

## GENERI, FORME E METRI NEL LABORATORIO DI *LUCEAFĂRUL*

### I. “...un gen cu totul nou”

La breve lettera che Eminescu scrive a Veronica Micle il 10 aprile del 1882 apre, come si sa, straordinari spiragli, quasi in tempo reale, sulla fase ultima e più febbrile dell’elaborazione del grande poema. Le poche, concitate righe rivolte a Veronica sono state, infatti, vergate da Eminescu lo stesso giorno in cui termina di trascrivere in bella copia *Legenda Luceafărului*, all’interno del ms. 2261, datato anch’esso come la missiva al 10 aprile 1882. Si tratta della redazione quasi definitiva, che una settimana dopo Eminescu inizierà a leggere agli incontri di *Junimea* e su cui continua a fare correzioni e modifiche, in un incessante lavoro di lima che porterà alla versione ulteriormente perfezionata (*șlefuită*, come dice Maiorescu), che verrà inviata a Vienna per la pubblicazione in *Almanahul României June*. Riportiamo per intero il testo dell’eccezionale documento, seguito dalla sua traduzione italiana<sup>1</sup>:

Fetițule dragă,

Nu te supăra dacă nu-ți scriu numaidecât după ce-ți primesc scrisorile, dar în adevăr înot în stele. Acuma m-au apucat frigurile versului și vei vedea în curând ceea ce scriu. Îndată ce mă voi muta de aici îți trimit bani de drum; pân-atunci “Legenda” la care lucrez va fi gata și fiindcă luceafărul răsare în această legendă, tu nu vei fi geloasă de el, fetițul meu cel gingaș și mititel, și nu te-i supăra că nu-ți scriu imediat, nici că nu-ți scriu mult. Cred că e un gen cu totul nou acela pe care-l cultiv acum. E de-o liniște perfectă, Veronică, e senin ca amorul meu împăcat, senin ca zilele de aur ce mi le-ai dăruit. Căci tu ești regina stelelor din cerul meu și regina gândurilor mele - graziosa - graziosissima donna - pe care o sărut de mii de ori în somn și trează și mă plec ei ca robul din “O mie și una de nopți”

[Mia cara ragazzina,

non ti arrabbiare se non ti scrivo subito appena ricevo le tue lettere, ma davvero sto nuotando tra le stelle. Ora mi ha preso la febbre del verso e vedrai presto quello che sto scrivendo. Appena trasloco da qui ti mando i soldi per il viaggio; fino ad allora la “Leggenda” alla quale lavoro sarà pronta e poiché Espero (*luceafărul*) sorge in questa leggenda, tu non sarai gelosa di lui, mia ragazzetta piccola e tenerina, e non ti arrabbierai che non ti scrivo subito o che non ti scrivo tanto. Credo che sia un genere del tutto nuovo quello che sto sperimentando in questo momento. È di una calma perfetta, è sereno come il mio amore pacificato, sereno come i giorni d’oro che mi hai regalato. Perché tu sei la regina delle stelle del mio cielo e la regina dei miei pensieri – *graziosa – graziosissima donna* <in italiano nel testo> - che io bacio mille volte assopita oppure desta e mi inchino davanti a lei come il servo delle “Mille e una notte”]

Per quanto ci riguarda, il dato critico più rilevante è l’affermazione che *Luceafărul* sia il risultato della sperimentazione di un genere completamente nuovo. In questo senso, la frase “cred că e un gen cu totul nou acela pe care-l cultiv acum” può essere interpretata in una duplice prospettiva. Da una parte, si intenda che *Luceafărul*, nella forma in cui da ultimo si era coagulato nei manoscritti tra il 1880 e il 1882, è un oggetto testuale che non può essere ascritto compiutamente ad alcun genere poetico precedente. Si tratta, bensì, di un aggregato inedito, frutto di scelte originali sul piano del metro, della forma strofica, delle modalità retoriche e discorsive. D’altra parte, si può intendere, più nello specifico, che il testo del 1882 rappresenta “un genere del tutto nuovo” rispetto agli altri generi che si erano avvicinati all’interno del pluriennale e stratificato laboratorio poetico da cui nasce *Luceafărul*, un laboratorio iniziato negli anni berlinesi, tra il 1873 e il 1874, e che aveva già prodotto in precedenza due forme testuali compiute e autonome quali *Fata-n grădina de aur* e *Miron și frumoasa fără corp*, in cui le scelte di genere, forma e metro andavano in direzioni completamente diverse rispetto a quelle sperimentate in *Luceafărul*.

Come ha mostrato con dovizia di particolari Marco Cugno nella sua fondamentale monografia<sup>2</sup>, il laboratorio di *Luceafărul* è, innanzi tutto, un’incandescente galassia testuale che ha occupato con il suo incessante divenire uno dei periodi di maggiore intensità creativa di Eminescu. Al suo interno, i distinti progetti testuali, che hanno raggiunto un assetto redazionale variamente stabile, sono tutti

legati non solo da un medesimo punto di partenza ideale, ma anche da una ampia circolarità germinativa, da intrecci, echi, isotopie, sedimentazioni lessicali e tematiche.

Allo stesso tempo, nel laboratorio di *Luceafărul*, come in molti altri casi, Eminescu non è soltanto alla ricerca febbrile di una testualità, ma anche e soprattutto di una forma testuale, in un tentativo arditissimo e originale di creare nuovi generi poetici, attraverso inedite correlazioni e miscele di *res* e *verba*, in cui la materia letteraria venisse plasmata all'interno di metri e forme imprevedibili.

Nella sterminata bibliografia su quella che Petru Creția ha chiamato la “costellazione di Luceafărul”, divisa tra la ricostruzione degli intricati rapporti genetici tra i vari diasistemi testuali e la vera e propria esegesi dei significati, sono pochissimi gli interventi che si siano interrogati sulla natura, il senso e le poste in gioco delle scelte formali riguardanti i metri, le tipologie testuali e le modalità retorico-discorsive sperimentate. Su tali aspetti specifici dei tre grandi assetti redazionali rappresentati da *Fata-n grădina de aur*, *Miron și frumoasa fără corp* e *Luceafărul*, vorremmo qui svolgere alcune considerazioni, partendo da almeno due premesse generali.

