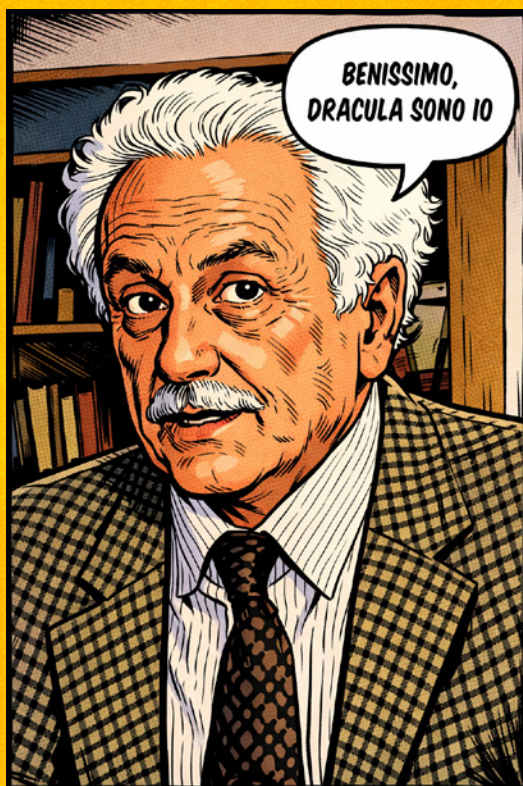


UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Giovanni Rotiroti

Marin Mincu e l'Italia

Sondaggi critici, incontri, testimonianze



UniorPress
Napoli 2026

Giovanni Rotiroti

Marin Mincu e l'Italia. Sondaggi critici, incontri e testimonianze

UniorPress, Napoli 2026. ISBN 978-88-6719-364-6



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress - Via Nuova Marina 59 - 80133 Napoli, Italy
www.uniorpress.unior.it



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Giovanni Rotiroti

Marin Mincu e l'Italia

Sondaggi critici, incontri, testimonianze



UniorPress
Napoli 2026

INDICE

Premessa	9
Preambolo.....	11
L'opera di Marin Mincu in Italia.....	17
Avvertenza.....	18
Dai Novissimi al Gruppo 63: una breve sintesi storica.....	20
Edoardo Sanguineti.....	24
Elio Pagliarani.....	26
Antonio Porta.....	27
Nanni Balestrini.....	30
Alfredo Giuliani.....	31
Marin Mincu e i Novissimi.....	38
In agguato	43
Glossa	54
Sperimentalismo vs Avanguardia.....	56
Opera aperta	60
La semiotica letteraria italiana.....	63
L'antologia Poesia romena d'avanguardia.....	66
Urmuz e la "tragedia del linguaggio"	68
Dallo sperimentalismo all'abolizione del soggetto nel testo.....	69
La dissoluzione del soggetto.....	73
La Prova con Jarry	76
Lettera a Nicolae Ceaușescu	80
Sogno.....	82
I mancati incontri di Mincu con Eugen Ionescu.....	82
L'incontro mancato di Torino: il rifiuto della figlia	85
Il paradosso "fiorentino": l'assenza che genera presenza	86
L'episodio parigino	88
L'ultimo sguardo: il convegno su Eliade e la barriera finale.....	90
La testimonianza dello studente	92
«Una storia del tutto a parte».....	98
Un epistolario a tre assi	104
"Eminescu e il romanticismo europeo".....	109

Le opere giovanili di Cioran e l'antisemitismo	112
Cioran post-illusionista	115
L'Incontro decisivo: Mincu e Cioran a Parigi	116
Il processo di italianizzazione e la genesi del Diario di Dracula	118
Vlad Țepeș alla corte dei Medici: tra storia e finzione.....	120
Il contesto geopolitico: tra crociata e diplomazia.....	120
Il Concilio di Firenze: una presenza giovanile.....	121
Dracula e la cultura ermetica fiorentina.....	122
Il giudizio di Pio II: tra ammirazione e condanna.....	124
Riflessioni morali e anticipazioni machiavelliane	125
L'epistolario con Pio II e le radici daciche.....	125
Firenze come spazio interstiziale.....	126
Il peso della propaganda e la costruzione del mito.....	127
Vlad Țepeș tra mito e riscrittura: una biografia immaginaria.....	128
“Il Valacco langue ancora oggi in carcere”	130
Scrittura e sovversione: l'auto-calunnia come strategia identitaria.....	134
La maschera e il vuoto: Dracula come soggettività postmoderna.....	136
Scrittura e inconscio: Dracula tra trauma, ripetizione e sintomo	140
Un altro diario di Mincu: Ovidio a Tomis.....	143
Il romanzo come viaggio iniziatico.....	146
Il tema dell'esilio e del dor	148
Medea.....	150
Zalmoxis	152
Absirto e la violenza originaria	154
Ossessione e follia amorosa	156
Eco e la quarta di copertina.....	158
Epilogo	160

11 dicembre 1989

Carissimo prof.,

Vorrei essere io, un giorno, a scrivere la prima monografia critica italiana su di Lei, poeta, narratore, critico, uomo di cultura e mediatore di culture. Un'opera, un omaggio, un atto di fede e di devozione con il quale non salderei neppure io – certamente – il mio debito, ma con il quale farei semplicemente qualche cosa che devo – un'altra “conversazione”, e certamente un'endogenesi, perché questa opera cresce da anni, se ci penso, dentro di me, e un giorno (quando avrò imparato la lingua e letto il Mincu romeno, quando Lei avrà maturato ancora altri risultati. Quando il tempo sarà trascorso e maturo ecc.), un giorno semplicemente sarà nata, sarà fatta e sarà a quel punto la fatica terribile ma differita, e dunque lieve e già un ricordo, della mia vita di pensiero e di comprensione. Sarà una biografia letteraria (una parabola tracciata attraverso i soli avvenimenti letterari), con cadute pesanti e tensioni sempre trattenute in direzione dell'autobiografia.

E avrà andamento di dialogo anche se io non vorrò. Il libro si reggerà su, e consisterà nello splendido equivoco della mia conoscenza di Lei (di cui abbiamo già prove).

È tutto quanto io posso sperare, perché sono troppo lontana da quelle sue altezze e non ho speranza di raggiungerle, e dunque conto enormemente sulla possibilità di equivocare: equivocare sì, ma con il massimo splendore possibile. [...]

Monica¹

Dopo quell'incontro al caffè Capșa, fui certo che solo Mincu avrebbe potuto scrivere il diario di Vlad.

Gli dissi – a rischio di sembrare un Sainte-Beuve – che lui era l'unico in grado di creare un libro feroce e commovente, inquietante e familiare insieme, attraversato da inattesi lampi di poesia.

Lui mi interruppe con ironia: «Benissimo, Dracula sono io». Mi rifugiai nelle parole del Vangelo e ribattei con sollievo: «Marin, sei tu che l'hai detto»².

¹ M. Mincu, *Intermezzo IV. Jurnal Florentin*, Constanța, Pontica, 1997, pp. 349-350.

² M. Lucchesi, *Dor și Saudade*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2024, p. 86.

Premessa

In queste pagine, a carattere per lo più rapsodico e frammentario, s'inaugura un percorso critico di analisi dedicato all'"archivio italiano" di Marin Mincu, concepito come insieme di materiali librari e documentari riconducibili all'altro. Tale archivio si distingue per una struttura mobile, stratificata e differita, che impone una riflessione sulla duplicità del genitivo – oggettivo e soggettivo – e sulle implicazioni genealogiche che ne derivano. In linea con il pensiero di Jacques Derrida, l'accoglienza dell'altro, intesa in senso soggettivo, costituisce un atto originario che precede la formazione del soggetto e lo vincola in una relazione eteronomica, fondata su una chiamata che lo precede e lo interpella. A tale chiamata corrisponde una risposta che si configura come responsabilità: l'accoglienza ricevuta si traduce in accoglienza restituita³.

Il concetto di "archivio", nella sua etimologia greca (*arché*), implica una duplice valenza: è al contempo principio fondativo e sede dell'autorità. L'*archeion*, dimora degli arconti, rappresentava il luogo in cui si custodivano e interpretavano i documenti ufficiali. Derrida ha evidenziato come questa coappartenenza tra origine e legge generi una tensione interna, definita come "mal d'archivio": una pulsione di ritorno all'origine che si manifesta come desiderio ambivalente, tra rivelazione e rimozione, apertura e controllo⁴.

La transizione dall'archivio come raccolta documentaria all'archivio come traccia interpretativa è scandita dalla temporalità. L'archivista interviene con competenza tecnica nell'ordinamento e nella catalogazione, ma l'interprete è esposto al differimento, alla dislocazione e alla sottrazione della traccia. Il "mal d'archivio" si configura così come una tensione tra nostalgia dell'origine e inquietudine della legge, in una dinamica che Freud ha ricondotto all'omicidio originario del padre, dove legge e morte risultano inscindibili. L'archivio psicoanalitico si costituisce pertanto come intreccio di desiderio e rimozione, di pulsione e ritorno del rimosso, e si consegna come eredità culturale mai definitiva. L'archivio italiano di Mincu si iscrive in questa

³ J. Derrida, *Ospitalità. Seminario (1995-1996)*, Milano, Jaca Book, 2025.

⁴ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema edizioni, 1996.

logica. Esso assume una dimensione transgenerazionale, in cui le voci dell'altro si manifestano come presenze estranee, e il soggetto è attraversato da testi da decostruire e interpretare. L'apertura dell'archivio rivela frammenti, codici linguistici e culturali, reti di senso, desideri e intenzioni. In questo spazio si configura un archivio "spettrale", restituito nella sua composizione frammentaria, secondo una logica asistemica e disseminata⁵. Come ha evidenziato Derrida, nell'inconscio atto e intenzione non si distinguono: il desiderio è già archiviato come evento compiuto, poiché costituito dalla stessa materia della pulsione di morte. La psicoanalisi apre così un archivio del virtuale e dello spettrale, in cui verità e finzione coesistono, e le temporalità del passato e del futuro si sovrappongono nella logica della traccia. L'archivio non si propone mai come presenza piena, ma come eredità differita, come responsabilità che vincola all'altro.

In una prospettiva teorica che ne valorizza la dimensione processuale e relazionale, l'archivio assume la forma di uno spazio vivo, capace di accogliere la pluralità dei saperi e di promuovere il dialogo tra culture, genealogie e linguaggi, superando la funzione tradizionale di deposito o raccolta documentaria e assumendo il ruolo di dispositivo generativo, orientato alla produzione di senso e alla riattivazione della memoria. Ciò che l'archivio custodisce non si esaurisce nella testimonianza del passato, ma si apre alla possibilità, alla virtualità, all'interrogazione del presente. Il passato, in tale contesto, viene rilanciato come compito da assumere, promessa da rinnovare, orizzonte critico da esplorare.

È in questa tensione feconda tra traccia e apertura che si colloca, quindi, l'archivio italiano di Mincu, spazio di stratificazione e dispersione, luogo di convocazione e di possibilità in atto, dove il tempo si articola come campo di forze da interrogare.

⁵ J. Derrida, *Spettri di Marx*, Milano, Raffaello Cortina, 1994.

Preambolo

Marin Mincu nasce a Slatina in Romania, nella stessa città di Eugène Ionesco, il 28 agosto del 1944 e muore a Bucarest il 4 dicembre 2009 a seguito di un aneurisma cerebrale⁶. È stato poeta, narratore, critico letterario, semiologo e traduttore. Laureatosi in Lettere a Bucarest nel 1967 e dopo essere stato all'inizio della sua carriera accademica docente a Constanța, l'antica Tomis dell'esule dei *Tristia* sul Mar Nero, sceglie l'Italia come patria d'elezione insegnando dapprima a Torino (1974-1978) e poi a Firenze (1978-1994); decide, alla fine, di stabilirsi definitivamente in Romania ove è stato il primo rettore dell'Università "Ovidius" di Constanța (1990) – che ha contribuito a fondare –, e poi decano della Facoltà di Lettere, Storia, Teologia e Diritto (1990-1998). Il ruolo intellettuale di Mincu si può ripercorrere nell'infaticabile opera dello scrittore che attraversa titanicamente quasi tutti i generi letterari: critica letteraria, romanzo, poesia, traduzione. Lo straordinario impegno di scrittura indica una complessa fisionomia culturale che attesta la sua notorietà nel panorama editoriale europeo. A consacrazione del suo esempio letterario, Marin Mincu è stato insignito di numerosi premi e, in particolare, del prestigioso premio internazionale "Herder" a Vienna nel 1996.

Poligrafo accanito di indubbia impronta "rinascimentale", Marin Mincu ha pubblicato una quarantina di libri senza contare le traduzioni. L'iniziale formazione critica risentiva ancora dell'influenza del crocianesimo imperante di George Călinescu⁷; in seguito lo studioso adottò – in base ai modelli investigativi forniti dalla lettura di Lucian Blaga, filosofo e poeta molto noto in Romania⁸, ma anche di Frye, Jung e Bachelard

⁶ Le monografie dedicate a Mincu sono le seguenti: G. Popescu, Marin Mincu. *Eseu despre autenticitatea scriiturii*, Craiova, Ed. Eminescu, 2000; O. Soviany, *Experiment și angajare ontologică, eseu despre opera lui Marin Mincu*, București, Ed. Gramar, 2002 e sempre G. Popescu, *Marin Mincu. Narcis între oglinzi complementare: literatura ca probă existențială*, București, Ed. Muzeul Literaturii Române, 2018. È possibile leggere un toccante ritratto di Mincu nell'articolo di Bogdan Crețu, *Un scriitor total: Marin Mincu*, in «Observer Cultural», n. 504, 10/12/2009 a questo indirizzo: <https://www.observercultural.ro/articol/un-scriitor-total-marin-mincu/>

⁷ Cfr. la voce *George Călinescu*, redatta da M. Mincu, in *Dizionario Bompiani degli Autori*, Vol. I, Milano, Bompiani, 1987, pp. 388-389.

⁸ Cfr. la voce *Lucian Blaga*, redatta da M. Mincu, in *Dizionario Bompiani degli Autori*, Vol. I, cit., pp. 269-270.

