# Ana Blandiana tra poesia e prosa fantastica

Nel 1977, anno in cui dà alle stampe la sua sesta raccolta di poesie, *Il sonno nel sonno*, Ana Blandiana fa il suo esordio nella prosa con *Le quattro stagioni*, titolo che trova spiegazione nei sottotitoli dei quattro racconti fantastici che compongono il libro: *Cappella con farfalle* (Inverno), *Cari spaventapasseri* (Primavera), *La città fusa* (Estate), *Ricordi d'infanzia* (Autunno). L'esperienza della narrativa fantastica proseguirà nel volume *Progetti per il passato* del 1982, che comprende undici racconti: *Una ferita schematica, Volatili di consumo, In campagna, Reportage, Quello sognato, Progetti per il passato* (che dà il titolo al libro), *Ginnastica serale, Imitazione di incubo*[1], *Lezione di teatro*, *Vestito d'angelo, La chiesa fantasma*.

I due libri verranno ripresi insieme in una edizione del 1995 sotto il titolo *Imitazione di incubo* e nel 2004 sotto il titolo *La città fusa e altri racconti fantastici*.

La scelta di allargare gli orizzonti della scrittura in versi con la prosa (che troverà continuità nel romanzo *Il cassetto di applausi*, pubblicato nel 1992), sembrava rispondere a una precisa esigenza di completezza espressiva:

> Esistono momenti in cui la scrittura dei versi non mi soddisfa più, quando la mancanza di concretezza della poesia e le leggi della sua fragilità mi disturbano: esistono momenti in cui sento il bisogno di una costruzione più solida, più completa, quando aspiro all'architettura di un libro definitorio, che mi esprima in modo esaustivo […] Ma è sufficiente che inizi a scrivere prosa per scoprire con stupore che *completo* non significa *assoluto*, e che soffro per la mancanza della poesia, il cui abbandono mi appare d'un tratto come una viltà e una degradazione (*Corridoi di specchi*, 1984).

L'esperienza della prosa non significherà dunque abbandono dell'attività poetica e, a tutt'oggi, nell'insieme della sua produzione, sulla prosa (le tre opere citate, a cui bisogna aggiungere i volumi di saggistica e gli appunti di viaggio) prevalgono le raccolte originali di poesia (dodici dal 1964 al 2004; a queste vanno aggiunte le tre raccolte di versi per l'infanzia e le sei antologie sempre più corpose scaglionate nel corso degli anni), in una coesistenza non certo conflittuale, ma sicuramente non paritaria, che proietta in primo piano la scrittura poetica[2].

La scelta di scrivere racconti fantastici ha diverse motivazioni. Intanto, occorre osservare che tale modalità di scrittura si inserisce in una tradizione che, in contesto tardo romantico, viene inaugurata nella letteratura romena da Eminescu con il racconto *Il povero Dionisio* (1872–1873), sull'onda di quanto era avvenuto in precedenza in occidente, in particolare nella letteratura tedesca e nella letteratura francese. La narrativa fantastica si arricchirà, nei vari periodi, dell'apporto di altri

[1] È il primo testo fantastico pubblicato in italiano («il Racconto», n. 17/1995, p. 130-140, traduzione di Anca Bratu e Maria Teresa Dinale). Si veda ora la silloge Blandiana 2008.

[2] Si veda l'antologia Blandiana 2004.

„Pilologica Jassyensia", An IV, Nr. 1, 2008, p. 237-246

BDD-A856 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:50:37 UTC)

scrittori, alcuni di primo piano: Ion Luca Caragiale, Gala Galaction, Ion Agârbiceanu, tra fine e inizio secolo; Mateiu I. Caragiale, Urmuz, Ion Minulescu, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu, Pavel Dan, nel periodo interbellico; Al. Philippide, Laurenţiu Fulga, Oscar Lemnaru, negli anni quaranta; Vasile Voiculescu, Ştefan Bănulescu, A. E. Baconski, negli anni sessanta–ottanta. A tale elenco, pur ricco, ma non esaustivo, bisogna aggiungere il nome del maggior rappresentante di questo filone della narrativa, Mircea Eliade, sia per le opere scritte in Romania, a cominciare da *Signorina Christina* (1936), sia per le opere del periodo dell'esilio, tra le quali spiccano il romanzo breve *Il vecchio e il funzionario* e il racconto *Dalle zingare*. Gli scrittori citati illustrano – in un fecondo dialogo con la tradizione mitologica e folclorica autoctona e con le creazioni delle altre culture – diverse modalità di fantastico. Sergiu Pavel Dan, il maggior studioso dell'argomento, ne ha tracciato una possibile tipologia: il miracoloso della mitologia autoctona, il fantastico come rovescio inaccettabile del verosimile, il fantastico dottrinario, il fantastico della volontà di mistero, il fantastico assurdo (Dan 1975)[3]. I racconti di Ana Blandiana appartengono dunque a un filone assai ricco e diversificato.