Innanzitutto, bisognerà ammettere che il lavoro sulla forma e la sperimentazione condotta sui versi, sui generi metrici e sulle tipologie testuali sono sempre stati al centro dell'intero *obrador* emineschiano. Scrutata nella sua estensione complessiva, sul duplice versante delle poesie pubblicate in vita e dell'enorme corpo sommerso delle varianti e dei componimenti postumi, l'opera poetica di Eminescu ha l'aspetto di un organismo *in fieri*, attraversato in primo luogo da una febbrile, inesausta ricerca formale e linguistica. In questo senso, quasi tutte le componenti che avevano formato il nuovo codice linguistico, metrico e retorico-formale dell'Ottocento poetico romeno sono entrate a far parte dell'incandescente officina emineschiana, per uscirne profondamente trasformate, in seguito ad un duplice processo, da una parte di affinamento, decantazione, consolidamento, dall'altra di radicale sovvertimento e riformulazione all'interno di un progetto di lingua e forma poetica, che già ai contemporanei apparve in tutta la sua novità e irresistibile forza modellizzante.

Non solo: le opzioni formali non sono mai per Eminescu soltanto una questione di tecnica ‘esteriore’. Anzi, come ha chiarito una volta per tutte Ioana Em. Petrescu, esiste una relazione organica e necessaria tra la ‘tecnica esteriore’ e le ragioni ultime, ‘interiori’, del discorso lirico emineschiano, che trova il suo vero centro propulsore nella «lotta della poesia con la lingua» e con la forma, nell'incessante, tragica tensione scaturita dal tentativo di armonizzare i due poli della visione e del linguaggio<sup>3</sup>.

L'altra premessa riguarda il rapporto complesso che l'opera emineschiana ha instaurato con la convenzione poetica del proprio tempo e con la tradizione letteraria che lo ha preceduto. Si è consolidata nella tradizione critica romena l'immagine vulgata di un Eminescu in splendida e isolata solitudine, creatore di un'opera che rappresenta un vero e proprio ‘salto ontologico’ rispetto a tutto ciò che l'aveva preceduta e che, pertanto, vanifica l'utilità di ogni confronto con i suoi precursori e rende irrilevante dal punto di vista critico ogni tentativo di tracciare il quadro delle fonti e delle influenze. Questa tesi, dominante nella storiografia letteraria romena, che si richiama alla lezione di Călinescu, al suo fiero anti-storicismo e alla sua strenua fedeltà al principio estetico, ha avuto gioco facile nel marginalizzare ricerche precedenti, condotte con spirito positivista e a volte asfittiche, che pure avevano ottenuto i primi risultati nel delineare i rapporti tra Eminescu e la tradizione letteraria precedente<sup>4</sup>. La questione resta, tuttavia, aperta, ed anzi appare cruciale se ci si occupa di questioni formali e si intende tracciare un quadro credibile delle continuità e delle innovazioni in materia di versificazione, generi e tipologie testuali. Il disegno di rifondazione formale e linguistica di Eminescu parte, infatti, da un cosciente attraversamento della tradizione letteraria nazionale, con intenti apertamente concorrenziali, in una vera e propria sfida e resa dei conti con la lingua e le forme poetiche della propria epoca e con quella dei suoi immediati predecessori.

Come dimostrano anche i casi che qui tratteremo, è proprio in ragione della sua volontà di sperimentare generi, registri e forme, che Eminescu si rivela essere l'erede più coerente, nel nuovo contesto letterario romeno di fine secolo, di alcune delle istanze fondative della modernizzazione letteraria e linguistica iniziata nel primo Ottocento romeno, con la sua vocazione alla omnieffabilità letteraria e la volontà di ampliare e perfezionare le possibilità della poesia nazionale, portandola in

zone inesplorate, mettendola compiutamente alla prova su di uno spettro larghissimo di motivi, timbri e contenuti<sup>5</sup>.

## 2. Epica italiana ed heliadismo sommerso

Nel periodo berlinese, tra il 1871 e il 1874, il folklore e la poesia popolare romena, che da tempo erano tra gli interessi e le passioni di Eminescu, entrano in maniera decisa anche sul tavolo di lavoro e all'interno del suo cantiere poetico. In questi anni, Eminescu si arrovella, infatti, nei suoi quaderni su alcune versificazioni di fiabe popolari. Si tratta di poemi che hanno come ispirazione e punto di partenza testi in prosa: nel caso di *Călin nebunul*, Eminescu stesso aveva trascritto il testo della fiaba in un quaderno risalente all'epoca viennese, in una versione fortemente segnata dall'oralità, che con ogni evidenza rispecchia fedelmente l'esecuzione orale di un narratore popolare<sup>6</sup>. *Fata-n grădina de aur* e *Miron și frumoasa fără corp* si ispirano, invece, a due fiabe inserite da Richard Kunisch, nel suo *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumunien und der Türkei*, oscure memorie di viaggio di un altrettanto sconosciuto scrittore tedesco, pubblicate a Berlino nel 1861 e ivi più volte ristampate. In questo caso, il testo tedesco delle due fiabe risulta essere una riscrittura letteraria di materiali fiabeschi tradizionali. Al loro interno, Eminescu trova, come è noto, il motivo dell'amore impossibile tra un mortale e un essere soprannaturale, che sarà al centro della costellazione di *Luceafărul*<sup>7</sup>.

Non è privo di interesse il fatto che il punto di partenza per i grandi poemi emineschiani di ispirazione popolare siano testi in prosa e in due casi addirittura in lingua straniera. Gli antecedenti cioè hanno fornito soltanto il materiale tematico, lasciando piena libertà di movimento per quanto riguarda la questione, per Eminescu fondamentale, della loro messa in forma. La versificazione dei materiali narrativi delle fiabe tradizionali poneva infatti problemi complessi nella scelta dello stile, del lessico, delle strutture retorico-discorsive e, non in ultimo luogo, della forma metrica. Eminescu tenterà diverse strade e, come spesso gli accade, non si accontenta di ripercorrere terreni già noti, ma sperimenta tecniche inedite e si avventura in zone inesplorate.

Per *Călin nebunul*, la scelta del metro ricade sul verso doppio di 16/15 sillabe con cesura mediana 8 + 8 [7], che si incardina nello schema ritmico della doppia tetrapodia trocaica<sup>8</sup>. Si tratta di un verso ben radicato e di grande fortuna nell'Ottocento romeno, che Eminescu aveva già utilizzato, con grande perizia, in diversi componimenti e che sarà il verso, familiare ad ogni lettore, del ciclo delle *Scrisori*. In *Călin nebunul* viene utilizzato all'interno di strofe (o meglio lasse) di lunghezza variabile di distici a rima baciata, la cui serie viene interrotta in tre punti da farciture eterometriche, che utilizzano le misure dei versi popolari. Il verso lungo di 16/15 sillabe era, in fondo, una scelta naturale per un poema narrativo, di ampio respiro e di intonazione epico-fantastica (e verrà difatti confermata anche dalla versione rimaneggiata di *Călin - file din poveste*, pubblicata nel 1876), ma probabilmente non soddisfaceva appieno l'ansia sperimentale emineschiana.