– un’impostazione di matrice archetipica operante soprattutto nell’analisi dei testi classici e della letteratura orale, per giungere infine all’impiego di strumenti interpretativi più tecnici e sofisticati come la semiotica e l’ermeneutica testuale. La visione globalizzante di Mincu, che segna le tappe di una progressiva evoluzione metodologica, mira all’attualizzazione del testo letterario mediante una rigorosa e pertinente lettura generatrice del senso. Il fine ultimo del critico di professione, secondo l’autore, è quello di fondare *l’autonomia della letterarietà*:

«Scoprire gli archetipi della letteratura non è in contraddizione con quello che si propone di realizzare la semiotica; [...] come è noto, la critica è un atto creativo che implica *intuizione, metodo e costruzione*. Quando queste tre condizioni non vengono soddisfatte, si producono soltanto forme simulate del cosiddetto atto critico. Al di fuori dell’intuizione, come *fattore determinante*, la critica non è possibile»⁹.

Gli studi a carattere monografico, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică* (Ion Barbu. Saggio sulla testualizzazione poetica) e *Avangarda literară românească* (L’avanguardia letteraria romena) – apparsi rispettivamente nel 1981 e nel 1983 a Bucarest presso la casa editrice Cartea Românească – nonché *Eseu despre textul poetic II* (Saggio sul testo poetico II) del 1986 rappresentano i momenti fondamentali e decisivi per il processo di svecchiamento dell’esegesi letteraria romena attraverso l’introduzione delle teorie testualiste e semiotiche applicate ai testi poetici. Con questi libri, Marin Mincu ha inteso garantire un margine di sincronizzazione culturale con le esperienze europee dotando l’orizzonte critico romeno di un «sistema operativo» in grado di arricchire la tradizione interpretativa preesistente di ipotesi alternative di lettura. Il semiologo fa sua l’asserzione testualista secondo cui il testo dice da solo tutto e che «la poesia è una materia quasi impalpabile, che si sottrae a qualsiasi tentativo “scientifico” di essere fissata in una terminologia statica, poiché soggiace a quell’entropia permanente che è organica alla sua modalità di esistenza»¹⁰. Mincu coglie nel fare poetico di Ion Barbu, poeta e matematico, un sistema

⁹ M. Mincu, *Eseu despre textul poetic II*, București, Cartea Românească, 1986, p. 319.

¹⁰ Ivi, p. 8.

di segni autoriflessivi e autoreferenziali in cui il soggetto viene definitivamente ad abolirsi nel costante lavoro di permutazione e combinazione della pratica significante dei suoi versi¹¹. L'originalità dell'indirizzo critico e poetico inaugurato da Mincu è l'intreccio dei rapporti tra il testo e l'esistenza che mette in scena lo statuto interiore della scrittura attraverso le modalità attualizzanti del gioco intertestuale ed esistenziale, diretto soprattutto verso quell'accanita ricerca dell'«autenticità» delle forme d'espressione, al di là del mero gioco combinatorio dei segni scritturali. Questa vocazione critica si riflette nel Mincu romanziere ove l'esperienza dell'autenticità viene ricondotta al gesto decisivo della scrittura. Sia negli *Intermezzo I, II, III*, scritti in romeno¹², che ne *Il diario di Dracula*¹³ e *Il diario di Ovidio*¹⁴, che seguono tutti un'impostazione diaristica, l'autenticità della scrittura deve essere ricercata al di là della sincerità della vita intesa come «pulsione scritturale». Scrive Mincu:

«Vi è un'esperienza della scrittura in cui l'istanza narrativa viene esplorata con radicale intensità, nel tentativo di raggiungere e coincidere con la traccia scritturale, unica manifestazione concretamente afferrabile del soggetto narrante, l'unico autentico. [...] La "sincerità" del diario non risiede nella registrazione del quotidiano né nella sua presunta evidenza documentaria, ma nell'implicazione dell'io nell'atto stesso dello scrivere. L'autenticità, in questo senso, non consiste nel dare voce alla banalità dell'esistenza, bensì nell'assumere la comprensione di soggetto e oggetto, entrambi iscritti in un movimento costitutivamente autoreferenziale e riflessivo»¹⁵.

¹¹ Cfr. la voce *Ion Barbu*, redatta da M. Mincu, in *Dizionario Bompiani degli Autori*, cit., p. 174.

¹² Cfr. M. Mincu, *Intermezzo*, București, Albatros, 1984; id., *Intermezzo II*, București, Cartea Românească, 1989; id., *Intermezzo III*, București, Albatros, 2002. *Intermezzo IV. Jurnal Florentin*, (Constanța, Pontica, 1997) è stato scritto dall'autore sia in romeno che in italiano, e contiene delle lettere e dei frammenti di scrittura firmati da Monica.

¹³ M. Mincu, *Il diario di Dracula*, Milano, Bompiani, 1992.

¹⁴ M. Mincu, *Il diario di Ovidio*, Milano, Bompiani, 1997.

¹⁵ M. Mincu, *Metajurnal în jurnal sau despre autenticitatea scrisului*, in «Caiete critice», nr. 1-2/1987, p. 37.

Dunque, il flusso della scrittura deve obbedire alla dittatorialità di un *io* che non accetta l'ammissione esterna di altri testimoni narrativi. L'autenticità si dà solo come esistenza nella scrittura, «diagramma del ritmo biologico»¹⁶ del soggetto che scrive.

Ma è nello sforzo del traduttore e del poeta che Mincu sembra rivelare meglio le coordinate della sua ipostasi letteraria. Come scrive uno dei leader dei Novissimi, Alfredo Giuliani: «Marin Mincu è un cavaliere danubiano che nel suo viaggiare avanti e indietro tra oriente e occidente non dimentica mai le profonde radici neolatine della propria discendenza culturale»¹⁷. Infatti nella sua raccolta di poesie in italiano, dal titolo *In agguato* (Milano 1986), il dirsi del poema gioca tra «la malizia e il candore, tra la divertita fantasia e la mordente allusività sapientemente orchestrati»¹⁸, sottolinea il poeta Mario Luzi. Si assiste nella poesia di Mincu, contrariamente a quanto avviene nella prosa, a una progressiva «riduzione dell'io» di matrice sperimentalista, che implica la ricerca della unitarietà della visione e il recupero dell'istante che precede l'atto creativo; tuttavia questa presenza eclissata del soggetto nella scrittura sembra non voler includere nel proprio discorso il trattamento fabulatorio di una realtà indistinta. Si tratta di un'operazione che assolutamente non costringe il poeta alla rimozione della soggettività, quanto piuttosto esige da lui una maggiore consapevolezza «critica» del fare poetico, un nuovo «metodo» di assimilazione soggettiva, una dialettica singolare che contribuisce al sondaggio di inedite tecniche espressive che si prendono carico della loro molteplice inesauribilità. Il volume *In agguato* – come si avrà modo di vedere più avanti – è teso a cogliere il conflitto, la tensione di un soggetto, abolito dal proprio discorso, alle prese con la materialità stessa della scrittura. I componimenti della raccolta, in qualità di reperti testimoniali, registrano le scansioni ritmiche, organiche dell'*io* che vuole catturare il «reale» posto nelle commisure interstiziali dell'espressione poetica, in quell'«interval-

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ A. Giuliani, *Glossa*, in M. Mincu, *In agguato*, a cura e con una glossa di A. Giuliani con una nota di M. Luzi, Milano, Scheiwiller, 1986, p. 8.

¹⁸ M. Luzi, *Nota*, in M. Mincu, *In agguato*, cit., p. 6.

lo tra due parole / nell'intervallo tra il dente e il suo alveolo / impregnato di sangue» (*Falso trattato sull'agnello*)¹⁹.

In Mincu, l'opera del poeta si lega a filo doppio col lavoro del traduttore di poesia. Non è tanto il significato ideologico dei contenuti che domina il suo fare creativo quanto una viscerale ricerca estetica dei livelli espressivi. Questa particolare «pulsione scritturale» lo ha portato al concepimento della monumentale antologia *Poeți italiani din secolul XX. De la Giovanni Pascoli la Valerio Magrelli* (Poeti italiani del XX secolo. Da Giovanni Pascoli a Valerio Magrelli)²⁰ che gli è valso il prestigioso conferimento del premio “Montale” nel 1989²¹.

¹⁹ M. Mincu, *In agguato*, cit., p. 13.

²⁰ Cfr. M. Mincu, *Poeți italiani din secolul XX. De la Giovanni Pascoli la Valerio Magrelli*, Editura Cartea Românească, București, 1998.

²¹ La bibliografia esaustiva di Marin Mincu, che comprende più o meno 500 titoli in romeno e in italiano, è contenuta in George Popescu, *Marin Mincu. Narcis între oglinzi complementare: literatura ca probă existențială*, cit., pp. 303-339.

L'opera di Marin Mincu in Italia

I canti narrativi romeni. Analisi semiologica, Torino, Giappichelli, 1977; *I mondi sovrapposti. La modellizzazione spaziale nella fiaba romena*, Torino, Giappichelli, 1978; *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti. Da Urmuz a Ion Caraion*, in collaborazione con Marco Cugno, Milano, Feltrinelli, 1980; *La semiotica letteraria italiana*, Milano, Feltrinelli, 1982; *Mito-fiaba-canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, Roma, Bulzoni, 1986; *Nuovi poeti romeni*, in collaborazione con Marco Cugno, Firenze, Vallecchi, 1986; *Mircea Eliade e l'Italia*, in collaborazione con Roberto Scagno, Milano, Jaca Book, 1987; *Dizionario degli autori* (parte romena), Milano, Bompiani, 1987; *Nichita Stănescu, 11 elegie*, a cura di..., Milano, Vanni Scheiwiller, 1987; *Fiabe romene di magia*, a cura di..., Milano, Bompiani, 1989; *Lucian Blaga, I poemi della luce*, a cura di..., in collaborazione con Sauro Albisani, Milano, Garzanti, 1989; *Mihai Eminescu, Lucifero*, in collaborazione con Sauro Albisani, Vanni Scheiwiller, Milano, 1989; *Mihai Eminescu, Genio desolato*, a cura di..., Bergamo, Lubrina, 1989; *Mihai Eminescu e il romanticismo europeo*, in collaborazione con Sauro Albisani, Roma, Bulzoni, 1990; *Il diario di Dracula*, romanzo, con una prefazione di Cesare Segre e con una postfazione di Piero Bigongiari, Milano, Bompiani, 1992; *Paul Celan, Scritti romeni*, a cura di..., Udine, Campanotto, 1994; *Il diario di Ovidio*, romanzo, con una presentazione di Umberto Eco, Milano, Bompiani, 1997; *I poeti davanti all'apocalisse*, con una postfazione di Giovanni Rotiroti, Udine, Campanotto, 1997; *Mihai Eminescu, La mia ombra e altri racconti*, a cura di..., Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2000.

Inoltre, Mincu, grazie all'imponente nonché prezioso lavoro di traduzione della moglie, Ștefania Mincu, ha fatto conoscere in Romania l'opera di Umberto Eco, Gianni Vattimo, Maria Corti, Cesare Segre, D'Arco Silvio Avalle, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Mario Luzi, Luigi Pareyson, Lucio Klobas *et alii*.

Avvertenza

«L'archivista produce dell'archivio, ed è questo il motivo per cui l'archivio non si chiude mai. Si apre a partire dall'avvenire»²².

Prima di esaminare le carte dell'archivio italiano di Marin Mincu in mio possesso²³, è opportuno ricostruire il contesto storico e culturale con cui lo studioso romeno entrò in contatto nel 1979, quando giunse all'Università di Torino come lettore di madrelingua romena. Si trattava di un ambiente segnato dalle esperienze dei Novissimi e del Gruppo 63, movimenti che avrebbero profondamente influenzato la sua riflessione critica.

Per comprendere gli interrogativi che animavano la ricerca di Mincu – come il senso dell'«implicazione agonica dell'individuo nell'atto della scrittura», indagata «in una prospettiva essenzialmente diacronica», o la questione di come «si manifestano le tendenze e le scuole poetiche e in quale misura queste influenzano il tragitto dell'individuo»²⁴

²² J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, cit., p. 89.

²³ Questo mio contributo sull'archivio italiano di Marin Mincu si inserisce nell'ambito del progetto ALMAMED – Archivi mediterranei della memoria, parte della Macroarea di Ricerca, Internazionalizzazione e Terza Missione dell'Università di Napoli "L'Orientale". Il progetto, avviato sotto la responsabilità scientifica del prof. Carlo Vecce e successivamente del prof. Guido Maria Cappelli, nasce dall'esigenza di valorizzare i depositi memoriali del XX secolo in area mediterranea, promuovendo su questo tema una rete di collaborazioni tra atenei ed enti di ricerca delle diverse sponde, dal Mediterraneo al Mar Nero.

²⁴ Su tali aspetti si veda M. Mincu, *I poeti davanti all'apocalisse. Conversazioni con Albisani, Bertolucci, Caproni, Carifi, Conte, Cucchi, De Angelis, Giudici, Giuliani, Gramigna, Luzi, Magrelli, Mussapi, Porta, Raboni, Ruffato, Sanguineti, Spaziani, Zanzotto*, Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore, 1997, p. 7. Nella quarta di copertina di questo libro si legge: «Man mano che parlavo con i poeti, è nata l'idea di un intrattenimento più acuto (in senso genetico) sulla poesia. La banale biografia dei poeti si accordava in maniera abissale alla biografia stratificata della poesia. Al di là delle piccole cose della vita quotidiana, che stanno alla portata di chiunque, venivo a conoscenza di ciò che può significare l'implicazione agonica dell'individuo nell'atto della scrittura, che veniva a suo modo perseguita in una prospettiva essenzialmente diacronica. Inevitabilmente venivano ad imporsi dei problemi ben precisi. In che modo si manifestano le tendenze e le scuole poetiche e in quale misura queste ultime influenzano

– è necessario delineare un quadro di riferimento che introduca le nozioni di neoavanguardia e sperimentalismo in Italia. Il paragrafo seguente offre una sintesi storica attraverso la voce stessa dei protagonisti dei Novissimi e del Gruppo 63. A questa ricostruzione si intrecciano, come contrappunto testuale, le osservazioni critiche di Mincu su questi movimenti, con particolare attenzione alla figura di Alfredo Giuliani, con cui lo scrittore romeno stabilì un rapporto di profonda amicizia.