Esiste poi, nell'opera di Ana Blandiana, un'affinità, a livello di poetica, tra la parola della poesia e la concezione del fantastico. In entrambe le esperienze creative ricorre significativamente la parola-metafora "ombra".

Leggiamo la poesia intitolata *Caccia*, appartenente alla raccolta *Occhio di grillo* del 1981 (la traduco integralmente, non essendo compresa nell'antologia citata): «Non ho mai inseguito le parole,/ Ho cercato soltanto/ Le loro ombre/ Lunghe, argentee,/ Trascinate dal sole nell'erba,/ Sospinte dalla luna sul mare./ Non ho mai cacciato altro/ Che le ombre delle parole –/ È una caccia abile/ Insegnatami dai vecchi/ I quali sanno/ Che nella parola/ Nulla è più prezioso/ Dell'ombra./ Ma non hanno più ombra/ Le parole che hanno venduto la propria anima».

Da un lato la materialità della parola, sentita come un «dono tragico» («Tutto ciò che tocco si trasforma in parola/ come nella leggenda di re Mida», scrive nella poesia *Il dono* della seconda raccolta, *Il tallone vulnerabile*), dall'altro, quasi a voler sfuggire a questa «maledizione», la necessità di mirare all'essenza misteriosa della parola, alla sua anima. Ma questa "caccia" all' "ombra delle parole" è rischiosa: le parole possono perdere la loro ombra, la parte più preziosa, vendere la loro anima. La metafora, nel contesto di quegli anni, era trasparente. Le parole della poesia spesso avevano venduto la propria anima, tradendo la loro essenza specifica. Questo tradimento aveva significato asservimento e obbedienza incondizionata ai dettami dell'ideologia con la conseguente rinuncia a ogni finalità estetica e alla liricità come essenza vera della poesia. Ma, per converso, anche l'impiego della parola della poesia per finalità etiche, "morali", era avvertito come un rischio che poteva comprometterne il valore sul piano estetico per eccesso di *engagement*.

Il problema non era di poco momento. Nella raccolta di saggi del 1976 (*Io scrivo, tu scrivi, lui, lei scrive*) si legge un passo che mette in evidenza un aspetto importante connesso alla scrittura e alla condizione dello scrittore. È redatto in tono

[3] Dello stesso autore, Dan 2005. Una antologia del fantastico romeno, George (ed.) 1982.



BDD-A856 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:50:37 UTC)

neutro, alla terza persona, ma è evidente che l'autrice si sente coinvolta in prima persona:

> Esistono scrittori che, ossessionati dalle categorie morali, arrivano, pur senza volerlo, a un contatto con il politico. È un contatto stupito e drammatico, nato dalla contraddizione in virtù della quale l'artista è sufficiente a se stesso […], indipendente dunque dalle circostanze, e, nel medesimo tempo, egli è colui che non può impedirsi di soffrire per tutti, di essere, dunque, dipendente dal dolore di tutti.

Nel suo intervento al Convegno *L'intellettuale e la rivoluzione: l'esempio rumeno* (Roma, 13–16 maggio 1991), Ana Blandiana, al fine di chiarire i motivi per i quali nel corso della sua attività era incappata ripetutamente nei rigori della censura, precisava:

> Vorrei, però, richiamare l'attenzione sul fatto che ogni volta […] non si trattava di testi politici, ma di semplice letteratura, una letteratura considerata pericolosa solo perché vera. In una società in cui l'unica materia prima abbondante era la menzogna e l'unica realtà incontrovertibile era l'apparato repressivo […] *la verità estetica diventava* […] *un atto sovversivo, quindi politico. Sono arrivata così alla politica senza volerlo* [corsivi di M.C.], resistendo semplicemente alle cause che, ogni volta, volevano allontanarmi dal mio destino (Blandiana 1992).