Per *Fata-n grădina de aur*, il primo poema tratto dai testi in tedesco di Kunisch, Eminescu ricorre, invece, ad una soluzione metrica originale e per molti aspetti sorprendente, che in precedenza aveva utilizzato pochissime altre volte e mai in testi di tipo narrativo: l'ottava rima, vale a dire la strofa di otto endecasillabi su tre rime con schema ABABABCC, tipica della grande tradizione epico-cavalleresca italiana. Una scelta così particolare richiede alcune considerazioni, che non ci pare siano mai state tentate dalla critica romena.

Innanzitutto, l'endecasillabo: Eminescu è stato, come si sa, il principale autore che ha imposto il verso di origine italiana all'interno della tradizione romena, utilizzando gli endecasillabi all'interno di differenti forme e generi metrici e adibendo il verso all'espressione di una gamma piuttosto ampia di contenuti e di registri poetici<sup>9</sup>. Il nucleo più consistente di testi in endecasillabi si raggruppa, tuttavia, attorno a tre generi metrici: il sonetto, la terza rima e l'ottava, tutti, come è evidente, di chiara e inequivocabile origine italiana, nonché di enorme fortuna in tutta Europa, grazie alla circolazione dei grandi classici che da secoli ne avevano assicurato il successo: il *Canzoniere* petrarchesco, la *Commedia*, i poemi cavallereschi dell'Ariosto e del Tasso. Si tratta di un dato che va tenuto nella

giusta considerazione, poiché ci conferma che la pratica emineschiana dell'endecasillabo ha sempre mantenuto ben visibili i legami del verso con la sua origine italiana.

Per quanto riguarda l'ottava di endecasillabi, Eminescu inizia a utilizzarla intorno al 1871-72, in componimenti di ambito lirico, come gli abbozzi erotico-amorosi, di ispirazione quasi petrarchesca, di *Iubitei* e di *Aveam o muză* o la satira di *Pustnicul*<sup>10</sup>. Da questo punto di vista, *Fata-n grădina de aur* segna una svolta, essendo il primo e unico testo in cui l'ottava rima è impiegata in una poesia di tipo narrativo, in cui appare evidente la correlazione del metro con una materia epica e fantastica, non estranea a quella dei grandi poemi italiani. L'opzione formale parrebbe, cioè, determinata dal desiderio esplicito di associare la materia popolare e autoctona della fiaba ad una prestigiosa forma metrica di tradizione occidentale, veicolo non solo dei grandi poemi epico-cavallereschi, ma anche di alcune importanti rielaborazioni romantiche (si pensi, solo per fare un esempio che Eminescu conosceva bene, al *Don Juan* di Byron).

Non sarà inutile ricordare, a questo punto, che la prima attestazione romena dell'ottava di endecasillabi si trova nella traduzione dell'*Orlando Furioso* (il Canto quinto e qualche frammento del quarto e del sesto), che Heliade Rădulescu aveva pubblicato nel 1848. E sempre Heliade tra il 1842 e il 1847 aveva tradotto il Canto settimo della *Gerusalemme liberata* in ottave non rimate di alessandrini romeni (cioè il verso doppio di 14/13 sillabe, con cesura mediana fissa, del tipo 7 + 7 [6], uno dei versi più diffusi e fortunati della poesia romena ottocentesca)<sup>11</sup>. Erano i primi incerti tentativi di appaesare nella poesia romena la forma prestigiosa dell'ottava epica italiana.

C'è più di un indizio che Eminescu abbia pensato proprio ad Heliade, e attraverso Heliade ai grandi poemi italiani di Ariosto e Tasso, nel momento in cui congegnava il dispositivo metrico-formale della sua fiaba versificata.

Tra i versi di *Fata-n grădina de aur* si respira un'aria particolare, diversa e distinta rispetto a quella degli altri poemi di ispirazione folklorica. Nel suo particolare passo epico-affabulatorio si realizza un connubio inedito tra il fiabesco tradizionale di tipo popolare e un incedere fantastico e narrativo di tipo più letterario, di marca quasi ariostesca, in cui sembra a volte risuonare qualche lontano accento della poesia "cosmica e lunare" (come la chiamava Calvino) del *Furioso*.

Ben più presente e vicino è invece l'heliadismo sommerso che percorre come una corrente l'intero poema, palesandosi nel gusto per la novità e l'artificio lessicale, nelle irregolarità, nelle anomalie, nei ben calcolati scarti sintattici, morfologici, metrici, che qui affiorano più evidenti che da altre parti, come altrettanti omaggi all'oltranza onomaturgica del venerato maestro giovanile, al quale soltanto l'anno prima, nel 1872, alla notizia della morte, Eminescu aveva dedicato un'accorata ode funebre come *Tăceți! Cearta-amușească*<sup>12</sup>.

Per misurare il grado di sperimentalismo formale di *Fata-n grădina de aur*, si può osservare, ad esempio, l'utilizzo insistito dell'artificio della rima composta (o franta), un tipo di rima in cui più elementi lessicali in fine di verso si sommano sotto un solo accento, a volte senza che ci sia coincidenza tra l'ictus metrico e l'accento grammaticale:

vv. 1-5            fu-ncă : luncă : pruncă  
vv. 7-8            pleacă-n : mesteacăn  
vv. 34-38        scumpe : rumpe : pun pe  
vv. 135-36      ticăi : nimică-i  
vv. 138-42      șopot : n-o pot : clopot  
vv. 145-49      castelu-i : felu-i : arată lui  
vv. 151-52      fi pot : șipot

con anche una equivoca contraffatta, in cui uno dei due omofoni in rima è ottenuto sommando due parole in un solo gruppo fonetico (*soție* : *s-o ție*)<sup>13</sup>:

vv. 394-98      se ție : soție : s-o ție

Oppure si considerino le numerose rime rare e preziose, ottenute mediante rimanti anomali (hapax, neologismi, solecismi, ecc...)<sup>14</sup>:

vv. 2-6            să-ntorn : corn : ș-adorn  
vv. 108-110    friguri : configur  
vv. 271-72      profir : d'Ofir  
vv. 330-34      Florin : sîn : ținini  
vv. 465-69      demone : colone : Eone

E si aggiungano, a completare il sistema delle particolarità rimiche, le più comuni, ma non meno rilevanti rime con il dativo possessivo enclitico:

vv. 65-69        toiu-i : boiu-i : soiu-i  
vv. 351-52      glasu-i : pasu-i  
vv. 145-47      castelu-i : felu-i

La pervasività delle rime tecniche o rare conferisce all'intero poema un aspetto sperimentale e concettoso, creando un chiaroscuro straniante tra la materia fiabesca e popolare e la forma iper-letteraria.