Per ora, senza anticipare troppo, riportiamo dal volume d'interviste *Poeti davanti all'apocalisse* quest'importante testimonianza di Mincu sul poeta romano:

«Incontrai Alfredo Giuliani nel 1978 a Milano, al Club Turati. Da allora si è dimostrato sempre un amico fidato, un amico presente ogni volta che mi trovo in Italia. Si può notare in lui quell'autentico scetticismo da patrizio romano, il senso misurato dell'ironia che a volte mi aiutò proprio in quei momenti più difficili della mia esistenza: quando ad esempio, dovevo decidermi, nel 1982, se valeva ancora la pena richiedere asilo politico all'Italia (“Macché, Mincu, tu credi che sia meglio in Italia?!”), oppure quando, nel tradurre in italiano le mie poesie, ci trovavamo a rivivere momenti congiunti di euforia, dovuti a quel tentativo di far collimare diverse entità poetiche da una lingua all'altra sul piano dell'espressione. Giuliani, con la sua statura anonima di uomo per bene, fu per me, come lo è tuttora, un punto di riferimento fondamentale, una certezza assiomatica: cioè egli rappresenta per me il fatto che il poeta (come ente) e la letteratura (come suprema manifestazione dell'essere) continuano ancora ad esistere. Ogni volta che passo per Roma, ho bisogno di vederlo, di sentirlo, e questa cosa mi basta per convincermi che il limite estremo della letteratura è ancora lontano dall'essere raggiunto»²⁵.

il tragitto dell'individuo? E infine, in prossimità dell'apocalisse di fine millennio, profetizzata nei testi, che rimane da fare al poeta per la sua salvezza e per quella del mondo? Esiste ancora quell'entità intangibile che porta il nome di poeta? Mi è parso che questi interrogativi personali e le risposte a tali domande [...] abbiano la facoltà di diventare un punto di riferimento “epistemologico” per un più largo pubblico e che ciò possa avere interesse, al di là della loro sfera illusoria, per ognuno di noi indifferentemente dal fatto di essere o non letterati».

²⁵ Ivi, p. 47.

Anche nella sua monumentale antologia sui poeti italiani del Novecento, Mincu darà molto spazio al ruolo che Giuliani ha ricoperto nel contesto dello sperimentalismo di quegli anni in Italia. Il giudizio di Mincu sulla sua poesia è abbastanza netta:

«Al di là del suo programmatico sperimentalismo, Giuliani resta un poeta autentico grazie al morso tagliente del sentimento che s'impone come una minaccia in ogni suo poema e attraverso quell'implicazione tragica del soggetto poetico nella propria scrittura in direzione di una sua graduale abolizione, in linea con il programma "testualista" di *Tel Quel*. Dal punto di vista della storia della poesia, Giuliani è l'unico che abbia saputo rispettare un programma teorico assunto responsabilmente e il suo gesto è così singolare da confermare uno statuto estetico esemplare non privo di drammaticità»²⁶.

Dai Novissimi al Gruppo 63: una breve sintesi storica

La storiografia letteraria italiana tende a riconoscere nel movimento della Neoavanguardia – che raccoglieva in sé l'esperienza dei Novissimi e del Gruppo 63 – una delle principali novità del panorama letterario degli anni Sessanta²⁷. Tale movimento nasce su un terreno già preparato dalla battaglia per un *nuovo sperimentalismo* condotta, sul finire del decennio precedente, dalla rivista «Officina», la quale indicava l'urgenza di una stagione di grande innovazione formale, che però non restasse separata da un forte impegno di conoscenza e di denuncia del presente.

Il nucleo più ampio e combattivo della Neoavanguardia, il *Gruppo 63*, individuò nel linguaggio il terreno privilegiato di opposizione al mondo contemporaneo, al consumismo, all'appiattimento dei valori culturali e alla crescente disumanizzazione della vita. Già le avanguardie storiche del primo Novecento avevano mostrato una sensibilità ambivalente – di attrazione e repulsione insieme – nei confronti dei linguaggi della società di massa; tuttavia, nella Neoavanguardia del dopoguerra questa attenzione si fece ancora più radicale. Gli autori

²⁶ M. Mincu, *Poeti italiani din secolul XX*, cit., p. 437.

²⁷ Cfr. G. Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2003.

erano infatti convinti che il linguaggio non fosse uno strumento neutro, ma fosse intimamente permeato dai valori della borghesia capitalistica. In questa prospettiva, il compito ideologico del linguaggio borghese era quello di celare il disordine sotto un'apparente coerenza e di attribuire senso a ciò che, in realtà, risultava insensato. Di qui la necessità di aggredire e disgregare il linguaggio stesso: solo attraverso opere programmaticamente prive di senso si poteva smascherare l'assurdo del presente e contrastarne la funzione mistificante.

In un articolo dal tono "commemorativo" dedicato alla fine del Gruppo 63, Umberto Eco osservava che, tra i tratti distintivi delle avanguardie individuati da Renato Poggioli – attivismo, antagonismo, nichilismo, demagogia, culto della giovinezza, culto della modernità, ludicità, auto-sacrificio, rivoluzionarismo, autopropaganda, prevalenza della poetica sull'opera – nelle attività del Gruppo 63 si potevano riscontrare soltanto gli ultimi due. Eco faceva riferimento in particolare all'esposizione delle poetiche dei Novissimi (Sanguineti, Balestrini, Giuliani, Porta, Pagliarani). La sua conclusione, paradossale ma efficace, era che il Gruppo 63 poteva dirsi morto per mancanza di energia teorica capace di affrontare e risolvere la crisi: la sua fine non fu tanto un collasso improvviso, quanto un vero e proprio suicidio. Riportiamo di seguito la testimonianza di Eco, nella quale viene esemplarmente chiarita la differenza tra avanguardia e sperimentalismo:

«Quale è stata la contraddizione che ha condotto il Gruppo 63 al suicidio? Renato Poggioli nella sua *Teoria dell'arte d'avanguardia* aveva fissato le caratteristiche delle avanguardie storiche. Erano: attivismo, antagonismo, nichilismo, culto della giovinezza, ludicità, prevalenza della poetica sull'opera, autopropaganda, rivoluzionarismo e terrorismo (in senso culturale) e infine agonismo, come tendenza agonica all'olocausto e gusto della propria catastrofe. L'avanguardia agita una poetica, rinunciando per amor suo alle opere, mentre lo sperimentalismo produce l'opera e solo da essa estrae o permette poi che si estraiga una poetica. Lo sperimentalismo tende a una provocazione interna al circuito dell'intertestualità, l'avanguardia a una provocazione esterna, nel corpo sociale. Quando Piero Manzoni produceva una tela bianca faceva dello sperimentalismo, quando vendeva ai musei una scatoletta con merda d'artista faceva della provocazione avanguardistica. Ora nel Gruppo 63 esistevano le due anime, e l'anima avanguar-

distica è quella che è stata colta dai mass media. Ma, se tanti testi ancora rimangono, i gesti non potevano che vivere una breve stagione. Il momento in cui il Gruppo 63 ha scelto esplicitamente la strategia dell'attacco è stato paradossalmente quello in cui ritornava, dallo sperimentalismo sul linguaggio, all'impegno pubblico e politico. È stata la stagione di "Quindici", che ha visto drammatiche conversioni all'utopia sessantottesca, o sofferte resistenze, e alla fine ha portato il Gruppo a togliersi la vita - proprio nel senso dell'agonismo di Poggioli. Confrontandosi con le tensioni immediate di un periodo storico tra i più contraddittori, il Gruppo si è accorto che una mancanza di unità ideologica - che all'inizio aveva fatto la sua forza interna, e la sua energia provocatoria - ora ne sanciva la giusta estinzione»²⁸.

Fin dai primi numeri, i redattori e i collaboratori di «Quindici», la rivista del Gruppo 63, si trovarono a confrontarsi con le pressioni del mondo esterno e con le forti tensioni sociopolitiche che caratterizzavano quegli anni. Già dal secondo numero l'attualità irruppe prepotentemente nelle pagine della pubblicazione, attraverso le prese di posizione di Elio Pagliarani sulla guerra israelo-palestinese. Questo episodio rappresenta la prima manifestazione di una tendenza che coinvolgerà molti esponenti del Gruppo 63: il tentativo di far coincidere la rivoluzione linguistica con l'intervento diretto nell'attualità politica. Tale orientamento si accentuò notevolmente nel 1968, quando entrarono in agitazione sia le masse operaie che gli studenti universitari. Nel frattempo, all'interno della redazione di «Quindici» si delinearono tendenze opposte che, risultando inconciliabili, portarono alla cessazione delle pubblicazioni e alla conseguente dissoluzione del Gruppo 63, le cui sorti erano ormai indissolubilmente legate a quelle della rivista. La chiusura della pubblicazione coincise così con la fine della Neoavanguardia italiana degli anni Sessanta, che aveva a quel punto esaurito la sua funzione di rottura degli schemi tradizionali della poesia.

²⁸ U. Eco, *Quando la letteratura aveva i suoi pirati*, in «la Repubblica» <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/05/09/quando-la-letteratura-aveva-suoi-pirati.html> (ultima visita: 11/09/25)

A giudizio di Giuliani, tali schemi erano stati sostanzialmente superati a partire dall'esperimento dei cinque Novissimi attraverso: 1) la riduzione dell'io; 2) una visione schizomorfa della composizione; 3) una *texture* metrica svincolata dalla disposizione sillabica. Nella catastrofe voluta di «Quindici», secondo Eco, vennero allo scoperto divisioni che esistevano sin dall'inizio, ma che erano state superate grazie alla scelta del dialogo reciproco:

«Confrontandosi con le tensioni immediate di un periodo storico tra i più contraddittori e animati, il Gruppo ha deciso che non poteva continuare a fingere un'unità che non c'era all'inizio. Ma questa assenza di unità che aveva fatto la sua forza interna, e la sua energia di provocazione all'esterno, ora ne sanciva il giusto suicidio»²⁹.

Questo «giusto suicidio», riconducibile al tipico gesto delle avanguardie, deve chiaramente essere inteso in maniera ironica. Infatti, nel volume *Le droghe di Marsiglia* (1977) Alfredo Giuliani rispondeva in questo modo alla domanda provocatoria di Philippe Sollers:

«La domanda di Philippe Sollers ("Che fine ha fatto il gruppo 63?") è parsa a tutti gli interessati alquanto stonata e anacronistica. [...] Quella di Sollers [...] è la deprecazione che rivolge ai congeneri italiani un manager culturale francese interessato a una possibile multinazionale della neo-avanguardia [...]. Ora, bisogna sapere che i francesi, mentre noi facevamo di tutto per mandare all'aria il gruppo, e quasi per liberarcene, sono stati così bravi da farne due: la violenta scissione di Jean Pierre Faye da Sollers e da *Tel Quel* ha dato luogo al gruppo di *Change* [...], ma la ragione profonda della sfasatura tra l'intervento di Sollers e la nostra situazione risiede, a mio parere, in un fatterello molto banale che è alla radice di tutta la questione, e segna una grande differenza tra i francesi e noi. Sia l'autoritario Sollers, sia il democratico e più duttile Faye, sono due leaders, due capi carismatici dei rispettivi gruppi, e praticano in modi diversi una precisa ideologia del potere letterario [...]. Ora [...] la neo-avanguardia italiana non s'è mai posta come

²⁹ U. Eco, *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*. Prolusione tenuta a Bologna per il Quarantennale del Gruppo 63, 8.5.2003. <http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20Gruppo%2063,%20quarant'annin%20dopo.pdf> (ultima visita: 11/09/25)

una alternativa di potere; s'è presentata invece come un'alternativa [...] di idee, di poetiche, di valutazioni; non ha mai programmato di diventare una cittadella, né di dare la scalata a nulla. [...] La neo-avanguardia italiana non ha avuto alcun capo carismatico. Qualcuno, all'esterno, ha creduto di identificarlo in Sanguineti, quanto meno come 'capofila'. In realtà Sanguineti non 'capofilava' un bel niente, anche se aveva il suo bravo prestigio, né Balestrini o Eco o Pagliarani, o altri, 'capofilavano'. C'era una specie di collettivo informale, tenuto insieme, più che altro, dalla reciproca convinzione che, a dispetto dei dissensi, si andava tutti contro la Letteratura Costituita».

In sostanza, Giuliani ribadisce:

«Ci si divertiva, questa è l'altra piccola cosa che Sollers non può sapere, e forse neppure capire, e che molti ignorano. [...] Il gruppo metteva la serietà sotto il controllo del gioco; la carica di autoironia, la volontà di sperpero gli ha sanamente impedito di programmare la propria sopravvivenza. Tutto questo spiega perché i 'superstiti' non si sentano affatto orfani: non hanno perso il Capo, non hanno perso la Mamma, non hanno tradito nessuna Ideologia. Al più si potrà dire che la Chimera non aveva la coda di drago, non l'aveva per niente, o forse era una coda di carta. Ma piuttosto che istituire un bieco o squallido gruppetto di potere, è molto più elegante, molto più efficiente, essersi disseminati qua e là e rispondere di persona delle proprie opinioni, le quali, dove occorre, hanno anche il diritto di cambiare, tra l'altro»³⁰.

Edoardo Sanguineti

Giuliani, già membro del Gruppo 63 e direttore responsabile della rivista «Quindici» fondata a Roma nel 1967, aveva curato nel 1961 la pubblicazione dell'antologia *I novissimi*, uno dei testi fondamentali della neoavanguardia italiana. L'antologia raccoglie le sue poesie accanto a quelle di Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Antonio Porta e Nanni Balestrini: cinque poeti dagli stili diversi ma accomunati da una poetica condivisa che, secondo Giuliani, segnò il momento decisivo della rottura con la tradizione poetica italiana.

³⁰ A. Giuliani, *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 369-371.