Aggiungeva però, riferendosi implicitamente ad alcuni aspetti della sua poesia e rispondendo alla domanda sul perché agli scrittori e, in particolare, ai poeti, nella specifica situazione dei paesi dell'est, fosse attribuita un'aura – che in qualsiasi momento poteva essere ritenuta corpo del reato – di proferitori di verità:

> La risposta a questa domanda è disarmante nella sua semplicità: perché i poeti sono detentori di un'arma segreta che nessuna censura può annientare del tutto, la metafora. In un mondo in cui non si possono nominare le cose in modo diretto, la metafora, questa comparazione cui manca un termine (come dicono i professori di letteratura), riesce a *trasportare* (come dicono i professori di greco) il senso mascherato da cui nasce il pensiero, dunque la rivolta. In tutti i paesi dell'est, la metafora è stata usata come una bomba che esplode, a metà strada, tra scrittore e lettore, quando la verità dell'uno, pronunciata per metà, era completata dalla metà vissuta dall'altro, in una comprensione complice e sovversiva. In tal modo, i poeti sono diventati i polmoni attraverso cui i popoli cercavano di salvarsi, respirando l'aria sempre più rarefatta della libertà. In tutti i paesi dell'est, l'impatto della poesia degli ultimi decenni è stato immenso e, evidentemente, molto più che letterario, mentre i poeti sono stati costretti a prendere il posto dei pensatori e talvolta anche dei leaders politici, morti anni addietro in prigione, o ancora non nati.

Man mano che crescevano le aberrazioni nella vita sociale e politica (in Romania gli anni ottanta furono definiti dal critico Mircea Zaciu nel suo *Diario* «il decennio satanico»), allo scrittore non bastava più proferire *verità estetiche*, rinchiuso nella propria torre d'avorio, o servirsi della metafora per instaurare un dialogo "sovversivo" con il pubblico dei lettori: era necessario, con tutti i rischi connessi, un impegno più diretto. Le quattro poesie pubblicate da Ana Blandiana nel dicembre 1984 sulla rivista «Amfiteatru», subito ritirata e mandata al macero,



**BDD-A856 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:50:37 UTC)**

rispondevano a una tale esigenza e vanno perciò lette in questa prospettiva[4]. In questi testi, al discorso metaforico si intreccia una presa di parola carica di una inedita e drammatica incisività, come in *Io credo*, che inizia e si conclude con questi versi: «Io credo/ che siamo un popolo vegetale/…/ Chi ha mai visto/ un albero in rivolta?».

Nella prosa, il ruolo che la metafora aveva in poesia poteva essere svolto dai procedimenti narrativi utilizzati dal "fantastico". La scelta di scrivere racconti fantastici nasceva dunque anche da motivazioni per così dire contingenti: in un contesto in cui ogni opera letteraria doveva essere sottoposta al rigido controllo della censura (il primo volume di racconti verrà inizialmente respinto «per tendenze antisociali»; il secondo, inizialmente bloccato dalla censura, verrà pubblicato solo in seguito all'assegnazione a Vienna del premio internazionale Gottfried von Herder), il modo fantastico poteva mascherare meglio determinati contenuti.

Infatti, come è stato osservato,

> nel fantastico contemporaneo, la bugia, la creazione narrativa immaginaria, viene impiegata per dire la verità. In altre parole, la menzogna fantastica riesce a esprimere verità che la storia documentaria ha spesso preferito passare sotto silenzio»(Albertazzi 1993: 57).

I racconti di Ana Blandiana si collocano nella prospettiva indicata da Günter Grass e Salman Rushdie, vale a dire che essi nascono dal

> concetto basilare che romanzi, racconti, storie immaginarie sono tutti "bugie che dicono la verità", e che pertanto, in un'epoca in cui coloro che dovrebbero essere deputati a formare le opinioni della gente inventano finzioni, diventa un dovere dello scrittore fantastico raccontare la verità, a modo suo, ovviamente, attraverso i sogni, i desideri, le fantasie, passando in una sola frase "dalla piatta realtà che si vede e che si può toccare, a ciò che sta dentro le cose" (Albertazzi 1993: 57).

Tuttavia, come si evince in particolare dal racconto *Progetti per il passato*, può accadere che il racconto definito fantastico sia effettivamente una finzione, nel senso che gli eventi narrati sono fatti realmente accaduti, ma talmente inverosimili da apparire inventati, immaginari, evocati con una sorta di iperrealismo fantastico[5].