Se poi consideriamo il lessico, vedremo inoltre che il testo è fortemente esposto all'intromissione dei neologismi. Con un'insistenza e una frequenza maggiore che in qualsiasi altro dei poemi di ispirazione folklorica, troveremo qui prestiti e cultismi latino-romanzi, di tradizione *pașoptista*, che rimandano alla stagione della modernizzazione e occidentalizzazione linguistica di primo Ottocento, con lemmi come:

*adorn, barbară, muri* ('mura'), *zefir, configur, eterul, se-namoră, demon, amor, eternă, profir, abondanța, eternitatea, amabilă, univers, colone, Eone, maiestos, ecc...*

Guardato più da vicino, il lessico neologico di *Fata-n grădina de aur* rivela chiaramente la sua derivazione heliadiana, indicando anzi con precisione una zona ben determinata della produzione di Heliade, con germinazioni e sedimentazioni mnemoniche che provengono soprattutto dai grandi ed abnormi esperimenti epici: la traduzione della *Gerusalemme liberata*, *Mihaida*, lo strabiliante e visionario poema epico-biblico della *Anatolida*, il poemetto utopico in terza rima dantesca di *Sânta Cetate*. Si considerino, ad esempio, i veri e propri heliadismi come:

il verbo *a adorna* [6 *Cu cari basme vremile ș-adorn'* - in Heliade: *din adornat teatru* (Ger. liberata); *divină adorna* (Mihaida); *Și mînile, și ochii și vrea ca să-l adorne, Și fructidorii arbori adorni de multă floare* (Anatolida)];

il sostantivo *mur, muri* [28 *muri înnalți*, 147 *Și scris pe muri-i*; 374 *cumpliții muri și porți* - in Heliade: *murii cetății* (Ger. liberata); *Încinge muri ne-nvinși de adamante* (Sânta Cetate)]

il fonetismo italianeggiante di *abondanța* [293 *Chiar nemurirea mea, chiar abondanța* - in Heliade: *Cînd răcoritei sfere anunță abondanța* (Mihaida); *Cu propria sămînță ș-a lumii abondanță* (Anatolida)]

la forma arcaizzante di *a rumpe*, variamente attestato, ma caratterisco di Heliade [36 *crenge grele rumpe* (in rima con *scumpe*) - in Heliade: *Ș-atât a rumpe a lor simpatie* (Orland furiosul); *Foametea rumpe, răcnește* (Serafimul și Heruvimul); *Ce-a zilei lumină nu le-ntrerumpe* (Arpa lui David, trad. da Byron)]

Anche per gli altri neologismi di più larga circolazione e ben radicati nella lingua letteraria di primo Ottocento, si possono tuttavia indicare riscontri nell'Heliade epico, come ad esempio:

*zefir* [35 *Zefir trecea ca o suflare viuă - in Heliade: când primăvar-amorul răsuflă cu zefirul* (Ger. liberata); *Acolo unde-adie zefirul de clemență* (Anatolida); *Și singură răsună când suflă un zefir* (Poetul murind, trad. da Lamartine)]

*eter* [181 *Ah! Ce ferice-aș fi să văd eterul - in Heliade: Duduie eterul, că pasă urgia* (Anatolida)]

*a se înamora* [206 *Se-namoră copilul sfintei mări - in Heliade: Se înamoră-ntr-însul, și vana ei ardoare* (Anatolida)]

Sappiamo che per tutto il suo primissimo periodo di attività, Eminescu era stato un fedele discepolo dei primi *pașoptiști*, cresciuto con il mito di Heliade, della sua poesia e della sua figura pubblica. Anche dopo, l'interesse di Eminescu nei confronti di Heliade non è mai venuto meno, anche quando, raggiunta precocemente la propria maturità stilistica, aveva completamente superato e abbandonato il devoto heliadismo delle poesie giovanili, anche quando, più tardi, il giudizio sull'uomo e sull'opera si erano fatti decisamente più severi e controversi. Intorno al 1872-73, tuttavia, l'Heliade epico doveva essere ancora al centro dei suoi interessi. Lo era sicuramente mentre lavorava ai possenti abbozzi che dovevano costituire il rutilante poema *Memento mori*, traversata epica, di respiro cosmico ed escatologico, attraverso le epoche e le civiltà umane. Il poema prende forma intorno al 1872, un paio di anni, cioè, dopo che Heliade aveva pubblicato i primi canti dell'*Anatolida*, ed è un *tour de force* stilistico chiaramente segnato dallo spirito heliadiano, se non addirittura, surrettiziamente, dalla lettera dei suoi testi epici.

Ed Heliade continuava ad essere presente, quando l'anno successivo Eminescu inizia a lavorare a *Fata-n grădina de aur*. Qui l'operazione è ancora una volta differente: l'heliadismo è soltanto una delle componenti all'interno di un progetto più complesso, in cui Eminescu cerca di trovare soluzioni inedite ed originali per la riscrittura poetica dei materiali fiabeschi tradizionali. L'idea principale, che stava al cuore dell'operazione, era quella di trovare una sintesi nuova, più profonda e ardita, tra colto e popolare, tra le istanze e le sollecitazioni occidentalizzanti e i materiali ancestrali e mitici della tradizione folklorica. *Fata-n grădina de aur* ha rappresentato una prima soluzione, per molti aspetti arditissima, che ha mantenuto intatto tutto il fascino strano di un frutto impuro. L'inquieto laboratorio emineschiano avrebbe ben presto tentato anche altre strade.

### 3. Forme popolari e ibridazioni letterarie

Contemporaneamente a *Fata-n grădina de aur*, all'inizio materialmente sui medesimi fogli<sup>15</sup>, Eminescu lavora alla versione poetica di un'altra fiaba inserita da Kunisch nelle sue memorie di viaggio, intitolata in originale *Das Mädchen ohne Körper*<sup>16</sup>. Per la sua versificazione, Eminescu compie una scelta metrico-formale che va, ancora una volta, in una direzione completamente diversa. Abbandonato il verso lungo di 16/15 sillabe di *Călin*, scartata anche l'ottava italiana di endecasillabi di *Fata-n grădina de aur*, opta per il verso di tipo popolare di 8/7 sillabe a ritmo trocaico.

In apparenza, l'utilizzo di uno dei due versi tipici della tradizione orale romena sembrerebbe la scelta più naturale per mettere in forma poetica materiali che si ispiravano al repertorio tradizionale delle fiabe popolari. In realtà, l'opzione metrica è, anche in questo caso, frutto di un progetto più complesso e risponde a dinamiche di ibridazione e al desiderio di assemblare in forme inedite elementi di diversa origine.