Tra i Novissimi spicca la figura di Edoardo Sanguineti, che aveva intrapreso una sperimentazione audacissima in anticipo su tutti gli altri: già dal 1951, infatti, aveva iniziato a lavorare a un poemetto intitolato *Laborintus*, la cui novità non aveva precedenti nella lirica italiana. In *Laborintus* Sanguineti rivoluziona non solo il verso (lunghissimo) e il ritmo, ma fa un uso poetico del linguaggio tecnico della critica letteraria, mescolandolo a lingue straniere, lingue morte e «materiali a grado zero» come gli elenchi. Con lui la ricerca neoavanguardista raggiunge forse il massimo di consapevolezza critica e progettuale. L'opposizione politica del poeta alla società borghese cerca una coerente linea di condotta antiletteraria, perseguendo una radicale sovversione delle strutture espressive, linguistiche e perfino tipografiche del testo poetico attraverso il ricorso alla parodia e all'antirealismo. L'operazione di Sanguineti mira alla dissoluzione del linguaggio. Il soggetto si identifica con tale linguaggio nel senso che risulta alienato, sfruttato dalla forza dirompente del capitalismo; l'esito del suo discorso è pertanto privo di senso, tautologico e ridotto all'ecolalia. Si tratta della descrizione di un esaurimento nervoso che non è soltanto individuale o collettivo, ma assume la valenza di «un oggettivo esaurimento storico»³¹.

Nella sua antologia sulla poesia italiana del Novecento, Mincu indicherà nella «dissoluzione» del linguaggio operata da Sanguineti un'istanza di ordine «amoroso», che a quel tempo in Romania lo avvicinava a Mircea Cărtărescu dal punto di vista della parodia attraverso il sacrificio dell'elemento lirico. Per quanto riguarda il registro familiare adottato nei suoi testi, la poesia di Sanguineti risultava invece accostabile a quella di Mircea Ivănescu³². Dopo la caduta della cortina di ferro tra i due blocchi europei, Mincu maturerà tuttavia una profonda distanza da Sanguineti:

«Non so perché fra i primi ho tradotto – credo già dal 1974 – Edoardo Sanguineti. Ero appena giunto in Italia a Torino e ancora non l'avevo conosciuto di persona. Egli si era già trasferito come docente di letteratura italiana a Genova, lasciando l'Ateneo torinese. Un mio studente di allora, Francesco Altieri, aveva attratto la mia attenzione verso il suo modo di

³¹ E. Sanguineti, *Poesia informale?*, in *I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 1965 e 1972, p. 202.

³² Cfr. M. Mincu, *Poeți italieni din secolul XX*, cit., p. 459.

fare poesia. È difficile stabilire ora il motivo per cui mi sentii conquistato dal suo discorso poetico: forse per il filo narrativo reintrodotta nella formula astratta del poema, oppure per la gravità dei toni soggiacente al dirsi della poesia. Quando lo vidi, mi incuriosì il suo aspetto fisico: egli incorpora letteralmente una forma parodistica di idea dell'umano – specialmente dell'idea di uomo – attraverso la deformità claudesca di tutti i suoi lineamenti. Questa cosiddetta “deformità”, tuttavia, gli conferisce una grandissima personalità che lo pone in evidenza. Mi è sembrato comunque che egli coltivasse enfaticamente questo “difetto”, trasformandolo nella qualità dominante del suo stile individuale. Non mi è mai piaciuta la messa in scena della propria “personalità” né tantomeno l'eccessiva rappresentazione di essa. Quando lo sentii parlare al *Salone del Libro* di Torino nel 1995, capii il motivo della mia antipatia: era *programmaticamente* un poeta comunista, che si serviva di tutto quell'armamentario retorico proveniente da un così profondo indottrinamento ideologico»³³.

Come si può osservare, questa testimonianza di Mincu mette in scena un conflitto: da un lato l'ammirazione iniziale per la forza poetica di Sanguineti, dall'altro il fastidio per la sua teatralità e per la sua militanza politica. È un ritratto che mostra come la ricezione di un autore non sia mai neutra. In fondo, ciò che emerge è la difficoltà da parte di Mincu di accettare un poeta che fa della propria persona e della propria ideologia parte integrante della sua opera, trasformando la poesia in un atto pubblico e politico.

Elio Pagliarani

Secondo Mincu, Elio Pagliarani invece «è riuscito a praticare una poesia programmatica, illustrando l'imperativo della “riduzione dell'io” attraverso l'introduzione di un soggetto narrante (“la ragazza Carla”) che descrive prosaicamente il panorama cittadino di Milano dalla sua specifica prospettiva di dattilografa, senza alcuna preoccupazione di trascendere tale quadro». E aggiunge:

«Pagliarani verbalizza il reale calcolando con attenzione i propri mezzi espressivi – rifiutando, per esempio, qualsiasi analogia

³³ M. Mincu, *I poeti davanti all'apocalisse*, cit., p. 93.

metaforica – e raggiungendo un particolare tipo di *realismo* del discorso che sarà successivamente fatto proprio dalla poesia più giovane attraverso uno sperimentalismo consapevole e più controllato dal punto di vista lirico»³⁴.

Pur condividendo alcuni contenuti con i poeti di «Officina», Pagliarani ne *La ragazza Carla* non rispetta le leggi della descrizione tradizionale e predilige un andamento asintattico, più veloce e immediato rispetto al riflesso “rappresentativo”. La sua poesia affronta temi realistici come il lavoro, l'economia e la vita delle classi subalterne, ma trasfigura il testo poetico trasformandolo in un racconto dall'andamento polifonico e corale che diventa progressivamente sempre più frammentario e discontinuo. Pagliarani ricerca la ritmicità poetica nel discorso quotidiano, benché un'attenta analisi metrica riveli che molti componimenti sono riconducibili a misure tradizionali come l'endecasillabo, che emerge a tratti dissimulato nel verso lungo. Il poeta sperimenta il verso lungo riprendendo la lezione di Majakovskij e rendendo così la poesia un mezzo privilegiato di analisi del vissuto. Un'altra tecnica, mutuata da Ezra Pound, consiste nell'inserimento nel discorso poetico di frammenti di testi tecnici o cronachistici: il manuale di dattilografia ne *La ragazza Carla*, per esempio, o i brani di articoli di giornale ne *La ballata di Rudi*.

Antonio Porta

Antonio Porta utilizza invece un linguaggio quotidiano di «scandalosa semplicità», a giudizio di Mincu. La critica è concorde nel riconoscergli una particolare originalità rispetto agli altri, proprio in virtù di questo fervore di ricerca che trascende lo sperimentalismo tout court, per approdare a sempre nuove soluzioni espressive, riflesso formale di una posizione sempre critica e mai soddisfatta nei confronti della realtà. Questa modalità poetica genera esiti diversificati ma riconducibili a nuclei tematici costanti. Si manifesta innanzitutto il rifiuto dell'io lirico ed ermetico a favore di una prospettiva orizzontale e comunita-

³⁴ M. Mincu, *Poeti italiani din secolul XX*, cit., p. 450.

ria, che testimonia l'assunzione di una responsabilità civile e politica da parte della poesia: emerge così un rapporto conflittuale con la realtà e la volontà di interrogare le dinamiche distorte del potere e la loro azione nella società. Rispetto agli altri Novissimi, in Porta il sabotaggio dei meccanismi linguistici si concentra nel punto di sutura tra le frasi, là dove dovrebbero articolarsi in discorso compiuto. Mentre altri poeti sperimentali approdano spesso al non-senso, Porta restituisce invece frammenti, escrescenze semantiche strappate drammaticamente dalla superficie del reale. Il poeta procede per accumulo con un andamento singhiozzante e nervoso. Pur riconoscendo spesso in lui una tensione narrativa, questo movimento peculiare si interrompe, si avvolge su se stesso senza risoluzione, poiché risulta impossibile stabilire una relazione semantica unitaria e gerarchicamente superiore. Il martellamento ritmico costituisce una costante nella sua poesia, come se attraverso questo dispositivo stilistico Porta intendesse segnalare le crepe, le faglie, le fratture del reale stesso.

Nell'antologia *Poeti italiani din secolul XX*, dopo aver evidenziato come Porta, in quanto il più giovane del gruppo, fosse stato il primo «ribelle» se non addirittura il «traditore» del programma dei Novissimi, Mincu osserva che il poeta «coltiverà ostinatamente “la poetica degli oggetti” che costituisce a livello contenutistico il punto di forza dei Novissimi. La poesia del primo periodo di Porta appare astratta e fredda, l'io poetico si riduce a un occhio impenetrabile che scruta con sguardo anonimo il mondo degli oggetti»³⁵. Nel volume *Passi passaggi*, invece, sempre secondo Mincu,

«Il poeta si apre al sentimento e recupera uno spazio interiore che progressivamente si dilata, restituendo vitalità a un discorso poetico che si era a lungo disperso nell'astrazione. Lo sforzo di liberarsi dal vecchio modo di fare poesia è doloroso: il “passaggio” acquista rilievo proprio in quanto tale, come gesto di transizione, come atto che segna uno strappo e imprime nella carne stessa delle poesie la rottura con il passato. In *Invasioni* questo processo si è ormai compiuto: ciò che emerge è una vera e propria “invasione” del sentimento nell'io poetico e, insieme, del soggetto poetico nella nuova realtà affettiva. Ma se

³⁵ Ivi, p. 480.

in questo movimento si guadagna sul piano degli affetti, si perde qualcosa in quello strettamente po(i)etico. Porta appare così, nella traiettoria della sua opera, come un poeta della neoavanguardia nella prima fase e come un poeta “pentito” nella seconda, e questo dualismo è evidente. Dal punto di vista dell’evoluzione del concetto di poesia, il primo Porta rimane quello più significativo»³⁶.

Infine, nel volume *I poeti davanti all’apocalisse*, Mincu consegna un nitido ritratto del poeta:

«Il mio amico Antonio Porta è il poeta biondo-adolescente che incontrai tempo fa a Torino quando veniva a leggere i suoi versi al *Cabaret Voltaire*. Mi piacque subito il suo portamento luminoso e distintamente innato; aveva un modo orgoglioso nel guardarti e nel risponderti, senza falsa cortesia o ipocrita familiarità, potrei dire, un tipo alla tedesca. Come direttore editoriale della Feltrinelli, Antonio mi fece pubblicare, dopo innumerevoli sondaggi critici, *Poesia romana d’avanguardia* (1980) e *La semiotica letteraria italiana* (1982). In genere fissavamo un appuntamento nel suo ufficio, al quinto piano di via Andegari, presso la sede editoriale di Milano, e talvolta scendevamo insieme a fare colazione. L’ho sempre ascoltato con molta attenzione e con sincera ammirazione. Aveva un modo chiaro e deciso nell’esprimere le sue convinzioni su qualsiasi argomento riguardo alla letteratura, senza essere, per questo, affatto polemico. Ancora non riesco a capacitarmi del perché mi meravigliai quando mi disse di essersi sposato con una giovane americana dalla quale aveva voluto avere subito dei bambini; mi sembrò che questa opzione era qualcosa di eccessivo anche per uno scrittore effervescente come lui; una volta mi invitò a casa sua per regalarmi il suo ultimo volume di poesie e non trovavamo posto a sedere a causa delle fasce da neonati e dei panni messi ad asciugare. Lo vidi per l’ultima volta nel 1988, di fronte al Duomo, quando mi fece avere un numero della rivista *Alfabeta* su cui aveva scritto una recensione molto favorevole al mio *Nuovi poeti romeni*. Mi parve allora un uomo molto stanco... ma costretto dalla fretta. Mi dissero che il poeta morì di colpo, parlando al telefono...»³⁷

³⁶ Ivi, p. 481.

³⁷ M. Mincu, *I poeti davanti all’apocalisse*, cit., p. 69.

Quest'ultima testimonianza di Mincu sembra un piccolo memoriale che intreccia ammirazione, sorpresa e malinconia. Porta emerge come un uomo di contrasti: luminoso e rigoroso, ma anche effervescente e imprevedibile; poeta e direttore editoriale, intellettuale e padre di famiglia. La sua figura viene ricordata con affetto e rispetto, ma anche con un senso di stupore per le scelte personali e con dolore per la fine improvvisa. In fondo, questo ritratto indica che la grandezza di un poeta non sta solo nei suoi versi, ma anche nella sua capacità di vivere intensamente, di lasciare segni concreti nelle vite degli altri, e di incarnare la tensione tra arte e quotidianità.

Nanni Balestrini

Infine, Nanni Balestrini, più di ogni altro tra i Novissimi, secondo Mincu, porta all'estremo la sperimentazione, costruendo collage di materiali linguistici già dati, frammenti del flusso comunicativo che vengono isolati e poi ricuciti nel tessuto poetico. La «riduzione dell'io» teorizzata da Alfredo Giuliani nell'introduzione all'antologia trova in lui l'interprete più radicale. Le sue poesie non parlano del caos, della rivolta o della libertà: sono esse stesse caos, rivolta, libertà, e assumono forme diverse a seconda che prevalga la pura azione poetica o l'irruzione di una voce narrante. La poetica del caos, in Balestrini, non costruisce un linguaggio alternativo o parallelo alla pragmatica comunicativa, ma ne smonta i nessi funzionali, producendo combinazioni inedite che non si limitano a rappresentare il disordine, ma ne offrono un'esperienza diretta. In questo modo, il testo letterario non è più soltanto comunicativo, ma diventa partecipativo, e proprio in quanto tale si avvicina tanto al gioco quanto alla narrazione. A contrapporsi al «linguaggio-medium» degli individui è così un «linguaggio-affermazione» della collettività. La voce che sorge dal caos non resta confinata allo straniamento linguistico, che pure si conserva, ma si trasforma in direzione, in narrazione.

Non a caso Mincu ha riconosciuto in Balestrini il più radicale tra i Novissimi nell'applicare l'imperativo della «riduzione dell'io», capace di dislocare definitivamente la pratica poetica tradizionale. Nei testi più recenti, secondo Mincu, si avverte infatti un cambio di rotta: all'im-

pegno estetico subentra un più consapevole e responsabile impegno politico, che segna il superamento dello «sperimentalismo agonico»³⁸.

Alfredo Giuliani

Nelle operazioni dei Novissimi sul linguaggio emerge con chiarezza, da un lato, la rivisitazione delle avanguardie cosiddette “storiche”, spesso ricalcate sulle tracce di esperienze coeve – dal Teatro dell’assurdo di Ionesco e Beckett al *Nouveau roman* di Robbe-Grillet, fino al *Cut-up* di Burroughs³⁹ – e, dall’altro, l’assimilazione delle teorie che, in quegli stessi anni, prendevano forma nei campi della semiologia, dello strutturalismo, della linguistica, della psicoanalisi e della teoria della comunicazione. Autori come Lévi-Strauss, Saussure, Barthes o Lacan, allora ancora poco diffusi in Italia, offrivano nuovi strumenti di indagine e ridefinivano le coordinate dell’esperienza letteraria. Questa pluridisciplinarietà, insieme a un respiro autenticamente internazionale, costituisce una cifra distintiva di tutta la stagione della neoavanguardia.

