles*, Paris, Larousse, p. 35–81.
Green 1991: Miranda Green, *The Sun-Gods of Ancient Europe*, London, Batsford.
Harding 2007: Dennis W. Harding, *The Archaeology of Celtic Art*, London/ New York, Routledge.
Hjaltalín 1871: Jón A. Hjaltalín, *Traces of Animal Worship Among the Old Scandinavians*, in "Fraser's Magazine", n. 4, p. 13–25.
Jung 2012: Carl G. Jung, *Simboli della trasformazione*, Torino, Bollati Boringhieri.
Kahle 1905: Bernhard Kahle, *Der Ragnarökmythus*, in "Archiv für Religionswissenschaft", n. 8, p. 431–455.
Kahle 1906: Bernhard Kahle, *Der Ragnarökmythus*, in "Archiv für Religionswissenschaft", n. 9, p. 61–72.
Kauffmann 1902: Friedrich Kauffmann, *Balder, Mythus und Sage: nach ihren dichterischen und religiösen Elementen untersucht*, Strassburg, Trübner.
Kossack 1954: Georg Kossack, *Studien zum Symbolgut der Urnenfelder- und Hallstattzeit Mitteleuropas*, Berlin, de Gruyter.
Krappe 1952: Alexander H. Krappe, *La Genèse des mythes*, Paris, Payot.
Kristiansen, Larsson 2005: Kristian Kristiansen, Thomas B. Larsson, *The Rise of Bronze Age Society: Travels, Transmissions and Transformations*, New York, Cambridge University Press.
Larrington 1996: Carolyne Harrington (ed.), *The Poetic Edda*, New York, Oxford University Press.
Lecouteux 2007: Claude Lecouteux, *Dizionario di mitologia germanica*, Lecce, Argo.
Lindow 1997: John Lindow, *Murder and Vengeance among the Gods: Baldr in Scandinavian Mythology*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia / Academia Scientiarum Fennica.
Lindow 2001: John Lindow, *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals and Beliefs*, Oxford, Oxford University Press.
Lindow 2002: John Lindow, *The Tears of the Gods: A Note on the Death of Baldr in Scandinavian Mythology*, in "The Journal of English and Germanic Philology", n. 2, p. 155–169.
Livadă 1974: Melania Livadă, *Iniţiere în poezia lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
Mastrelli 1951: Carlo A. Mastrelli (a cura di), *L'Edda: carmi norreni*, Firenze, Sansoni.
Megaw 1970: John V. S. Megaw, *Art of the European Iron Age: A Study of the Elusive Image*, Bath, Adams and Dart.
Meli 2008: Marcello Meli, *Völuspá. Un'apocalisse norrena*, Roma, Carocci.
Meyer 1910: Richard M. Meyer, *Altgermanische Religionsgeschichte*, Leipzig, Quelle und Meyer.

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

Micu 1967: Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.
Mogk 1911: Eugen Mogk, *Baldr*, in Johannes Hoops (ed.), *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, vol. I, Strassburg, Trübner, p. 158–160.
Mosher 1983: Arthur D. Mosher, *The Story of Baldr's Death: The Inadequacy of Myth in the Light of Christian Faith*, in "Scandinavian Studies", n. 55, p. 305–315.
Motz 1991: Lotte Motz, *The Conquest of Death: The Myth of Baldr and its Middle Eastern Counterparts*, in "Collegium Medievale", n. 4, p. 99–117.
Much 1924: Rudolf Much, *Balder*, in "Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur", n. 61, p. 93–126.
Neckel 1920: Gustav Neckel, *Die Überlieferungen vom Gotte Balder*: *dargestellt und vergleichend untersucht*, Dortmund, Ruhfus.
Negelein 1901: Julius von Negelein, *Seele als Vogel*, in "Globus", n. 79, p. 357–361, p. 381–384.
Niedner 1897: Felix Niedner, *Baldrs Tod*, in "Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur", n. 41, p. 305–334.
O'Donoghue 2004: Heather O'Donoghue, *Old Norse-Icelandic Literature: A Short Introduction*, Padstow, Blackwell Publishing.
Olrik 1922: Axel Olrik, *Ragnarök: die Sagen vom Weltuntergang*, Berlin / Leipzig, Walter de Gruyter.
Papin 1993: Yves D. Papin, *Le Coq. Histoire, symbole, art, littérature*, Paris, Éditions Hervas.
Pàroli 1992: Teresa Pàroli, Baldr's Dreams*: A Poet Awaiting Vision*, in "Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche della Accademia Nazionale dei Lincei", n. 9, p. 137–161.
Peuckert 1935: Will-Erich Peuckert, *Germanische Eschatologien*, in "Archiv für Religionswissenschaft", n. 32, p. 1–37.
Pillat 1943: Ion Pillat, *Tradiţie şi literatură*, Bucureşti, Editura Casa Şcoalelor.
Polia 1983: Mario Polia, *Völuspá. I detti di colei che vede*, Padova, Il Cerchio/Il Corallo.
Puhvel 1972: Martin Puhvel, *The Deicidal Otherworld Weapon in Celtic and Germanic Mythic Tradition*, in "Folklore", n. 83, p. 210–219.
Reitzenstein 1924: Richard Reitzenstein, *Weltuntergangsvorstellungen. Eine Studie zur vergleichenden Religionsgeschichte*, in "Kyrkohistorisk Årsskrift", n. 24, p. 129–212.
Sabbatucci 1998: Dario Sabbatucci, *Politeismo*, vol. II, Roma, Bulzoni.
Scardigli 2004a: Piergiuseppe Scardigli (a cura di), *Il canzoniere eddico*, Milano, Garzanti.
Scardigli 2004b: Piergiuseppe Scardigli, *Cosa cercare nel "Canzoniere eddico"*, in Id. (a cura di), *Il canzoniere eddico*, Milano, Garzanti, p. XIV–XX.
Schjødt 1981: Jens P. Schjødt, *Völuspá – cyklisk tidsopfattelse i gammel-nordisk religion*, in "Danske Studier", n. 76, p. 91–95.
Sirangelo 2014: Valentina Sirangelo, *Dio della vegetazione e poesia*, Roma, Aracne Editrice.
Solomon 2008: Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor în lirica lui Lucian Blaga*, Iaşi, Institutul European.
Sturluson 2006: Snorri Sturluson, *Edda*, a cura di Giorgio Dolfini, Milano, Adelphi.
Şora 1970: Mariana Şora, *Cunoaştere poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva.
Taylor 2011: Jennifer Taylor, *An Introduction to Comparative Mythology*, Dubuque, Kendall Hunt.
Teodorescu 1983: Alexandru Teodorescu, *Lucian Blaga şi cultura populară românească*, Iaşi, Junimea.
Todoran 1981a: Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, vol. I, Timişoara, Editura Facla.
Todoran 1981b: Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, vol. II, Timişoara, Editura Facla.
Turville-Petre 1964: Edward O. G. Turville-Petre, *Religione e miti del nord*, Milano, Il Saggiatore.
Turville-Petre 1967: Edward O. G. Turville-Petre, *Origins of Icelandic Literature*, Oxford, Clarendon Press.