Scrivere versi in forma popolare significava, innanzi tutto, confrontarsi con quella che era una delle grandi linee di sviluppo della poesia romena ottocentesca, iniziata con la scoperta del folklore nazionale e con la pubblicazione delle prime raccolte di poesia orale tradizionale. La ricodificazione della poesia popolare e il suo riuso modellizzante all'interno della produzione colta era, in quel torno di anni, un dato di fatto e un'acquisizione irreversibile. Anche in questo campo Eminescu si impegna da una parte a codificare e perfezionare l'esistente, dall'altra a innovare radicalmente e a sovvertire il linguaggio poetico costituito, traghettandolo verso epoche ulteriori<sup>17</sup>.

*Miron și frumoasa fără corp* è, per quanto ci riguarda, una tappa importante in questo percorso di riplasmazione della poesia colta in forme popolari. Si consideri, per iniziare, che i versi di tipo popolare sono organizzati all'interno di una struttura strofica, il poema essendo costituito da 60 strofe di 9 versi ciascuna, con schema [a b a b c c d c d]. Si tratta di una forma completamente estranea alla poesia popolare romena, in cui i generi narrativi in versi, come le *cântece bătrânești* o le *colinde*, non sono mai strofici. La struttura bipartita della stanza, invece, con fronte [a b a b] e sirma [c c d c d], richiama alla mente modelli letterari della tradizione colta occidentale. Si tratta, come nel caso di *Fata-n grădina de aur*, di una calcolata e arguta ibridazione tra colto e popolare, realizzata all'interno stesso della forma metrica del testo.

Alla prova di una semplice lettura, i versi di *Miron și frumoasa fără corp* si dimostrano diversi da qualsiasi altra poesia in forma popolare dell'epoca. Se prendiamo come termine di paragone, ad esempio, le liriche popolareggianti di Alecsandri, ben levigate e disciplinate, ispirate da una forte idealizzazione dei contenuti e delle forme della poesia popolare, il poema di Eminescu compie un salto e un sovvertimento radicale. Almeno in tutta la prima parte del poema, si nota uno sforzo originale di verità e di schiettezza, immune da qualsiasi volontà di idealizzazione, in un tentativo di ricostruire una versione letteraria della lingua popolare che ne rispecchiasse a tutto tondo la vivacità, l'immediatezza, la naturale arguzia. Si leggano versi come i seguenti (vv. 14-37)<sup>18</sup>:

[...] Tinerica puica nașa / Prejmuește tot pe moașa, / Pe când spală la un blid, / Iar bătrâna gată fașa / Și cumetrele se rîd. // - Măi ciobane ortomane, / Unde-mi mergi așa pe frig? / - Da la rășniță la Dane / Și la borș la Pipirig; / Ce era să spun? Iac-asta, / Mi-a făcut băiet nevasta, / Nu vă fie cu bănat. / Să-mi veniți și Dumneavoastră / Că ș-așa-mi sunteți din sat. // L-a spălatu-l, pieptănatu-l, / La botez l-a dus pe micul, / La icoane l-a nchinatu-l, / Un diac citi tipicul; / Când pe el veni botezul / Îi trecu auzul, văzul, / Nici că-i pasă lui săracul, / Că nanașa spune crezul / Și se leapădă de dracul.

[La madrina giovinetta / Sta accanto alla levatrice, / mentre lava un catino, / la vecchia prepara le fasce, / le comari se la ridono. // -Tu pastore valoroso, / dove vai con questo freddo? / - Eh, vado a Dane, al mulino, / e per la zuppa a Pipirig... / che volevo dirvi? ah ecco! / Mi è nato un bel maschietto. / Per favore, se volete, / venite pure anche voi, / già che siete del villaggio. // Lo ha lavato, pettinato, / al battesimo lo ha portato, / alle icone lo ha benedetto, / il diacono ha pregato, / quando al battesimo è arrivato, / più non vede, più non sente, / che gli importa poverino, / che dice il Credo la madrina / e si libera dal male.]

In tutto il poema, ma con più intensità nella prima parte, troveremo un lessico connotato in senso colloquiale e rurale (*cociorbă, hribii, bănat, fasolire, molcom*, ecc...), la mimesi attenta delle formule e delle espressioni tipiche del parlato popolare (*mai îndrugă cîte-ndrugă; Ce era să spun? Iac-asta; bată-l cucul; ardă focul să mi-l ardă*, ecc...), persino una topografia reale, che ambienta il racconto nel mondo del villaggio moldavo (*Pipirig, Hîrlău*).

Tutta la prima parte del poema sembra davvero anticipare, quasi raddomesticamente, la lingua e lo spirito delle fiabe e dei racconti di Creangă, con il loro immane, originalissimo tentativo di far diventare letteratura (e della specie più complessa e raffinata) l'ancestrale arte narrativa orale dei contadini romeni. Vladimir Streinu, con la consueta acutezza, ha isolato, ad esempio, all'interno della

prosa della celebre fiaba di *Harap Alb* alcuni lacerti propriamente in versi, che sembrano davvero riecheggiare la naturale disinvoltura dell'incedere narrativo di *Miron și frumoasa fără corp*<sup>19</sup>:

Se opresc cu toți în cale / Se opresc și zic cu jale: / - Harap Alb, mergi sănătos. / De-am fost răi, tu ni-i ierta / căci și răul câteodată / prinde bine la ceva. / Harap Alb le mulțamește / și-apoi pleacă liniștit. / Fata vesel îi zâmbește / Luna-n cer au asfințit. / Dar în pieptul lor răsare... / Ce răsare? Ia un dor: / soare mândru, luminos / și în sine arzător...

[Si fermano tutti sul cammino / si fermano e dicono tristi / - Moro Bianco, fai buon viaggio. / Se abbiamo fatto qualcosa di male, tu ci perdonerai / che anche il male ogni tanto / torna buono per qualcosa. / Moro Bianco li ringrazia/ e poi se ne va sereno. / La ragazza gli sorride allegra, / la luna in cielo è tramontata. / Ma nel loro petto sorge... / Cosa sorge? Ecco un desiderio: / sole bello, luminoso e dentro tutto ardente...]