Per capire il fenomeno culturale della neoavanguardia e dello sperimentalismo in Italia è necessario riferirsi anche al passaggio, tra il 1945 e il 1968, dal neorealismo alla neoavanguardia, un passaggio che si lega alle radicali trasformazioni sociali, allo sviluppo industriale e alla crisi della cultura del PCI (Partito Comunista Italiano) che si era fatta acuta nel 1956 dopo gli eventi della Germania dell’est e dell’Ungheria. In questo passaggio – che coinvolge chiaramente anche alcuni paesi europei oltre la cortina di ferro dopo la morte di Stalin – cadono molti equilibri politici e intellettuali che si erano imposti con la Resistenza al nazifascismo e allo stesso tempo si verifica una maggiore apertura verso la cultura europea contemporanea. In essa si intravedono nuovi modi di intendere la lotta intellettuale, nuove forme di scrittura, nuove fratture, polemiche, alleanze. In tale contesto gli scrittori italiani, opponendosi al pensiero dominante sia di ordine politico che ideologico, assumono un’attitudine sperimentale, cioè “spe-

³⁸ M. Mincu, *Poeți italiani din secolul XX*, cit., p. 474.

³⁹ Cfr. *l'Introduzione* di N. Balestrini e A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63*, Torino, Testo & Immagine, 2002, p. XXI.

rimentano” nuove possibilità di scrittura che in qualche modo agiscono sul mondo. Essi aspirano a una letteratura che non si limiti a descrivere e ripetere i modelli e i valori precostituiti, ma intendono stabilire un pensiero critico con la realtà allo scopo di trasformarla e modificarla. Rispetto ad esperienze sperimentali che erano già presenti all’interno del neorealismo come Pasolini con il gruppo della rivista «Officina» e Calvino, oppure a esperienze precedenti come Fortini e Vittorini con la rivista «Il Menabò», la neoavanguardia degli anni Sessanta cerca un distacco polemico dal passato più recente rivendicando una letteratura rivolta verso le forme più avanzate della modernità, cioè verso le avanguardie del primo e del secondo Novecento in un nuovo orizzonte internazionale.

L’antologia poetica *I novissimi. Poesia per gli anni ‘60* – apparsa, come già accennato, nel 1961 a cura di Alfredo Giuliani – ha segnato l’inizio della neoavanguardia e si è guadagnata, secondo un giudizio critico consolidato, un posto nella storia della letteratura italiana e l’attributo di classico. Non si può comprendere l’antologia dei Novissimi se non si tiene conto del quadro del clima culturale che caratterizzava l’Italia di quel periodo. L’antologia nasce dall’insofferenza di un ristretto gruppo di giovani poeti e intellettuali verso la cultura dominante dell’epoca e dal conseguente desiderio di contestarla. L’Italia del secondo dopoguerra si stava trasformando da paese agricolo in paese industriale, e avanzava verso quel “miracolo economico”⁴⁰ che si sarebbe arrestato verso la fine degli anni Sessanta, lasciando il posto alle tensioni socio-politiche che caratterizzeranno il decennio successivo. Infatti, come scrivono Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani nell’*Introduzione* all’antologia intitolata *Gruppo 63*:

«Mentre l’Italia si andava impetuosamente trasformando da paese agricolo a paese industriale, i suoi scrittori facevano una gran fatica a entrare nella modernità. Bisogna pur dire che da parte loro proveniva

⁴⁰ Il “miracolo economico italiano” è da riferirsi al periodo di straordinaria crescita economica che l’Italia attraversò dal 1958 al 1963, caratterizzato da un boom industriale senza precedenti nella storia del paese. Il “miracolo” pose le basi per fare dell’Italia una delle principali economie mondiali, anche se accentuò il divario tra Nord e Sud del paese.

qualche risposta alla nuova situazione. Vittorini (soprattutto con la rivista «Menabò»), Ottieri e Volponi, per esempio, si ponevano il problema del rapporto tra industria e letteratura, ma le loro opere narrative spesso riproponevano personaggi contadini in vesti operaie, privi di una propria connotazione linguistica. Altri tentavano di interpretare i drammi esistenziali dei nuovi ceti emergenti: è il caso di Cassola e soprattutto di Bassani (*Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi Contini*), che infatti ottiene un notevole successo di pubblico negli anni del “miracolo economico”. Ma anche questa fase di trasformazione della società italiana è meglio rappresentata dal cinema (Antonioni e Fellini) che non dalla narrativa. [...] Un punto dolente della vita letteraria di quegli anni era proprio lo striminzito orizzonte critico dominante che non solo trascurava opere capitali della Tradizione recente, ma escludeva ogni esigenza di rinnovamento e i problemi che esso comportava: bisognava ripensare la natura dei linguaggi che attraversano la scrittura, quindi le strutture formali che qualificano il testo, i rapporti con una realtà complessa e lacerata, il ruolo che i mezzi di comunicazione assumevano in quella che di lì a poco si sarebbe chiamata “società dello spettacolo”, la posizione di sfida calcolata dello scrittore a convenzioni di stile e di comportamento ormai usurate. Dalla fine degli anni 50 il concetto hegel-marxiano di alienazione, rinverdito da T.W. Adorno, si era diffuso nel mondo intellettuale quasi come un'ossessione. [...] Allora, pur non sentendoci personalmente troppo alienati, sentivamo però davvero incombere l'alienazione nelle forme della vita quotidiana, nonché sull'uso letterario della lingua, la quale d'altronde rispecchia tutte le alienazioni; ne derivava il proposito di usarla quanto possibile contro se stessa»⁴¹.

Nell'*Introduzione* al volume *I novissimi*, Giuliani operava una drastica liquidazione della poesia italiana recente, bollata con l'etichetta riduttiva di «neo-crepuscolarismo», e teorizzava una concezione poetica radicalmente innovativa. La sua proposta mirava a una poesia capace di intervento attivo sulla realtà, in grado di «accrescere la vitalità» attraverso un'«efficacia linguistica» che non si limitasse alla mera descrizione o rispecchiamento della realtà contemporanea. La concezione teorizzata da Giuliani proponeva un confronto dinamico e trasformati-

⁴¹ Cfr. *l'Introduzione* di N. Balestrini e A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63*, cit., pp. IX-X.

vo con le molteplici forme del linguaggio moderno – dai linguaggi tecnico-scientifici a quelli dei mass media, dalla pubblicità al gergo urbano – non per fotografarli passivamente, ma per metabolizzarli e riconfigurarli in una sintesi poetica inedita. Questa poetica presupponeva un rapporto dialettico e critico con la contemporaneità, dove il linguaggio poetico doveva farsi strumento di conoscenza e trasformazione piuttosto che di semplice registrazione. In tal senso Giuliani scrive:

«Scopo della “vera contemporanea poesia”, annotò Leopardi nel 1829, è di accrescere la vitalità; e, dopo questa osservazione disarmante, aggiungeva che a quei tempi raramente la poesia era capace di tanto [...]. Noi, che non siamo classicisti e nemmeno crepuscolari, abbiamo della vitalità un concetto linguistico che cercheremo di spiegare. Senza dubbio, in ogni epoca la poesia non può essere “vera” se non è “contemporanea”; e se ci domandiamo: – a che cosa? – la risposta è una sola: al nostro sentimento della realtà, ovvero alla lingua che la realtà parla in noi con i suoi segni inconciliabili. Quell’*accrescimento* verrà da una apertura, da uno choc, che ci metta a portata di mano un accadere in cui possiamo ritrovarci»⁴².

Il concetto di «vitalità» che Giuliani mutua da Leopardi – destinato a diventare uno dei cardini della poetica «autenticista» teorizzata da Mincu in ambito romeno – concerne l’efficacia operativa della poesia sul lettore, in stretta correlazione con le necessità che spingono il poeta al confronto critico con il proprio tempo. Tale nozione implica una concezione dinamica dell’atto poetico, dove l’opera non si esaurisce nella propria autosufficienza estetica, ma genera un effetto trasformativo nella coscienza del destinatario. La persistenza di questa riflessione teorica nel pensiero di Giuliani emerge chiaramente a distanza di quasi tre decenni.

Nell’intervista rilasciata a Mincu nel 1991 il critico e poeta italiano fornisce infatti un’ulteriore precisazione di matrice leopardiana:

«[...] se andiamo a verificare l’effettualità della poetica leopardiana, ci accorgiamo facilmente che il poeta ha piegato la lirica alle esigenze del confronto con la contemporaneità. Ha infilato nel tessuto semantico

⁴² A. Giuliani (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, cit., p. 15.

tradizionalmente “lirico” una quantità impressionante di elementi narrativi, logici, gnomici, satirici; sicché mentre i nuclei espressivi di altre aree semantiche vengono forzati al discorso poetico, quest’ultimo si complica e s’allarga fino a rompere, di fatto, le proprie convenzioni. Non la forma lirica astratta, ma la lingua è protagonista della poesia leopardiana. Ora, per un poeta che cominciasse a scrivere nei primi anni Cinquanta il problema radicale era quello di conferire vitalità al disordine. Suggestire al lettore la realtà del disordine, suggerirgli che la confusione e il disordine possono condurre a un accrescimento dell’immaginazione. Entrando nelle discontinuità del testo, sollecitato dalle violazioni delle immagini, costretto dal ritmo ad accettare il caos e l’insensatezza, il lettore è chiamato a compiere quelle operazioni che Leopardi riteneva fortemente inventive: lunghezza dei salti da un’idea all’altra, da un luogo all’altro; necessità di supplire ciò che il poeta “non dice”; terminare “ciò che egli solamente comincia, colorire ciò che egli accenna”, scoprire quelle “lontane relazioni” che egli “appena indica”»⁴³.

Il panorama culturale dell’epoca risultava polarizzato, come Giuliani stesso rievoca in sede di bilancio critico, attorno a due direttrici fondamentali: da un lato la continuità di una vena neo-crepuscolare che perpetuava moduli espressivi ormai cristallizzati, dall’altro l’affermazione di una letteratura militante orientata verso tematiche di impegno sociale e politico. Pur riconoscendo l’indiscutibile valore qualitativo di molte opere riconducibili a entrambe queste correnti, si avvertiva tuttavia nell’ambiente letterario una diffusa esigenza di rinnovamento che investisse primariamente la dimensione linguistica. La necessità di superare tanto l’esaurimento delle formule tardocrepuscolari quanto i limiti espressivi di un realismo spesso schematico richiedeva una rifondazione degli strumenti poetici capace di confrontarsi con la complessità del linguaggio contemporaneo. Non a caso, l’*Introduzione* di Giuliani all’antologia *I novissimi* si chiudeva proprio con questa sfida programmatica:

«Nessuna profezia è contenuta nel sottotitolo del frontespizio: poesie per gli anni ‘60. Comincia appena ora un altro periodo che vorremmo augurarci meno triste e faticoso di quello che abbiamo vissuto negli

⁴³ M. Mincu, *I poeti davanti all’apocalisse*, cit., p. 48.

ultimi dieci anni. Ma assumiamo pure che tristezza e fatica continuo: è difficile soffocare con le intimidazioni critiche il bisogno di “parlare in versi”. Io credo, senza escludere che altri abbiano fatto o stiano facendo del loro meglio, credo che le poesie qui raccolte aprano più di uno spiraglio, e che sia quasi impossibile ignorare le esperienze e la carica vitale che noi, ciascuno a suo modo, abbiamo tentato di mettere nel linguaggio. C’è qui, voglio dire, qualche risultato tangibile e un’offerta *a pensare e a dire*. Ogni volta che in Italia qualcuno vuole essere contemporaneo, deve scontrarsi con l’immaturità sociale, col provincialismo politico, con le improvvisazioni e inquietudini che si pretendono soluzioni, con la perpetua commistione di anarchismo e legittimismo. Echi e segni dello scontro saranno certamente individuabili nel nostro linguaggio; ma si deve chiedere *qualche cosa di più*. In tale senso, per avere chiesto alla poesia un possibile accrescimento di vitalità, gli autori qui presenti possono presumere di fornire una indicazione, una proposta valevole per tutti»⁴⁴.

Queste parole di Giuliani esprimono la tensione tipica della neoavanguardia: la poesia come linguaggio sperimentale e vitale, capace di aprire spiragli in un contesto sociale e politico difficile. È un testo che rivendica la funzione della poesia non solo come arte, ma come atto di contemporaneità, un modo per misurarsi con le contraddizioni del presente e proporre nuove forme di pensiero. In sostanza, la poesia degli anni ‘60 viene presentata come strumento di vitalità e di resistenza, un linguaggio che non si limita a registrare lo scontro ma che prova a superarlo, offrendo una proposta culturale condivisa.

I novissimi si configurò, dunque, ben oltre i confini di una semplice antologia poetica. Rappresentò un’operazione culturale volta a definire e sistematizzare una nuova poetica in fase di emergenza. I nuclei teorici sviluppati da Giuliani nell’*Introduzione* assumono il valore di veri e propri enunciati programmatici, con la forza prescrittiva di un manifesto d’avanguardia. Animati da una profonda insofferenza verso un linguaggio logorato e incapace di tenere il passo con le trasformazioni accelerate della realtà contemporanea, i cinque poeti individuavano nel linguaggio il terreno elettivo della loro sperimentazione. Si

⁴⁴ A. Giuliani (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, cit., pp. 31-32.

operava così uno spostamento epistemologico decisivo: il linguaggio cessava di funzionare come mero strumento descrittivo o narrativo della realtà per costituirsi come oggetto autonomo di indagine e manipolazione creativa. Parallelamente, questa rivoluzione espressiva imponeva una «riduzione dell'io» – concetto che Giuliani ribadisce sistematicamente anche negli scambi interlocutori con Mincu – vale a dire l'abbandono definitivo dell'intimismo e del lirismo soggettivistico che aveva caratterizzato la tradizione poetica precedente. Si trattava di liquidare la figura del poeta-soggetto ripiegato nella contemplazione autoreferenziale del proprio universo interiore, per aprirsi invece a una dimensione poetica oggettivante e sperimentale:

«[...] bisogna “ridurre” le pretese dell'io lirico (“ridurre” nel senso fenomenologico del termine); scegliere l'asintattismo (interruzione di un modulo sintattico per far luogo a un altro modulo; intreccio dissonante di più moduli); lasciare che il nonsenso occupi dove può lo spazio della ragione (senza buttare via la ragione!); recuperare i linguaggi-collage; passare furiosamente dal Simbolo al Segno. Per me la poesia è sintesi tra percezione cosciente e inconscio; nella poesia tutto deve diventare segno-oggetto, anche i pensieri non possono darsi nella forma di riflessioni o concetti (devono diventare gesti)»⁴⁵.