Al pari di altri scrittori che hanno abbordato questa modalità narrativa anche Ana Blandiana ha espresso le sue idee sul fantastico. La prima definizione, che possiamo considerare una vera e propria dichiarazione di poetica, si trova nel racconto *Cari spaventapasseri* (Primavera) de *Le quattro stagioni*:

> Il fantastico non è opposto al reale, è soltanto una sua rappresentazione più piena di significati, e se la mia memoria logica è effettivamente lacunosa, quella sensoriale e quella onirica mantengono interamente la loro precisione, restando in un perenne e allucinante stato di veglia. Posso contare su di loro.

[4] Si tratta di *Io credo, La crociata dei bambini, Delimitazioni, Tutto*. Si possono leggere in Cugno 2008. I testi, ricopiati a mano, si diffusero come una sorta di *samizdat.* Nella recente antologia d'autore da tutta l'opera (Blandiana 2005), Ana Blandiana le ha giustamente riprese, anche per il loro valore di documento, in una sezione a parte sotto il titolo: *Revista «Amfiteatru», 1984*.

[5] Desumo questo sintagma da Renzi 1989: 23.



BDD-A856 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:50:37 UTC)

Più lungo e articolato il frammento che introduce il racconto *La chiesa fantasma*, qui di seguito riprodotto parzialmente:

> […] il semplice *accadere* di un fatto non basta a rimuoverlo dal perimetro dell'immaginario, così come le *ombre fantastiche di un avvenimento* [corsivo di M.C.] non sono sufficienti a sottrarlo al dominio dell'effettività […] La realtà e l'irrealtà coesistono parallele, indipendenti l'una dall'altra e finanche vicendevolmente indifferenti per la maggior parte del tempo. È pur vero peraltro che, nei rari momenti in cui vengono a contatto, la loro mescolanza diventa reciprocamente rivelatrice: un elemento fantastico passato attraverso la realtà ritorna nell'immaginario rafforzato dall'autorità di questa verifica, mentre un elemento oggettivo che raggiunge l'irrealtà si carica di significati capaci di trasformare la sua esistenza da cui, per un attimo, era evaso.

La terminologia che ricorre più di frequente fra gli studiosi del fantastico è diversa, perché il fantastico tradizionale si configura, per lo più, in modo differente.

Eccone una sintetica rassegna. Riguardo al rapporto tra reale e fantastico nel momento genetico, costitutivo, possiamo individuare la linea che evidenzia l'idea di "rottura" (Castex, 1951: «*intrusione* brutale del mistero nella vita reale»; Schneider, 1964: «*rottura*, *lacerazione* improvvisa nell'esperienza vissuta del quotidiano»; Vax, 1965: «*rottura* delle costanti del mondo reale»; Caillois, 1965: «*rottura* dell'ordine riconosciuto, *irruzione* dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana» (cf. Albertazzi 1993: 4)). Riguardo invece al momento finale, all'esito del testo fantastico possiamo individuare la linea della "esitazione"–"inesplicabilità", rappresentata, rispettivamente, da Todorov e da Lugnani.

Vale la pena richiamare qui il nucleo centrale della teoria di Todorov, considerato un punto di riferimento irrinunciabile:

> In un modo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del modo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. O il diavolo è un'illusione, un essere immaginario, oppure esiste realmente come tutti gli altri esseri viventi, salvo che lo si incontra di rado. Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano e il meraviglioso. Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale (Todorov 1985: 28)[6].

All' "esitazione" todoroviana come condizione del fantastico Lugnani contrappone quella di "inesplicabilità", che non comporta l'incertezza tra due soluzioni, ma la mancanza di soluzioni:

> Il nodo vero del problema […] consiste nel fatto che al livello della conclusione e degli esiti del racconto, là dove per forza tutti i nodi vengono al pettine,

[6] Sul fantastico, oltre a Albertazzi 1993, si vedano Ceserani 1996 e Lazzarini 2000.