Ovviamente, quando iniziano a prendere forma i primi abbozzi di *Miron*, Eminescu e Creangă non si conoscono ancora e la loro formidabile amicizia sarebbe nata qualche anno dopo, al ritorno di Eminescu a Iași. Tuttavia, non si può non trasalire quando nei versi di *Miron* compare Pipirig, uno dei luoghi centrali della geografia biografica di Creangă. Così come non si può non restare ammirati davanti alla bellezza, al ritmo, alla perfetta e ineffabile tornitura narrativa del poema, nonché alle sorprendenti alternanze di timbro. Il nuovo genere, attorno al quale si affannavano gli sforzi creativi di Eminescu, aveva imboccato una strada davvero remunerativa, sia dal punto di vista metrico-formale (con il verso popolare, maneggiato con sovrana sicurezza), sia per quanto riguarda le modalità discorsive. C'è un altro punto, infatti, che in *Miron și frumoasa fără corp* si chiarisce e si consolida: il nuovo genere delle riscritture poetiche di materiali popolari andava costruito in base ad un principio di pluristilismo, attraverso una mescolanza e una compresenza di registri. Per questo motivo, ad una prima parte in cui le tonalità del racconto sono schiettamente popolari, realizzate in una lingua dalla patina rurale e con punte di oralità colloquiale, segue una seconda parte, con l'episodio della Bella senza corpo, in cui i timbri mutano, con una decisa virata verso l'elegiaco e il letterario, con le rime che a partire dal verso 280 in poi preannunciano il cambio di passo, con il ritorno dei lemmi colti e dei neologismi (*denante, diamante, chimeric, eteric, fantasme, ecou, cristale*, ecc..., tutti in rima). Si consideri, ad esempio, il timbro di sostenuta letterarietà e l'elegante compostezza della dizione lirica dei versi che descrivono l'apparizione feerica della fanciulla senza corpo e li si confronti con il brano citato in precedenza e con la sua spavalda e popolare genuinità epica (vv. 329-60):

Pe cărarea - abia îmblată / Pintre iarba înfoiată, / Trece-un mîndru chip de zîină / Cu - arătare fermecată / Și privire blîndă, lină. // Și pe ea o haină fină, / Țesătură străvezie, / Ca o brumă diamantină, / Ce în crețuri semprăștie. / Se lipește sclipitoare / De duioasa-i arătare / Ce-n mișcările-i o tradă, / Se strevăd a ei picioare / Sîni și umeri de zăpadă. // Inocentă-i e zîmbirea-i, / Îngerească, tristă, lină, / Diamante în privirea-i / Ș-au topit a lor lumină. / Peste-a apei dalbă placă / Ea acum zîbind se pleacă, / S-uită-n fundu-i luminos / Și în lună își disbracă / Corpul ei așa frumos. // Luna parcă se roșește / De amor și de mirare, / Numai lacul o privește, / Rămîind în nemișcare. / Este albă ca zăpada, / Iară păru-i stă să cadă / La călcîiu-i rotunzit, / Cine oare-ar fi s-o vadă, / Să nu moară de-ndrăgît?

[Sul sentiero solitario / nel folto dell'erba / passa un bellissimo volto di fata, / dall'aspetto incantato / e lo sguardo dolce, quieto. // Su di lei una veste fina, / di tessuto trasparente / come bruma diamantina, / che si sfrangia in mille pieghe, / e aderisce scintillante / alla sua tenera figura, / svelandola nei movimenti, / si intravedono le gambe, / seni e candide spalle. // Innocente è il suo sorriso, / angelico, triste, mite, / nei suoi occhi i diamanti / hanno fuso la loro luce. / Sopra il chiaro specchio d'acqua / sorridendo lei si china, / guarda sul fondo luminoso / e si spoglia alla luna / il suo corpo così bello. // La luna sembra arrossire / d'amore e di meraviglia, / solo il lago la rimira, / restando immoto. / È bianca come la neve / e i capelli le arrivano / fino al tondo calcagno, / chi mai potrà guardarla / senza morire di desiderio?]

Troviamo qui un impasto equilibrato di neologismi (*brumă diamantină, se strevăd, amor*), di preziosismi poetici come la rima in diàstole *străvezie : se-mprăștie* (con spostamento in avanti dell'accento di *împrăștie*), di aulicismi sintattici come le anastrofi e le inversioni di Nome e Genitivo (*Peste-a apeî dalbă placă, Inocentă-i e zîmbirea-i, Ș-au topit a lor lumină*, ecc...).

Il poema è dunque costruito sulla giustapposizione di due retoriche: da una parte quella dello stile orale della versificazione popolare (le formule allocutive come *Măi ciobane ortomane* oppure il raffinato gioco verbale, profondamente popolare nello spirito, dei versi costruiti con gli enclitici pronominali: *L-a spălatu-l, pieptănatu-l, / La botez l-a dus pe micul, / La icoane l-a-nchinatu-l*), dall'altra l'*ornatus* tipicamente letterario della poesia colta della propria epoca. La versatilità stilistica, vale a dire la *variatio* e la commistione dei codici, nonché l'estrema libertà di attraversamento e ricomposizione delle modalità espressive si afferma come uno dei principi fondanti del nuovo genere che Eminescu stava sperimentando con le sue versificazioni dei materiali fiabeschi popolari.

#### 4. "... în adevăr înot în stele"

L'opzione metrica del verso di tipo popolare, sperimentata in *Miron și frumoasa fără corp*, era stata indubbiamente un'ottima scelta. Come già detto, fra le tante rielaborazioni colte della poesia popolare che circolavano all'epoca, non c'è nulla che possa davvero stare accanto alla naturalezza, alla brillante precisione, all'energia, alla forza espressiva degli esperimenti emineschiani, che spiccano inoltre anche per la capacità di innovare profondamente i contesti e i registri, pur mantenendosi sempre fedele allo spirito dello stile tradizionale. A giudicare dalle numerose diramazioni e progetti testuali, tutti in versi popolari di 8/7 sillabe, che hanno il proprio punto di partenza nel poema della Bella senza corpo, (da *Povestea Dochiei a Ursitorile e Mușatin și codrul*), Eminescu deve aver scommesso per un certo periodo sul metro popolare come opzione formale preferita per i grandi poemi narrativi di intonazione fantastica e di ispirazione folklorica. Il verso e la forma popolare sono utilizzati persino nel mirabile *Peste codri stă cetatea*, testo che risale, probabilmente, già agli anni tra il 1881-82 ed è, come ha dimostrato con ottime ragioni Gisèle Vanhese, parte integrante del laboratorio di *Luceafărul*, costituendo il vero anello di congiunzione, dal punto di vista cronologico e tematico, tra *Fata-n grădina de aur* e *Legenda Luceafărului*, così come si sarebbe consolidata nell'aprile del 1882<sup>20</sup>. Per come stavano le cose, non ci saremmo stupiti se oggi avessimo *Luceafărul* in versi popolari.