Sotto questa luce, la poesia deve articolare una «visione schizomorfa» della realtà, caratterizzata da discontinuità processuale dell'immaginazione, asintattismo strutturale e violenta deformazione dei codici segnici. In questa prospettiva, il poeta assume una funzione essenzialmente traduttiva: interpreta e transcodifica una realtà costitutivamente frammentata nel tessuto testuale. Tale operazione presuppone una preliminare scomposizione analitica, necessaria per ogni successiva ricomposizione semantica dell'esperienza. Si tratta di tradurre una realtà metamorfica e poliedrica, caratterizzata da una complessità barocca ma anche da una scissione schizoide, che genera come correlato un soggetto dinamico, anch'esso sottoposto a continue trasformazioni. L'intreccio tra patologia mentale e linguaggio – la

⁴⁵ M. Mincu, *I poeti davanti all'apocalisse*, cit., p. 48.

correlazione tra schizofrenia e schizomorfismo – rimanda direttamente alla diagnosi di una disintegrazione sociale in atto. Il soggetto, depurato dalle ambizioni narcisistiche dell'io tradizionale, si fa agente di questa sovversione sistemica. In tale contesto, il linguaggio poetico tende a ricostruire la realtà attraverso un processo imprevedibile e asemantico di riassetto di materiali linguistici eterogenei. Questo meccanismo ricreativo coinvolge anche la soggettività: l'istanza parlante viene ricostituita come entità che non governa il discorso, ma ne è piuttosto determinata e attraversata. Tale concezione – di un soggetto non più agente ma agito dal linguaggio – riecheggia significativamente la teorizzazione psicoanalitica lacaniana e costituisce il nucleo teorico più innovativo della poetica dei Novissimi. Questi poeti infatti valorizzavano la capacità rigenerativa del linguaggio – la sua potenza di ricostruzione dal caos e di genesi dalla distruzione.

Marin Mincu e i Novissimi

Come già ricordato in precedenza, la scoperta della poesia dei Novissimi rappresentò per Mincu un evento di portata rivoluzionaria al suo primo arrivo in Italia: «Arrivato in Italia nel 1974, ebbi come la rivelazione di trovarmi in un paese estremamente ricco nel campo della poesia; il fatto che all'Università di Torino si sentisse ancora il mito di Sanguineti, mi ha incitato a ricercare più profondamente le cause di questa straordinaria presenza poetica»⁴⁶. L'intensità di questo impatto iniziale trovò la sua piena misurazione soltanto retroattivamente, a partire dal 1988, quando Mincu intraprese la pubblicazione a Bucarest di *Poeți italiani din secolul XX. De la Giovanni Pascoli la Valerio Magrelli*⁴⁷.

⁴⁶ Ivi, p. 7.

⁴⁷ La pubblicazione di questo volume di più di 600 pagine (senza testo a fronte) gli valse, come si è già ricordato, il Premio Internazionale Eugenio Montale nel 1989. Il libro contiene i nomi di Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Corrado Govoni, Guido Gozzano, Aldo Palazzeschi, F.T. Marinetti, Enrico Cavacchioli, Umberto Saba, Clemente Rebora, Dino Campana, Camillo Sbarbaro, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Attilio Bertolucci, Carlo Betocchi, Alfonso Gatto, Mario Luzi, Cesare Pavese, Leonardo Sinisgalli, Giorgio Caproni, Sandro Penna, Vittorio Sereni, Piero Bigongiari, Pier

Nella *Prefazione* al volume, l'autore ricostruisce l'itinerario intellettuale che lo condusse a questo monumentale lavoro di selezione e traduzione, che lo impegnò per quasi un decennio.

Secondo la sua testimonianza⁴⁸, appena giunto all'Università di Torino nel 1979, aveva tentato di stabilire un contatto diretto con Edoardo Sanguineti, con l'obiettivo di tradurre alcuni testi dal volume *Reisebilder*. Tale interesse nasceva dall'attrazione esercitata dalla costruzione narrativa del discorso di Sanguineti, ma più complessivamente dalla folgorazione provocata dall'esperienza poetica dei Novissimi, che egli considerava «tra le più interessanti sperimentazioni che si producevano a quel tempo non solo in Europa ma nel mondo». Animato dal proposito di far conoscere questo tipo di *poiesis* ai poeti romeni della sua generazione, Mincu iniziò sistematicamente a tradurre e pubblicare testi dei Novissimi presso le riviste «*Almanahul literar*», «*Luceafărul*» e «*Ramuri*». L'idea di realizzare un'antologia complessiva della poesia italiana novecentesca maturò solo successivamente: si trattò, come egli stesso confessa, di un «percorso à rebours», simile a un viaggio dentro un «tunnel del tempo poetico». La «lettura» della poesia italiana si «strutturò» infatti soltanto a posteriori, seguendo una traiettoria cronologicamente inversa che dai poeti italiani più giovani risaliva fino a Montale, Campana, Marinetti e Govoni. Il «progetto» prese così avvio dai Novissimi, che Mincu volle conoscere approfonditamente, frequentando regolarmente tutte le riunioni dei poeti della generazione di Sanguineti. Parallelamente, partecipava anche agli incontri di poeti più giovani come Adriano Spatola e della sua rivista «*Tam Tam*», che già a quel tempo si poneva in posizione di netta rottura rispetto ai Novissimi.

Altrettanto significativo fu l'incontro con i poeti della rivista «*Niebo*», che si riunivano nell'appartamento-redazione di Milo De Angelis a Milano. Con loro Mincu trovò l'opportunità di far conoscere la poesia di Ion Barbu, traducendo in italiano, in collaborazione con questi

Paolo Pasolini, Andrea Zanzotto, Bartolo Cattafi, Luciano Erba, Guido Ballo, Giovanni Giudici, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Giovanni Raboni, Roberto Sanesi, Giuliano Gramigna, Amelia Rosselli, Adriano Spatola, Giulia Niccolai, Dario Bellezza, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Valerio Magrelli.

⁴⁸ Cfr. M. Mincu, *Prefață*, in Id., *Poeti italiani din secolul XX*, cit., pp. 7-12.

poeti, alcune composizioni del poeta-matematico romeno. Di questi leggendari «“martedì” di lavoro» con Milo De Angelis vi è memoria nel libro d'interviste *I poeti davanti all'apocalisse*. Mincu ricorda:

«Il destino volle che Giovanni Raboni mi invitasse alla conferenza organizzata nei giorni 7-9 di aprile del 1978, presso il Club Turati di Milano. Il tema dibattuto allora portava il titolo: *Il movimento della poesia italiana negli anni 70*. In questa occasione, Roberto Sanesi mi presentò Angelo Maugeri, un poeta simpatico, dal quale fui informato che un gruppo di giovani poeti della rivista «Niebo» volevano fare la mia conoscenza per tradurre, secondo quanto disse allora il Maugeri, «il più grande poeta romeno», Ion Barbu. In seguito a uno scambio di vedute con Milo De Angelis, il direttore della rivista, fui invitato a un “martedì” di lavoro nella loro redazione di Milano, che aveva come sede proprio l'appartamento del De Angelis. Lì trascorsi una serata molto intensa, che durò oltre la mezzanotte, durante la quale abbiamo discusso, interpretato e tradotto brani dell'opera di Ion Barbu. Qui, insieme a noi, era presente una donna d'origine romena»⁴⁹.

È proprio in questo contesto di scambi culturali che il giovane Milo De Angelis avvertì l'esigenza di esplicitare il debito poetico contratto dal suo *Millimetri* nei confronti di *Joc secund* (Gioco secondo) di Ion Barbu. Nel 1978 De Angelis dichiarava: «Certo, nei “dintorni” di Barbu ci possono essere altre voci e altri libri, ci può essere Blaga o Valéry, ma queste voci ci giungono come frammenti, come stralci molto lontani, che non possiamo ricostruire. Quello che ci interessa è una lettura attentissima, microscopica (e proprio per questo sperduta) di “Gioco secondo”». L'attrazione esercitata dall'opera barbiana su De Angelis si fondava su una precisa affinità stilistica e tonale: «c'è nelle sue parole qualcosa di spigoloso che tocca anche i temi più classicamente “tragici” senza mai un briciolo di facilità commovente, e le sue scintille sono proprio quelle che Barbu descrive: “falci nella siccità hanno scintillato!”»⁵⁰. Questa dichiarazione rivela come il poeta milanese ricono-

⁴⁹ M. Mincu, *I poeti davanti all'apocalisse*, cit., p. 35.

⁵⁰ Ivi, p. 36.

scesse nel modello romeno quella durezza espressiva e quella capacità di affrontare la dimensione tragica senza concessioni al sentimentalismo. In un'intervista successiva del 1990, sempre rilasciata a Mincu, De Angelis avrebbe ulteriormente precisato:

«Essenziale Barbu, per il taglio adamantino, millimetrico del verso: non è poco, anzi, per saper concludere una poesia. Si può dire: una poesia che non porta in sé la sua fine non ha diritto di iniziare. Ecco la grande lezione di Ion Barbu: offrire in ogni istante lo strazio e l'incombenza di una fine. E, soprattutto, offrirla nella meravigliosa creazione verbale che gli è propria, in quegli accostamenti al tempo stesso i più imprevedibili e i più necessari, in quel suo *tempo*, tanto remoto da essere imminente. È vero: *Millimetri* deve molto a Barbu»⁵¹.

Nella *Prefazione* al volume *Poeti italiani din secolul XX*, Mincu dichiara di essersi sentito solidale con gli sforzi della giovane poesia italiana dell'epoca, riconoscendo che questa solidarietà ha inevitabilmente lasciato tracce indelebili nel suo discorso poetico. Una certa affinità con i Novissimi può essere individuata nella condivisa volontà programmatica di «praticare la poesia» in modo alternativo rispetto alla «Letteratura Costituita», per dirlo con le parole di Giuliani.

Esaminiamo ora gli aspetti programmatici dei Novissimi che hanno particolarmente influenzato il percorso intellettuale di Mincu in Italia. Il primo elemento, di particolare significato per Mincu, risiede nel fatto che i Novissimi si proiettavano verso il futuro attraverso una rottura radicale con il passato – atteggiamento squisitamente avanguardistico nel loro volontarismo antipassatista. L'antologia curata da Giuliani non si configurava infatti come «una conclusione, il ritratto definitivo di un periodo», ma rappresentava piuttosto «un gesto di apertura, una svolta, uno schiaffo al passato più recente»⁵².

I testi programmatici dei cinque poeti rivelavano un'orchestrazione teorica articolata, capace di argomentare un'opzione estetica in grado di illuminare la coscienza del lettore sul loro atto poetico. La poesia veniva concepita come *azione*, e il compito del poeta consisteva

⁵¹ Ivi, p. 40.

⁵² A. Giuliani (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, cit., p. 12.

nel «trattare la lingua comune con la stessa intensità che se fosse la lingua poetica della tradizione, e di portare quest'ultima a misurarsi con la vita contemporanea»⁵³.

Giuliani apriva il saggio introduttivo sostenendo che il vero scopo della poesia fosse quello di «accrescere la vitalità», ovvero la possibilità di «agire» nei confronti del lettore attraverso «l'efficacia linguistica della poesia»⁵⁴. Secondo questa prospettiva, le avanguardie storiche – futurismo, dadaismo, surrealismo – pur avendo considerato l'operazione sul linguaggio come atto espressivo capace di piegare la lingua dell'uso a significazioni nuove, avevano ormai esaurito la propria carica eversiva. La loro potenzialità espressiva si era ossificata e irrigidita, cristallizzandosi in una tradizione linguistica ingombrante ed estranea. In questo contesto, il merito dei Novissimi consisteva nell'«aver saputo grandiosamente razionalizzare il paludoso linguaggio dell'avanguardia europea»⁵⁵.

Il secondo caposaldo teorico del manifesto poetico dei Novissimi che Mincu ha assimilato è la «riduzione dell'io». Questa concezione comporta «una reale *riduzione dell'io* quale produttore di significati, e una corrispondente versificazione, priva di edonismo, libera da quella ambizione pseudorituale che è propria della forma degradata della versificazione sillabica e dei suoi moderni camuffamenti»⁵⁶. Giuliani chiarisce efficacemente questa posizione:

«Io non voglio esprimere me stesso, ma l'esperienza che il *me stesso* fa rispecchiando e *resistendo* al rispecchiamento, determinandosi *sopra* la determinazione storica. [...] L'aspirazione delle mie poesie è di far diventare pensieri visibili come cose non quali argomenti. [...] Dal punto di vista della scrittura, credo di aver proceduto a ricostruirmi un linguaggio che, senza essere intimista, mi consentisse di dire il mondo interno»⁵⁷.

⁵³ Ivi, p. 22.

⁵⁴ Ivi, p. 17.

⁵⁵ Ivi, p. 26.

⁵⁶ Ivi, p. 25.

⁵⁷ Ibidem.

L'incontro intellettuale tra Mincu e la poetica dei Novissimi, mediata dalla figura teorica di Giuliani, rivela un'affinità profonda che va oltre la semplice influenza letteraria. La condivisione di una visione anti-tradizionalista e la comune ricerca di un linguaggio poetico rinnovato hanno fornito a Mincu gli strumenti concettuali per elaborare una propria identità espressiva nell'ambito della letteratura. La «riduzione dell'io» e la concezione della poesia come azione trasformativa rappresentano i cardini di un dialogo culturale che ha arricchito il percorso creativo del poeta e critico romeno, consentendogli di coniugare la propria sensibilità con le istanze innovative della neoavanguardia italiana. In questo senso, l'esperienza di Mincu evidenzia la capacità della poesia di creare ponti culturali e di favorire processi di contaminazione creativa tra tradizioni letterarie alquanto diverse.