BDD-A856 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:50:37 UTC)

> si scopre che la categoria naturale-soprannaturale e lo scontro conseguente fra spiegazione razionale inverosimile e spiegazione soprannaturale verosimile non stanno al fondo dell'esito fantastico del racconto e sono invece superati, bruciati e consunti nella dinamica narrativa che li ha utilizzati. […] L'impasse fantastica […] non è affatto una esitazione fra qualcosa e qualcosa d'altro, ma appunto uno stato assoluto di stallo, un insuperabile inceppamento del paradigma, insuperabile proprio perché non si riconoscono se non le leggi della natura. All'origine dell'atto di narrazione fantastico e al fondo dell'atto di lettura fantastico c'è il blocco gnoseologico che deriva da questa *inesplicabilità* (Lugnani 1983: 72).

Nella concezione del fantastico espressa da Ana Blandiana sembra esclusa ogni idea di "rottura", di inconciliabilità; ad esse viene implicitamente contrapposta l'idea di interferenza, un'interferenza «reciprocamente rivelatrice». In questo rapporto paradossale svolge un ruolo importante l'immaginazione che a sua volta è solidale con la memoria «sensoriale» e «onirica». Non sembra invece esclusa l'idea todoroviana di «esitazione», come avviene nel finale de *La chiesa fantasma*.

Se la scrittura in versi implica la ricerca delle «ombre delle parole» e l'uso della metafora, i racconti che si fondano sulla poetica del fantastico così come lo concepisce Ana Blandiana devono cogliere le «ombre fantastiche», i «significati», che emanano dalla realtà stessa, della quale costituiscono un aspetto altrettanto essenziale, una sorta di anima. Si può dunque dire che esiste, a parte le motivazioni contingenti illustrate in precedenza, una linea di continuità tra le due esperienze di scrittura.

Occorre tuttavia aggiungere che, pur restando saldo il nucleo della poetica del fantastico dianzi esposta, nella pratica della scrittura, cioè nella concreta realizzazione dei quindici testi, la prosatrice sperimenta svariate modalità di narrazione, Ecco alcuni esempi.

*Ricordi d'infanzia* (Autunno) inaugura un procedimento ricorrente in tutti i racconti del primo volume e nella maggior parte dei racconti del secondo: la narrazione in prima persona, frequente nella tradizione del racconto fantastico. Non si tratta soltanto di un artificio letterario, con l'io narrante che diventa personaggio. La componente autobiografica svolge un ruolo essenziale in molti racconti, intessuti di elementi autobiografici "reali", come "storicamente" reali sono alcuni eventi evocati nei racconti. Questo, al pari di altri, è, secondo la tradizione del fantastico (si pensi a Hoffmann e a Poe), il racconto di un'«avventura», termine che ricorre alcune volte nel testo. Il cosiddetto "passaggio di soglia", ossia il passaggio dalla dimensione della realtà a quella del fantastico, risponde pienamente alla poetica enunciata. La protagonista, bibliotecaria, come lo fu l'autrice negli anni 1975–1977, deve ritirare dei libri – messi all'indice, proibiti – in un deposito situato nei dintorni di Bucarest: riuscirà a entrare nel misterioso deposito, senza però incontrare l'altrettanto misterioso amministratore, ma l'ingresso in questa realtà paradossale, in questo mondo del libro proibito, provoca lo slittamento nel fantastico: il recupero attraverso la memoria, inizialmente una "memoria olfattiva", di alcuni episodi cruciali dell'infanzia legati al libro e alla figura del padre, che possiamo considerare una sorta di iniziazione della protagonista al mondo della scrittura e al suo destino di scrittrice. Dopo la rievocazione della stanza del sonno estivo pomeridiano con i due misteriosi acquerelli appesi alla parete, tre sono i momenti di questo progressivo



BDD-A856 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:50:37 UTC)

recupero del passato, che costituiscono la trama del racconto: la biblioteca del padre, nascosta in solaio con l'aiuto della protagonista bambina (i libri del deposito hanno lo stesso odore dei libri paterni); il rogo, parziale, dei libri, che avviene nella stufa della stanza degli acquerelli, a cui la bambina assiste senza comprenderne le ragioni (qui è l'odore di foglie secche bruciate nel frutteto di meli cotogni, altro luogo magico dell'infanzia, a favorire il recupero memoriale), e, infine, la "stanza di foglie" del tiglio del cortile di casa dal quale la protagonista bambina si protende a spiare il padre alle prese con la sua biblioteca di libri proibiti e sul quale poi passa le ore a divorare quanto resta della biblioteca paterna salvata dalle fiamme («erano i primi libri che avevo letto e che, nello stesso tempo, avevo scritto», afferma la narratrice). Nel momento conclusivo, e in qualche modo risolutivo dell'enigma che domina il racconto, avviene l'ultimo "passaggio di soglia": varcato un recinto, al di là del quale c'è il paesaggio di uno degli inquietanti acquerelli dell'infanzia, la protagonista ritrova, nella casa di tronchi color caffè, raffigurata nel quadro, i libri del babbo intatti, com'erano «prima del rogo».