Bisogna, tuttavia, tenere conto del fatto che Eminescu non ha mai dato alle stampe alcun testo in forma popolare, dei tantissimi che riempivano i suoi quaderni e che pur annoveravano alcuni dei poemi più belli e originali che avesse mai realizzato. L'unica eccezione è la poesia *Revedere*, pubblicata in *Convorbiri literare* nell'ottobre del 1879<sup>21</sup>. Si tratta, nondimeno, di un testo lirico e non epico-fantastico, che in una forma cristallina e classicamente equilibrata tratta il motivo filosofico, di tenore tragico, dell'indifferenza della Natura ai destini umani.

Quando intorno al 1880 si riaffaccia all'interno dell'*obrador* emineschiano la vecchia storia dell'amore tra un essere soprannaturale e una fanciulla mortale, che sei anni prima aveva preso la forma così particolare di *Fata-n grădina de aur*, certamente molte delle istanze creative e anche delle poste in gioco ideali di Eminescu erano mutate. Restava tuttavia sul tavolo la questione della forma più adeguata cui affidare la rielaborazione poetica dei materiali narrativi e fantastici di ispirazione folklorica. Per l'ennesima volta Eminescu decide di sperimentare una nuova forma metrica, "un gen cu totul nou", come aveva lucidamente confessato nella lettera a Veronica, da intendersi come un genere metrico completamente diverso rispetto agli altri già tentati in precedenza.

Secondo la precisa e dettagliata descrizione fornita da Lorenzo Renzi, *Luceafărul* utilizza "una strofa di quattro versi, dal ritmo giambico, con versi a rima alternata, i dispari ad uscita maschile, i pari ad uscita femminile. I versi dispari hanno otto sillabe, quelli pari sette"<sup>22</sup>. Come è stato ampiamente dimostrato, Eminescu rielabora qui un modello metrico di origine tedesca, adattandolo alla natura sillabotonica della versificazione romena colta, così come si era andata costituendo nel corso

dell'Ottocento<sup>23</sup>. Si tratta di un metro di origine popolare, di enorme fortuna presso i romantici tedeschi, che ne hanno fatto uno dei loro metri prediletti. Eminescu lo utilizza diverse volte, dopo averlo trovato negli amatissimi Goethe, Lenau, Eichendorff, Bürger. È molto probabile, come hanno indicato molti critici, che una delle fonti di ispirazione più prossime fosse la celebre ballata *Lenore* di Bürger, che Eminescu conosceva bene e da cui aveva già tratto ispirazione per il motivo della cavalcata fantastica di *Strigoi*. La strofa di *Lenore*, formata da otto versi con schema [a b a b c c d d] è più lunga di quella di *Luceafărul*, ma la fronte di quattro versi a rime alternate è perfettamente sovrapponibile alla strofa del poema romeno. Del resto, Eminescu già all'epoca berlinese aveva abbozzato nei suoi quaderni la traduzione romena dei primi quattro versi di *Lenore*, in una forma metrica che corrisponde perfettamente a quella di *Luceafărul*<sup>24</sup>:

Din visuri grele-a răsărit / În zori de zi Lenore, / Vilhelm, ești infidel ori mort / Și cât mai pregeți oare?

Alla luce delle considerazioni svolte su *Fata* e su *Miron*, qui ci limitiamo ad osservare soltanto alcuni punti di continuità. Come i progetti testuali precedenti, anche *Luceafărul* appartiene ad un genere interstiziale, frutto di una originale ibridazione tra colto e popolare, tra l'alto letterario e il basso folklorico, tra le sollecitazioni dei modelli occidentali e il fascino profondo dei materiali ancestrali. L'abbandono del verso popolare romeno, che aveva dato risultati così straordinari in *Miron* e negli altri testi della sua famiglia, in favore di un metro straniero di origine occidentale, quindi di tipo colto e non autoctono, era sicuramente un modo per avvicinare di più il genere del poema fantastico di ispirazione fiabesca a quello che era in fondo il suo corrispondente occidentale più prossimo, cioè la ballata romantica tedesca. Cambiava, potremmo dire, il dosaggio dei componenti, ma non la natura del precipitato. Anche il principio del pluristilismo e dell'alternanza tra registri e modalità discorsive diverse, messo a punto in *Miron*, viene rispettato ed è anzi ampliato e perfezionato in *Luceafărul*, in cui ad una prima parte fantastica e fiabesca segue la straordinaria sequenza di Cătălin (vv. 173-256), di robusto e vivace timbro popolare.

Certamente, nella nuova, ultima fase creativa emineschiana, il genere del poema fantastico di ispirazione folklorica si era caricato di nuovi significati ed esigenze, avendo sviluppato una dimensione filosofica e "allegorica" del tutto estranea a *Fata* e a *Miron*. "În adevăr înot în stele", aveva scritto Eminescu a Veronica e noi non possiamo non pensare alla decisa virata verso il sublime delle ultime, grandiose scene cosmiche di *Luceafărul*.

Nel suo ultimo, intensissimo periodo, Eminescu cercherà, infatti, di ricomporre le diverse e, a volte, contrastanti dimensioni della poesia e della lingua poetica romena della sua epoca in una sintesi elocutiva più alta, che aspirava a tenere insieme le istanze sperimentali e neologizzanti con la naturalità della lingua popolare e tradizionale. Le premesse le ritroviamo, come abbiamo cercato di mostrare, nei suoi testi di ispirazione folklorica, sulle cui basi si costituirà l'espressione lirica del tragico emineschiano, fondato su un nuovo, ineffabile, dispositivo stilistico che, nelle sue realizzazioni testuali più alte, come *Luceafărul*, riesce a far convivere, in un mirabile equilibrio, la letterarietà più sublime con la corrente naturalezza della *Umgangssprache*.

---

<sup>1</sup> *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit. Corespondență inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle*, ediție îngrijită, transcriere, note și prefață de Christina Zarifopol Illias, Polirom, Iași, 2000, p. 141. Per tutte le considerazioni di carattere ecdotico sulle diverse redazioni e fasi testuali, abbiamo sempre fatto riferimento agli apparati e alle note della mirabile edizione critica di Perpessicius: Mihai Eminescu, *Opere*, ediție critică îngrijită de Perpessicius: vol. II *Poezii tipărite în timpul vieții. Note și variante: dela Povestea codrului la Luceafărul*, Fundația pentru literatură și artă "Regele Carol II", București, 1943, pp. 370-455.

<sup>2</sup> Il volume di Marco Cugno, *Mihai Eminescu: nel laboratorio di Luceafărul*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2006 va annoverato tra i risultati più notevoli e duraturi della romanistica italiana. Le sue pagine sono state il punto di avvio e un costante riferimento anche per le nostre ricerche emineschiane.