In agguato

Coerentemente con il programma poetico di Giuliani e dei Novissimi, i componimenti di Mincu raccolti nel volume *In agguato*⁵⁸ registrano le scansioni ritmiche e organiche dell'io che ambisce a catturare il reale. Come si avrà modo di verificare nell'analisi che segue, il testo originale romeno di alcune poesie contenute in *Prada realului* (In preda al reale, 1980) appare significativamente trasformato nell'edizione italiana pubblicata da Scheiwiller (1981), grazie agli interventi mirati e millimetrici di Giuliani, che ha curato con straordinaria intelligenza e sensibilità la raccolta di versi dell'amico poeta romeno.

Questi due volumi – *Prada realului* e *In agguato* –, pubblicati nell'arco di un solo anno, segnano inequivocabilmente il passaggio irreversibile del poeta romeno dal discorso metafisico delle prime opere alla sua decisiva opzione per il reale. A titolo esemplificativo, si procederà all'analisi di alcuni componimenti di Mincu (autotradotti dall'autore e riveduti da Giuliani) che sembrano aderire rigorosamente ai principi programmatici e sperimentali della poesia dei Novissimi:

Falso trattato sull'agnello

⁵⁸ M. Mincu, *In agguato*, cit.

Alveolo

Mi stupisce il poema
 che si muove
 e si ferma
 nell'intervallo tra due parole
 nell'intervallo tra il dente e il suo alveolo
 impregnato di sangue⁵⁹

Segue la versione originale romena:

Fals tratat despre miel

1.
 Mă mir de mâna care scrie
 acum acest vers
 că mișcă leneșă
 și se oprește
 în intervalul dintre două cuvinte
 în intervalul dintre dinte și voce
 dintre dinte și alveola lui
 îmbibată de sânge
 în intervalul dintre os și carne
 ca și cum ea
 mâna
 ar fi totul⁶⁰

Ed ecco la traduzione “letterale” che rispetta pedissequamente l’originale e che riportiamo a titolo meramente esemplificativo: «*Falso trattato sull’agnello / Mi stupisco della mano che scrive / adesso questo verso / che si muove pigra / e si ferma nell’intervallo tra due parole / nell’intervallo tra il dente e la voce / tra il dente e il suo alveolo / intriso di sangue / nell’intervallo tra l’osso e la carne / come se lei / la mano / fosse il tutto*».

⁵⁹ Ivi, p. 13.

⁶⁰ M. Mincu, *Vine frigul! Poezii*, București, Editura Minerva, 2000, p. 142.

Come si può agevolmente notare, nel processo di autotraduzione e di testualizzazione, Mincu, nella sua ipostasi di poeta-traduttore, sacrifica ben 6 versi, cioè la metà del componimento originale, per sancire definitivamente il *passaggio sperimentalista dalla poesia al testo*. In quest'ottica, *Fals tratat despre miel* è una sorta di allegoria in senso parabolico del farsi stesso del poema, in cui il soggetto tenta di cogliere o di registrare sulla pagina bianca l'evento dell'atto poetico fino alle sue estreme conseguenze. Si tratta di una radicalizzazione della funzione autoriflessiva del testo, come nota giustamente Irina Mavrodin, che si accompagna a una funzione critica nell'immanenza del poema stesso: l'effetto è volutamente metatestuale⁶¹. Il protagonista principale è la mano, l'oggetto reale della poesia, di cui la poesia stessa parla. Questo piccolo componimento mette in scena una mano che scrive indicando la proprietà depersonalizzante dell'atto creativo, ed è inoltre presente una sottile dialettica tra il farsi del poema e la condizione fisica (e metafisica) del poeta.

Nell'autotraduzione italiana, dal titolo *Alveolo*, ciò che viene *sacrificato* è appunto la mano, e il focus viene puntato direttamente sul "poema". Se nella versione romena la mano era «tutto», nella traduzione italiana invece il poema è in primo piano e la sua cifra significativa è chiaramente il movimento. Da qui nasce lo stupore dei testimoni di fronte all'atto della traduzione inteso come evento: il poema non sta sempre fermo «nell'intervallo tra due parole / nell'intervallo tra il dente e il suo alveolo», ma come scrive Giuliani, che è stato testimone e complice dell'autotraduzione di Mincu, «le poesie si movevano»⁶². Infatti, nel volume *In agguato* ritroveremo quella «mano» a p. 21, cioè in un altro componimento che s'intitola appunto *Mano*, che registra esattamente quel momento di «stupore» vissuto dai protagonisti di fronte all'evento della traduzione, intesa come movimento, trasferimento oppure passaggio:

Mano
mi stupisce la mano
che scrive ora

⁶¹ I. Mavrodin, *Postfață. Despre fragilitatea vieții și a poeziei*, in M. Mincu, *Vine frigul! Poezii*, cit., pp. 301-302.

⁶² A. Giuliani, *Glossa*, in M. Mincu, *In agguato*, cit., p. 9.

questo verso
che si muove
pigramente
e⁶³

Anche Maria Corti, in sintonia con Irina Mavrodin, riconosce che in questa piccola poesia ha luogo la teatralizzazione dell'atto poetico; ossia, per dirlo con le sue parole, viene messa in scena «una piccola rappresentazione dietro la poesia: la mano, la penna, il foglio bianco ne sono gli attori. Con sollievo, con stupore, con terrore il poeta scopre che questa rappresentazione è per lui il reale»⁶⁴. Inoltre, Maria Corti mostra un interessante parallelismo con Cavalcanti: «il frequente intervento in chiave metapoetica, come spesso nei poeti colti e molto proiettati sulla scrittura: ecco la cavalcantiana presenza della mano, “sudata”, “stanca”, e della pagina “bianca”, “nuda” in un'atmosfera di inutile attesa avantestuale»⁶⁵.

In linea con il discorso portato avanti da Maria Corti, è altresì significativa quest'altra poesia di Mincu, sempre alle prese con il «reale», dove «la mano premuta sul grilletto della macchina da scrivere» questa volta non è «pigra», ma è «agile» e precisa come quella di un cecchino nel tentativo (destinato al fallimento) di colpire leopardianamente «quel verso atteso / il solo verso che duole»:

Una condizione permanente

a Lucian Blaga

marin mincu è in attesa
un occhio contratto demolisce con furia
la struttura chimica degli oggetti
rimette gli elementi in libertà

⁶³ M. Mincu, *In agguato*, cit., p. 21.

⁶⁴ Citato in George Popescu, *Marin Mincu. Narcis între oglinzi complementare: literatură ca probă existențială*, cit., p. 56.

⁶⁵ *Ibidem*.

tra i vuoti e i pieni
 le cosiddette pieghe interstiziali
 la sua mano s'insinua agile
 scoiattolo di fumo tra due rami
 tra i rami del reale
 foglie parole male erbe in abbondanza
 in allettivo disordine di forme informi
 l'altera pratica significante

scoprire la lingua della poesia
 la mano premuta sul grilletto della macchina da scrivere
 per colpire quel verso atteso
 il solo verso che duole

marin mincu sta curvo
 tra le forme dello stato di reale
 la più maligna delle condizioni
 che non guarisce nessun ospedale⁶⁶

L'uso della parola quale «segno» è ciò che fornisce il valore semiotico a questo componimento poetico e che trasforma, dal punto di vista sperimentalista, l'opera in testo. Mincu considera gli strumenti («occhio», «mano», «grilletto della macchina da scrivere») e i gesti propri della sua attività di scrittore («demolisce», «rimette», «s'insinua», «sta curvo») come il vero soggetto del testo. Infatti, come egli stesso scrive a proposito di Nichita Stănescu: «Se è il nome a procurare all'Io la propria identità [...], è proprio nel nome e col nome che si istituisce l'alienazione costitutiva del soggetto, il quale per identificarsi non può che vedersi come *altro* da sé»⁶⁷.

Ecco, in ordine sparso, altre poesie contenute nel volume *In agguato* che rappresentano altrettante autotraduzioni dalla raccolta *Prada*

⁶⁶ *Nuovi Poeti Romeni*, a cura di M. Cugno e M. Mincu, Firenze, Vallecchi Editore 1986, pp. 193-194. La poesia era stata pubblicata in Romania nel 1982 in apertura della raccolta di M. Mincu, *Proba de Gimnastică*, București, Editura Albatros, 1982, p. 5.

⁶⁷ M. Mincu, *Nichita Stănescu, o della rottura tragica fra il soggetto poetico e il reale*, in N. Stănescu, *Undici Elegie (l'ultima cena)*, a cura di M. Mincu, Milano, Scheiwiller, 1987, p. 15.

realului. I componimenti nella versione italiana recano tutti il titolo, mentre in quella originale romena al posto dei titoli sono apposti semplicemente dei numeri. La punteggiatura è assente in entrambe le versioni. Il lettore che conosce bene le due lingue avrà modo di osservare le differenze e gli scarti sia semantici che formali tra il testo di arrivo e quello di partenza:

Uova

Sole indifferente che si scioglie
i comignoli delle case
stipati di uova
piovono uova su verande e parole
si gonfiano i nidi e si sfondano
si concima la terra con
uova di uova
dappertutto
piovono
uova⁶⁸

1.

Un soare indiferent
curgând lichid peste materie
plouă fecund cu ouă
peste pridvoare de vorbe
aerul e putred
se umflă cuiburile și crapă
împroșcând cu ouă
se-ngrașă țărâna cu icre
de ouă pute gândul ascuns
de nouă luni
tot plouă
cu ouă⁶⁹

Nella versione italiana la poesia si apre con l'immagine di un "Sole indifferente che si scioglie / i comignoli delle case", immagine dal

⁶⁸ M. Mincu, *In agguato*, cit., p. 47.

⁶⁹ M. Mincu, *Vine frigul! Poezii*, cit., pp. 174-175.

timbro metafisico e quasi apocalittico. Il testo romeno invece accentua il carattere fluido e organico: «Un soare indiferent / curgând lichid peste materie», un sole liquefatto che cola sulla materia, non sui comignoli. L'italiano privilegia la verticalità (dall'alto delle case, dai tetti) mentre il romeno insiste sulla putredine e sull'infezione («aerul e putred», «peste pridvoare de vorbe»). L'immagine delle "uova" è più ripetitiva e ossessiva nell'italiano, dove la parola "uova" si accumula a ogni verso, come in una liturgia assurda; il romeno invece introduce il dettaglio delle «icre de ouă» (uova di uova), e del «gândul ascuns / de nouă luni» – un pensiero nascosto da nove mesi, con evidente eco della gestazione e della gravidanza. La versione italiana alleggerisce il nucleo carnale e oscuro del testo romeno, preferendo una pioggia surreale di uova, laddove il romeno spinge verso un sottotesto inquieto, di concepimento e di decomposizione.

Cicogne

andiamo a caccia di cicogne
 ci guastano la paglia
 che copre i tetti
 le loro piume penetrano
 fra le nostre coltri
 senza vergogna né timore
 ci solleticano le narici
 ci soffocano
 ci fanno sloggiare
 ci appestano l'aria
 ci spiano la notte
 mentre facciamo bimbi⁷⁰

2.

să pornim la vânătoare de berze
 se auzi o voce răzleață
 ele ne strică iarba acoperișurilor
 ne-nfundă hornurile cu crengi
 se scapă înăuntrul caselor
 fără să aibă rușine

⁷⁰ M. Mincu, *In agguato*, cit., p. 48.

nici teamă
 fulgii lor ne pătrund în așternut
 ne înghesuie aerul intim
 ne gădilă nările
 ne sufocă
 ne spionează noaptea când facem copii⁷¹

La figura della cicogna, simbolo tradizionale di nascita, qui diventa perturbante e invadente. In italiano le cicogne “ci guastano la paglia”, “ci soffocano”, “ci fanno sloggiare”, fino a “ci spiano la notte / mentre facciamo bimbi”. Il tono è ironico-grottesco, un capovolgimento della leggenda popolare. Il romeno, invece, aggiunge una voce collettiva o anonima che dà l’avvio: «să pornim la vânătoare de berze / se auzi o voce răzleață» – “si udì una voce isolata” –, che introduce un elemento comunitario, quasi corale, assente nell’italiano. Inoltre, nel romeno le cicogne «ne-nfundă hornurile cu crengi / se scapa înăuntrul caselor»: non solo disturbano, ma penetrano dentro le case, marcando un’intrusione più materiale e viscerale. La traduzione italiana conserva la tensione ironica, ma smussa l’invasività corporea e domestica del testo di partenza.

Gomme

sulla carreggiata rovente
 tracce di gomme si accavallano
 si cancellano si confondono
 si fonde l’asfalto si ammolta
 incollando le ruote e arrestandole
 soltanto tracce di gomme
 sulla carreggiata rovente⁷²

3.

pe șoseaua încinsă dâre de cauciuc
 se-ncalecă se șterg reciproc
 se-ncaieră se confundă
 se topește asfaltul
 se înmoaie încleind roțile

⁷¹ M. Mincu, *Vine frigull! Poezii*, cit., p. 175.

⁷² M. Mincu, *In agguato*, cit., p. 50.

doar dâre de cauciuc
pe șoseaua încinsă⁷³

Qui il motivo cambia registro: dall'organico al meccanico. Le "tracce di gomme" italiane mantengono una certa asciuttezza descrittiva, quasi un'istantanea visiva: sovrapposizioni, cancellazioni, fusione dell'asfalto. Nel romeno però si avverte più energia verbale: «se-ncalecă se șterg reciproc / se-ncaieră se confundă» – i segni si sovrastano, si cancellano, si azzuffano, quasi un combattimento tra tracce. L'italiano attenua questa aggressività, traducendola con un registro più neutro ("si accavallano, si cancellano, si confondono"). L'elemento conflittuale, vitale persino nelle gomme, è più marcato nel testo romeno.

The Waste Land
l'arrivo delle cicogne
in un'estate di calce
deserto come in *the Waste Land*
terra senza grilli
che rosicchiano il tempo⁷⁴

4.
pășările veniră brusc
într-o vară de var
aici totul era desert
ca în *The Waste Land*
pământ fără greieri
care sa ronțăie timpul
femei fără rod
privind după berze⁷⁵

Il richiamo esplicito a Eliot («The Waste Land») introduce una dimensione intertestuale. L'italiano si concentra sulla desertificazione: "terra senza grilli / che rosicchiano il tempo". Nel romeno, tuttavia, l'immagine è più stratificata: oltre alla «pământ fără greieri», compaiono le «femei

⁷³ M. Mincu, *Vine frigul! Poezii*, cit., p. 175.