In *Volatili di consumo* e in *Ginnastica serale*, parzialmente accomunati dalla tematica, viene meno la componente autobiografica.

Nel primo, da dodici uova messe alla cova, con una chioccia presa in affitto, sul balcone del proprio stabile da una docente universitaria di filosofia e materialismo, che spera in tal modo di risolvere i suoi problemi alimentari in tempi di ristrettezze, nascono non dei pulcini, ma «volatili di consumo», com'era stato preannunciato dal misterioso fornitore delle uova: si tratta, in realtà, di piccole creature alate, di angeli, del tutto somiglianti ai putti della tradizione pittorica rinascimentale italiana e fiamminga. La storia, l' "avventura", si snoda su registri diversi, che vanno dal patetico, all'ironico, al grottesco, e ha un finale aperto, esilarante: gli angioletti vengono liberati dalla professoressa sul tavolo intorno al quale è riunito il Consiglio di Facoltà. Su questa scena si conclude il racconto, che non dice quale sarà l'esito del gesto provocatorio, anche se alcune allusioni lasciano supporre conseguenze infauste per l'incauta docente di materialismo. È forse questo il racconto che più si avvicina al fantastico tradizionale, in quanto la nascita degli angeli dalle "strane uova" provoca, indubbiamente, una sorta di "rottura dell'ordine riconosciuto", sia pure attenuata da una narrazione che dosa e varia sapientemente gli effetti stranianti.

Nel secondo, non c'è né "rottura" né graduale "passaggio di soglia". Il racconto è, fin dall'inizio, unidimensionale, in quanto ha come protagonista un angelo che, vivendo sotto le spoglie di un operaio, mantiene segretamente le sue prerogative di creatura celeste: la sua missione, che un tempo era stata quella di angelo custode, in particolare del sonno umano, dovrebbe essere ora quella di angelo sterminatore; ma egli si immedesima a tal punto nella condizione umana da essere costretto a rinunciare alla sua missione perché, da un lato, conoscendo a fondo la miseria di tale condizione, si sente incapace di ogni gesto punitivo, e, dall'altro, perché ne apprezza alcuni aspetti, come il sonno e il sogno, che sono negati agli esseri celesti.

*La chiesa fantasma*, che si apre – come abbiamo visto – con un'ampia dichiarazione di poetica, racconta una storia ambientata, nella prima parte, nella Transilvania della seconda metà del Settecento, allora dominio asburgico, ai tempi



**BDD-A856 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:50:37 UTC)**

della rivolta contadina guidata da Horea, e, nella seconda parte, ai giorni nostri. È di nuovo presente qui l'elemento autobiografico, a diversi livelli. Inizialmente, la narratrice è testimone della storia che l'ha affascinata da bambina durante i suoi viaggi al seguito del padre. Essa racconta la traslazione di una chiesa di legno da un villaggio all'altro, evento suffragato dai toponimi, che si intreccia agli eventi della grande rivolta contadina perdendo a poco a poco i connotati della realtà per sconfinare nell'immaginario e nel miracoloso, soprattutto quando la chiesa, col suo carico di uomini, sfugge al controllo nell'attraversamento del Criş durante il disgelo e diventa una chiesa galleggiante sui fiumi, una «chiesa fantasma». Successivamente, nel delta del Danubio, dove si è recata come giornalista per descriverne le bellezze a scopo turistico, vive da protagonista, insieme a una famiglia di pescatori che la ospitano sulla loro barca, l'esperienza della chiesa fantasma, della chiesa morta. Infine, tornata in Transilvania, condivide con il lettore l'esperienza conclusiva, che riguarda sia la vera storia della chiesa sia il suo significato, apparentemente contraddittorio (simbolo di salvezza e di vita per gli abitanti del villaggio transilvano, simbolo di morte per i pescatori del delta). Se questa duplicità trova una spiegazione nelle parole del giovane parroco del villaggio, non altrettanto si può dire della vera storia della chiesa, per la quale si profila una situazione assai simile all' "incertezza" todoroviana.