<sup>3</sup> Ci riferiamo al volume *Mihai Eminescu - poet tragic* (uscito nel 1978 con il titolo *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*), nonché a *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, del 1989, ora raccolti assieme ad altri studi in Ioana Em. Petrescu, *Studii eminesciene*, ediție îngrijită, note și bibliografie de Ioana Bot și Adrian Tudurachi, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009.

---

<sup>4</sup> I punti fermi dai quali partire non sono numerosi: il lucido quadro tracciato da Dumitru Popovici nel celebre corso universitario dedicato ad Eminescu nel 1947-48, pubblicato postumo in Dumitru Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura tineretului, București, 1969; l'eccellente studio *Eminescu și predecesorii* in Paul Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu: aspecte, figuri, idei*, Editura Pentru Literatură, București, 1966; il saggio di Ștefan Munteanu, *Eminescu și limba poetică a înaintașilor*, in *Orizont*, VI, 1964, pp. 29-37; il volume di Virgil Vintilescu, *Eminescu și literatura înaintașilor*, Facla, Timișoara, 1983.

<sup>5</sup> Abbiamo trattato distesamente tali questioni in Dan Octavian Cepraga, *Esperimenti italiani. Studi sull'italianismo romeno dell'Ottocento*, Fiorini, Verona, 2015.

<sup>6</sup> Per il testo della fiaba in prosa vedi Mihai Eminescu, *Opere. Poezii*, vol. 2, ediție critică de D. Murărașu, Editura Grai și suflor - Cultura națională, București, 1995, pp. 294-299. Per le poesie di ispirazione popolare le edizioni di riferimento sono quelle di Murărașu e di Perpessicius, rispettivamente in Mihai Eminescu, *Literatura populară*, ed. îngrijită și prefațată de D. Murărașu, Minerva, București, 1979 e Id., *Opere*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, vol. VI *Literatura populară*, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963.

<sup>7</sup> Per l'intera, notissima questione della genesi di *Luceafărul* e dei suoi *avant-textes* tratti dalle fiabe di Kunisch, si può ricorrere all'ottima sintesi, con esaustive indicazioni bibliografiche, del già citato Marco Cugno, *Mihai Eminescu: nel laboratorio...*, pp. 16-37. Disponiamo ora di una traduzione romena del libro di Kunisch, con una utilissima introduzione, in Richard Kunisch, *București și Stambul. Schițe din Ungaria, România și Turcia*, traducere din limba germană, prefațată și note de Viorica Nișcov, ediția a doua revăzută, Humanitas, București, 2014.

<sup>8</sup> Per la descrizione metrica del verso vedi Mihai Dinu "E ușor a scrie vresuri...". *Mic tratat de prozodie românească*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004, pp. 160-62 e 170-72.

<sup>9</sup> Una fondamentale ricognizione dei componimenti emineschiani in endecasillabi si trova in László Galdi, *Les variétés expressives de l'endécasyllabe dans la poésie de M. Eminescu*, in *Acta linguistica hungarica*, XII, nr. 1-4, 1962, pp. 137-65. Ci permettiamo di rimandare inoltre a Dan Octavian Cepraga, *Esperimenti italiani...*, pp. 173-177, da cui riprendiamo qui alcuni dati.

<sup>10</sup> Più tardi, l'ottava di endecasillabi ricompare in *Cărțile*, appassionata ode dedicata a Shakespeare (del 1876) o ancora nella lirica filosofico-meditativa di *O, -nțelepciune ai aripi de ceară* (del 1879). E vedi ora anche l'ottava isolata, recuperata dai manoscritti, di [*Nainte de-a privi în a ta față*] in Eminescu, *Versuri din manuscrise*, ediție de Ioana Bot și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2015, p. 47.

<sup>11</sup> Per il testo delle due traduzioni heliadiane si veda l'edizione Drimba in Ion Heliade Rădulescu, *Opere*, ediție critică de Vladimir Drimba, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1968, rispettivamente pp. 81-116 e pp. 132-161.

<sup>12</sup> Sul controverso heliadismo di Eminescu e sulle sue conseguenze ci permettiamo di rimandare a Dan Octavian Cepraga, *Esperimenti italiani...*, pp. 103-108.

<sup>13</sup> Per la definizione delle rime rimandiamo al glossario metrico di Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna, 1991.

<sup>14</sup> Perpessicius, con il suo orecchio finissimo, è stato uno dei pochi che si sia accorto della ingegnosità rimica del poema (pur senza cogliere l'entità del fenomeno), per cui vedi Perpessicius, *Creație și divertisment folcloric la Eminescu*, in Id., *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor, 1957-1960*, Editura pentru literatură, București, 1961, pp. 108-121.

<sup>15</sup> Perpessicius annota che "în ms. 2262, f. 40, figurează trei strofe din *Fata-n grădina de aur*, iar pe verso aceleași file, cu același condei, încât s-ar zice că e în continuare, versurile 307-351 din *Miron și frumoasa fără corp*", cfr. Mihai Eminescu, *Opere...*, vol. VI *Literatura populară*, p. 502.

<sup>16</sup> Per il testo cfr. Ivi, pp. 65-83 e per le note e l'apparato pp. 502-510.

<sup>17</sup> Di Eminescu poeta della "sovversione del linguaggio poetico costituito" ha parlato Ioana Bot, *Eminescu explicat fratelui meu*, Editura Art, București, 2012, in particolare la citazione a p. 265.

<sup>18</sup> Mihai Eminescu, *Opere...*, vol. VI *Literatura populară*, pp. 65-6.

<sup>19</sup> V. Streinu, *Versificația modernă*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 159.

<sup>20</sup> Gisèle Vanhese, *Peste codri... et la genèse de Luceafărul*, in *România orientale*, III, 1990, pp. 29-47.

<sup>21</sup> Come ricorda Perpessicius in Mihai Eminescu, *Opere...*, vol. II, p. 137: "nicio poezie însă de inspirație populară nu fusese încredințată, până la această dată, tiparului".

<sup>22</sup> Lorenzo Renzi, *Osservazioni sulla metrica di Luceafărul*, in *Mihai Eminescu. Antologia critica*, a cura di Doina Derer, Editura Anima, Milano-București, 1993, pp. 209-15.

<sup>23</sup> Rimandiamo alle fondamentali osservazioni di Renzi, e alla bibliografia indicata, per tutte le questioni riguardanti i modelli metrici di *Luceafărul*.

<sup>24</sup> Il primo a indicarlo è stato Ilarie Chendi nella sua edizione di Mihai Eminescu, *Literatura populară*, Minerva, București, 1902, p. XVII.