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)

Venedikov 1997: Ivan Venedikov, *Terra di tesori / The Land of Treasures*, in Roberto Berti, Edoardo La Porta (a cura di), *Glorie di Tracia. L'oro più antico, i tesori, i miti / The Glories of Thrace. The Most Ancient Gold, the Treasures, the Myths*, Firenze, Ermes, p. 25–32.
Vignola 1971: Bruno Vignola, *La religione degli antichi Germani*, in Pietro Tacchi Venturi, Giuseppe Castellani (a cura di), *Storia delle religioni*, vol. II, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, p. 463–535.
von Tubeuf 1923: Karl Freiherr von Tubeuf, *Monographie der Mistel*, München/Berlin, Verlag Oldenbourg.
Vulcănescu 1985: Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România.
Vulpe 1997: Alexandru Vulpe, *La cultura Basarabi*, in Grigore Arbore Popescu (a cura di), *I Daci*, Milano, Electa, p. 23–25.

Norse Myth and Romanian Poetry. Visions of Ragnarök in Lucian Blaga's *Peisaj transcendent*

As poems like *Rune* and *Götterdämmerung* testify, Germanic myth always excited Lucian Blaga's creative imagination. However, it is possible to identify the implied presence of a Germanic – in particular, Norse – theme in *Peisaj transcendent* as well. This is a poem that depicts a decaying cosmos yet which fortells its forthcoming regeneration. The purpose of this essay – which proposes a comparison between Old Norse mythological literature and contemporary Romanian literature through a mythocritical approach – is to illustrate that many of the chaotic scenes which follow one another in *Peisaj transcendent* are very similar to those of the Ragnarök, the awe-inspiring eschatological chapter of Eddic mythology. After a historical-religious introduction on Ragnarök, the essay investigates two ornitomorphic creatures portrayed in *Peisaj transcendent*: the "apocalyptic roosters" and the "birds similar to water angels". The former reminds one of the three roosters announcing the end of the world and the final struggle between the gods and their enemies in Old Norse myth. Nonetheless, since a cosmic renewal follows the Ragnarök, both the Norse roosters and Blaga's roosters preserve – apart from an apocalyptic characterization – their main symbolic function of birds as foretellers of dawn. The latter – the water birds as messengers of the other world – are brought to the strand by the sea of death, i.e. the same archetypical sea that swallows the Earth during the Ragnarök. Subsequently, the essay analyses the signals of rebirth in *Peisaj transcendent*, that is to say the Earth which "flares up as with fluctuating waves" and the coffins which "sing under the grass by the thousands". In these scenes, it is possible to detect the double dynamics of world destruction typical of the Ragnarök – including a flood or Deluge and eventually a great fire or Conflagration –, as well as the aquatic and vegetal processes on which the regeneration of the cosmos structures itself in Old Norse myth.

BDD-A27676 © 2017 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:24 UTC)