In *Reportage*, la narratrice è nuovamente presente come giornalista, che ora deve descrivere una catastrofica inondazione che minaccia un'isola artificiale nel delta, destinata alla coltivazione del granoturco. All'isola, che deve essere salvata a ogni costo come simbolo delle realizzazioni della nuova società, hanno lavorato i detenuti politici, ai quali inizialmente erano destinate le baracche. Nel racconto, la componente autobiografica assume una drammaticità particolare perché viene rievocata la figura del padre detenuto politico in una delle colonie penali disseminate nella zona. Memorabile l'episodio dell'arresto e dell'ultima cena a casa, il cui ricordo affiora alla memoria della protagonista nell'assistere, sulla chiatta che la porta all'isola, a una scena simile nei gesti e nei personaggi a quella vissuta tanti anni prima: un uomo e un bambino mangiano, prendendo il cibo da un pacchetto di carta di giornale, «con gesti rapidi, ma perfettamente sincronizzati», «ritmando con istinto sapiente i loro gesti per non intralciarsi a vicenda, in una stupefacente e inquieta collaborazione», proprio come aveva fatto l'uomo venuto ad arrestare il babbo che, tenendo sulla ginocchia la sorellina della narratrice, aveva mangiato la frittata dallo stesso piatto, «alternando senza errore i suoi gesti con quelli di lei».

Il Danubio, che aveva aleggiato come una presenza misteriosa e minacciosa sulla sua fanciullezza, ora le appare in tutta la sua bellezza, in tutta la sua terrificante grandiosità, da cui è però inseparabile il ricordo della detenzione del padre:

> Lui era il Danubio, il movimento, la rivolta, la distruzione, la morte, la forza vitale in grado di dare grandezza e slancio alla lordura stessa, scorrendo incessante in se stesso e nel cosmo, felice di contenerlo. Lui era il Danubio di cui avevo sempre avuto paura, affascinante ed estraneo, misterioso e divoratore, ostile, potente, vivo. Chissà se il babbo l'aveva visto come lo vedevo io ora. L'aveva guardato da vicino, forse da questa stessa sponda scoscesa e franosa? Lo aveva ammirato? Lo aveva odiato?



BDD-A856 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:50:37 UTC)

Nella parte conclusiva la drammaticità del racconto si intensifica. La necessità di usare ogni mezzo disponibile per consolidare l'isola artificiale suggerisce a qualcuno l'aberrante proposta di utilizzare non solo i rami dei pioppi piantati di recente, ma anche le ossa umane che, in seguito all'inondazione, vengono a galla dalla fossa comune. Nell'incubo finale la protagonista, che pure andava ripetendosi «Il babbo è morto a casa»…«Il babbo è tornato e solo dopo è morto», immagina che sia lei stessa a tendere «ossa di genitori e rami di pioppo ai giovani morti che reggevano, come statue crocifisse, la terra…», in una allucinante visione di morte che coinvolge anche i giovani soldati impegnati nell'opera di salvataggio.

*Progetti per il passato* rievoca un altro frammento di storia della Romania degli anni cinquanta: le deportazioni nel Bărăgan delle popolazioni del Banato. Su tale evento solo dopo il 1989 si è potuto sollevare il velo (cf. Marineasa, Vighi, 1994; Vultur 1997). Anche in questo racconto è presente l'elemento autobiografico: la narratrice ha partecipato inconsapevolmente, nella fanciullezza, ai prodromi dell'evento e, da adulta, è stata la destinataria della storia narrata da uno dei protagonisti superstiti, lo zio Emil, che la struttura del racconto fa intervenire a più riprese in prima persona. Come si è già accennato in precedenza, questo è l'unico racconto in cui non è presente alcun elemento che possa essere ricondotto propriamente al fantastico. Fatte le debite differenze, per esso può valere quanto l'autrice ha scritto nell'introduzione a *La chiesa fantasma*: il fatto narrato «fa parte di quegli eventi i quali, benché accaduti realmente, appartengono per loro natura al fantastico». Due sono gli elementi che giustificano tale appartenenza: in primo luogo, la considerazione che il racconto, in sé, è talmente incredibile da apparire irreale e, in secondo luogo, la constatazione che tale esperienza, di per sé negativa, si trasforma, paradossalmente, in una esperienza positiva, in una sorta di esperienza iniziatica:

> Ascoltando con attenzione e prendendo sul serio i racconti continuamente ripetuti e stilizzati dello zio Emil, la sola conclusione che si imponeva era questa: il tempo passato sull'isola in mezzo all'oceano di terra era stato il periodo più felice e più pieno di fascino della sua vita, più felice e più piena di fascino non solo degli anni presenti, tristi, difficili da capire e da accettare, ma addirittura dei tempi immemorabili, perduti nell'orizzonte della giovinezza. […] Col passare del tempo, lo zio Emil aveva sempre più la tendenza a ridurre l'intera sua esistenza interessante, significativa, al decennio di quell'esperienza fondamentale: essenziale non tanto nell'ordine della storia, quanto nell'ordine dell'universo.

In questo atteggiamento trova spiegazione il titolo paradossale: non progetti per il futuro, ma, appunto, «progetti per il passato», progetti «sempre più fantastici e sempre più ideali».

## Bibliografia

Albertazzi 1993: Silvia Albertazzi, *Il punto su: La letteratura fantastica*, Bari, Laterza.

Blandiana 1992: Ana Blandiana, *Lo scrittore rumeno tra resistenza e opposizione,* in "Atti del Convegno *L'intellettuale e la rivoluzione: l'esempio rumeno*" (Roma, 13–16 maggio 1991), a cura di Angela Tarantino e Luisa Valmarin, „Romània Orientale", IV-V, 1991-1992, Bagatto Libri, Roma, p. 69–74.



**BDD-A856 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:50:37 UTC)**

Blandiana 2004: Ana Blandiana, *Un tempo gli alberi avevano occhi*, a cura di Biancamaria Frabotta e Bruno Mazzoni, Roma, Donzelli Poesia, 2004 (comprende una scelta da otto raccolte, 1966-2000, un saggio di Ana Blandiana, *La poesia tra silenzio e peccato,* due testi dei curatori: Biancamaria Frabotta, *Verso una poesia povera*, Bruno Mazzoni, *Nota*, e una conclusiva *Nota bio-bibliografica*).
Blandiana 2005: Ana Blandiana, *Poeme 1964–2004*, Bucureşti, Humanitas.
Blandiana 2008: Ana Blandiana, *Progetti per il passato e altri racconti*, traduzione e postfazione di M. Cugno, Milano, Edizioni Anfora (comprede *Ricordi d'infanzia-Autunno, Volatili di consumo, Ginnastica serale, La chiesa fantasma, Reportage, Progetti per il passato*).
Ceserani 1996: Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna , Il Mulino.
Cugno 2008: Marco Cugno, *La poesia romena del Novecento*, seconda edizione riveduta, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
Dan 1975: Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Minerva.
Dan 2005: Sergiu Pavel Dan, *Feţele fantasticului, Delimitări, clasificări şi analize*, Piteşti, Paralela 45.
George (ed.) 1982: *Masca*. *Proza fantastică românească*, prefaţă şi antologie de Alexandru George, Bucureşti, Minerva, 2 voll.
Lazzarini 2000: Stefano Lazzarini, *Il modo fantastico*, Bari, Laterza.
Lugnani 1983: Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, in AA.VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi.
Marineasa, Vighi 1994: Viorel Marineasa, Daniel Vighi, *Rusalii '51, fragmente din deportarea în Bărăgan*, Timişoara, Editura Marineasa.
Renzi 1989: Lorenzo Renzi, *Una donna decide un giorno…*, "L'Indice dei libri del mese", VI, 2, febbraio.
Todorov 1985: Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica* [*Introduction à la littérature fantastique*, 1970], trad. it., Milano, Garzanti.
Vultur 1997: Smaranda Vultur, *Istorie trăită – istorie povestită. Deportarea în Bărăgan (1951-1956)*, Timişoara, Editura Amarcord.

## Ana Blandiana entre poésie et prose fantastique

*Ana Blandiana entre poésie et prose fantastique*: fragment d'un essai plus vaste consacré aux contes fantastiques de la poétesse Ana Blandiana; on y analyse la poétique et les différentes modalitées d'écriture par rapport à la poésie, à l'histoire du genre et au contexte historique et culturel.

Marco CUGNO
*Università di Torino*
*Italia*



**BDD-A856 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"**
**Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:50:37 UTC)**