⁷⁴ M. Mincu, *In agguato*, cit., p. 51.

⁷⁵ M. Mincu, *Vine frigul! Poezii*, cit., p. 176.

fără rod / privind după berze» – donne senza frutto che aspettano cicogne. È un'aggiunta capitale: laddove l'italiano evoca solo un paesaggio desertico, il romeno intreccia la sterilità della terra con quella del grembo femminile, rafforzando l'allegoria della sterilità esistenziale. La traduzione italiana omette questo punto decisivo, trasformando il testo in un esercizio di atmosfera desolata, ma privandolo del suo nucleo simbolico.

*Il paese di Cuccagna
 (la contrada diventò d'improvviso
 un paese di Cucagna nuova
 dove le donne partoriscono
 balando e sonando e li figlioli
 subito nati parlano, mangiano
 e caminano facendo tutto da loro
 qui crescono arbore che fanno frutti
 tutto l'anno e vacche che fanno
 ogni giorno viteli
 qui si legano i cani con le salciccie
 ci sono ucelli che vano in mano
 a chi ne vuole e galine che fanno
 trenta ova il giorno
 fiumi di vino preciosissimi
 monte che sempre vi sono formagi
 insomma tutto è soltanto late e miele
 d'intorno si odono suoni e canti
 e non mai piante)⁷⁶*

7.
 ținutul deveni
 un paese di cucagna
 unde le donne partoriscono
 balando e suonando
 e li figlioli subito nati
 parlano mangiano e caminano
 facendo tutto da loro
 aici cresc arbore

⁷⁶ M. Mincu, *In agguato*, cit., p. 54.

*che fanno fruti tutto l'anno
 e vacche che fanno ogni giorno viteli
 qui si legano i cani con la salsiccie
 într-un cuvânt totul e
 un lago di late e miele
 unde se aud suoni e canti
 e non mai pianti⁷⁷*

Qui il tono muta verso l'utopia abbondante, il sogno arcaico di Cucagna. L'italiano presenta un testo più lungo, barocco, popolato da dettagli carnevaleschi (cani legati con salsicce, galline che fanno trenta uova al giorno, fiumi di vino, montagne di formaggio). Il romeno invece offre una riscrittura più condensata, un collage che incorpora direttamente l'italiano ("un paese di cucagna... balando e suonando... e non mai panti"), quasi un'ibridazione linguistica. L'italiano evoca l'opulenza illimitata, mentre il romeno la ricostruisce attraverso un gesto di citazione, dove la lingua straniera stessa diventa segno dell'eccesso. La Cucagna romena non è descritta, ma duplicata, resa straniera e familiare insieme, con un effetto di straniamento.

Queste poesie, come si può notare, si muovono attorno a un immaginario ctonio e insieme surreale, dove gli elementi più quotidiani – uova, cicogne, gomme d'asfalto – assumono una carica allucinatoria, quasi mitica. Il confronto tra le versioni romene e italiane rivela come la traduzione in Marin Mincu non sia un semplice trasferimento linguistico, ma un processo di slittamento semantico e immaginativo, in cui alcune risonanze si attenuano mentre altre si intensificano. L'italiano privilegia l'aspetto visionario e surreale, spesso alleggerendo i riferimenti carnali, corporali e comunitari presenti nel romeno. Quest'ultimo, al contrario, insiste sulla materialità della decomposizione e della gestazione, sul perturbante che invade lo spazio domestico, sulla conflittualità anche nei segni inanimati, sulla sterilità della terra e delle donne. L'italiano trasforma queste tensioni in immagini più oniriche e simboliche, mentre il romeno le mantiene nel registro del corpo e della materia. Ne emerge un doppio paesaggio: da un lato, una poesia dell'assurdo e della metamorfosi visionaria (italiano),

⁷⁷ M. Mincu, *Vine frigul! Poezii*, cit., p. 177.

dall'altro una poesia dell'inquietudine biologica, dell'invasione corporea e della sterilità esistenziale (romeno). È proprio nella distanza fra queste due modulazioni che si colloca l'interesse esegetico: la traduzione non nasconde, ma rivela lo scarto, mostrando come la lingua non solo nomini, ma modelli l'immaginario stesso.

Glossa

Alfredo Giuliani nella sua *Glossa* a *In agguato* riconosce che «Marin Mincu appartiene a un *filone innovatore* della letteratura romena, il quale ha avuto non di rado spiccate tendenze italianizzanti»⁷⁸. Infatti alcune sue poesie includono frammenti e interi versi scritti in italiano (*Il paese di Cuccagna* in questa raccolta di testi è sicuramente il caso più emblematico) e ciò lo avvicinerrebbe, sempre secondo Giuliani, a Ion Heliade-Rădulescu, traduttore in Romania di Dante e di Lamartine, il quale addirittura nel XIX secolo aveva provato a italianizzare la lingua poetica romena per conferirle un tratto di eleganza e classicità. Giuliani ammette, inoltre, di aver semplicemente aiutato a ritoccare i testi e in qualche caso ad assettare la traduzione di alcune poesie che Mincu aveva già abbozzato in italiano. La vera «difficoltà» che i due poeti avevano incontrato nel processo di traduzione «stava nel fatto che mentre lavoravamo – scrive sempre Giuliani – le poesie *si movevano*»⁷⁹. E aggiunge: «Tale qualità stupisce anche il poeta e appare fin dai primi versi del *Falso trattato sull'agnello*»⁸⁰.

Giuliani con profondo acume critico fornisce ulteriori dettagli che chiariscono la posta in gioco della scrittura poetica di Mincu e illuminano il momento di stupore di fronte all'enigmatica dinamicità della poesia nel passaggio da una lingua all'altra nell'ambito del processo stesso di autotraduzione. Riportiamo integralmente la citazione:

«Intere poesie se ne sono andate dal libro e l'autore le ha lasciate andare; altre hanno cambiato più volte direzione finché non hanno trovato

⁷⁸ A. Giuliani, *Glossa*, in M. Mincu, *In agguato*, cit., p. 8.

⁷⁹ Ivi, p. 9.

⁸⁰ Ibidem.

un giusto modo, un modo esatto, di restare sospese. Le parole di che sono fatte queste poesie devono essere segni semplici e chiari, non devono tramutarsi in oggetti, non devono pretendersi a simboli, devono conservare una instabilità naturale. Che i segni abbiano l'ambiguità dei segni. Questo credo sia la poetica di Mincu. Com'è nella buona tradizione della poesia moderna, almeno dai sacri testi di Mallarmé, i versi di Mincu interrogano obliquamente se stessi e il poeta è il loro soggetto preferito. S'intende: il poeta e la sua scrittura. I versi non s'ingannano sul fatto che il loro muoversi avviene nella scrittura. La realtà galleggia sopra un foglio, si insinua con tutte le sue apparenze, pigre o ansiose, nelle parole; le parole, a loro volta, si accoppiano nel *discorso amoroso* di un corpo che si sfarina nell'immaginazione. Mincu registra con intensa partecipazione, ma con un tono blando di enigmi, questo carattere di fluttuazione e di ostinata disillusione che è proprio della poesia di oggi, assediata dal "grugnito domestico delle cose" e dal fantasma della storia che "si avventa" con la spada. Nelle sue poesie rabbia e ironia le trascina, dissimulandole, una corrente che si perde nel paesaggio, gioco di orizzonti e di agguati. Le poesie di questo libro si strutturano in apparenza come sequenze di poemetti narrativi, ma la narrazione non va da un principio a una fine; ogni poemetto si può leggere (o rileggere e vorrei invitare il lettore a provarlo) dal principio alla fine: rovesciandolo si vedrà che innesca la medesima tensione drammatica e segue la stessa traccia inquietante»⁸¹.

È chiaro che all'epoca non erano tanto i significati ideologici dei contenuti della realtà né i fantasmi della storia che dominavano il fare creativo di Marin Mincu quanto piuttosto una viscerale ricerca autentica dei livelli espressivi. Praticando in Romania come Heliade Rădulescu una sorta di *sperimentalismo avant la lettre*, il desiderio che si poteva cogliere in Mincu – in qualità di poeta italianizzante alla ricerca di un nuovo linguaggio e di un confronto proficuo con i poeti italiani della neoavanguardia – era quello di entrare in diretto contatto con le differenti realtà testuali ed esistenziali e divenire, in termini semiotici, un "attante speculare", registratore e filtro di ogni evento che si profila nel mondo, di tutte le cose che stavano di fatto e mutavano nello svolgersi del tempo. In un certo senso, l'opzione di

⁸¹ Ivi, pp. 9-10.

Mincu era di stare «in agguato», di operare un recupero estenuante dell'istituto linguistico ormai morente, in cui l'io finiva per interrogarsi *dinamicamente* sulle proprie modalità d'espressione e sulle condizioni della propria esistenza, riconoscendo nella polarità originaria del rapporto tra oggetto e soggetto, l'emanazione tragica dell'enigma nella sua irriducibile estraneità.

Sperimentalismo vs Avanguardismo

Riallacciandoci alle questioni sollevate in precedenza, la poesia dei Novissimi – come emerge anche dai testi poetici di Mincu pubblicati in Italia – non mirava a esaltare il linguaggio attraverso una forma diacronica elaborata, bensì operava una sistematica estraniamento delle sue proprietà semantiche. Questo processo si articolava attraverso la lacerazione del tessuto sintattico, la scomposizione e ricomposizione dell'armonia linguistica, e la programmazione di una ricostruzione dell'atto creativo secondo ordini provvisori e deliberatamente sincronici.

Tale operazione costituisce un'applicazione radicale del procedimento šklovskijano dello straniamento⁸², che sovverte l'automatizzazione della lingua quotidiana e conferisce rilevanza agli oggetti linguistici precedentemente invisibili. Il meccanismo di spiazzamento percettivo si traduce in una pratica poetica che frantuma le convenzioni espressive per rivelare nuove possibilità semantiche. Alle forme artistiche veniva così trasmesso un carattere eminentemente formale, caratterizzato dall'applicazione di innesti testuali e dalla costruzione di ricche e deliberatamente impercorribili trame intertestuali. Questa strategia compositiva trasformava il testo in un campo di tensioni linguistiche dove il significato emergeva non dalla linearità discorsiva

⁸² Cfr. V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976. Ricordiamo che per Šklovskij, lo straniamento è il cuore dell'arte, cioè rendere il familiare non familiare (il termine deriva dal russo *ostranenie*: “rendere estraneo”), costringere a guardare di nuovo ciò che si credeva già conosciuto. È un modo per restituire intensità alla percezione e per trasformare il linguaggio in un'esperienza viva, capace di aprire nuove possibilità di pensiero. Il termine *ostranenie* è stato introdotto da Šklovskij nel saggio *L'arte come procedimento* (1917), poi confluito nel volume *Teoria della prosa*.

tradizionale, ma dalla complessa interazione tra frammenti, citazioni e stratificazioni semantiche.

Nel panorama culturale dell'epoca⁸³, le dichiarazioni di poetica di Giuliani furono percepite come manifestazioni di un radicalismo senza compromessi. Esse si collocavano nel segno di una rottura totale non soltanto con le acquisizioni delle avanguardie storiche, ma anche con l'intera tradizione poetica interbellica che annoverava figure come Ungaretti, Montale, Rebora e Quasimodo. Tali posizioni teoriche si configuravano spesso come risposte difensive a una critica che, nella maggior parte dei casi, bollava il gruppo come meramente avanguardistico, o che giudicava la loro produzione letteraria comprensibile unicamente – come già ricordato – quale «sincera trascrizione di un esaurimento nervoso»⁸⁴.

Pur senza entrare nel merito della valutazione complessiva dei risultati conseguiti dai Novissimi – i quali, com'è noto, confluiranno successivamente nel Gruppo 63 insieme ad altre personalità della cultura italiana, formando un movimento in realtà poco omogeneo, accomunato piuttosto dalla polemica contro l'establishment letterario degli anni Cinquanta – appare significativo registrare il loro originale contributo all'analisi critica dei testi letterari. Si tratta specificamente del conio di una nuova categoria interpretativa: lo *sperimentalismo*, destinata a diventare parte integrante dell'armamentario critico di Mincu. Una definizione precisa di sperimentalismo viene fornita da Umberto Eco nel 2014:

«Con il termine sperimentalismo si è soliti indicare la ricerca, da parte di scrittori e artisti, di soluzioni stilistiche capaci di apportare sul pia-

⁸³ Il riferimento temporale coincide con il periodo in cui Mincu era già giunto a Torino come lettore di romeno e aveva iniziato a frequentare i corsi universitari di D'Arco Silvio Avalle e Luigi Pareyson. In quegli anni aveva stretto amicizia con Gian Paolo Caprettini, incontrato Sanguineti nell'ambito delle collaborazioni traduttorie e partecipato alle serate del "Cabaret Voltaire" torinese organizzate da Roberto Mussapi. Attraverso questi contatti aveva modo di frequentare i giovani poeti milanesi di «Niebo», partecipando al congresso dei Novissimi organizzato dal club Turati e conoscendo personalmente Porta, Giuliani, Stefano Agosti e Raboni.

⁸⁴ A. Zanzotto, citato in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1990, p. 953.

no della scrittura le innovazioni poetiche e concettuali che caratterizzano la propria produzione rispetto ai modi della tradizione. Il termine viene utilizzato per la prima volta in Europa negli anni Cinquanta, quando lo sperimentalismo appare come una condizione necessaria della scrittura. Negli stessi anni il concetto viene fatto proprio dalla critica letteraria ed esteso, nella sua applicazione a ritroso, a tutta la produzione letteraria precedente, diventando così una vera e propria categoria interpretativa del fare letterario. La storia dello sperimentalismo resta comunque saldamente legata alla letteratura del Novecento, in quanto è solo con le cosiddette avanguardie storiche che avviene la rottura definitiva con i modi e le forme della tradizione letteraria»⁸⁵.

Com'è noto, il concetto di sperimentalismo – introdotto per la prima volta da Mincu nel volume curato insieme a Marco Cugno, *Poesia romena d'avanguardia*⁸⁶ – nacque originariamente in opposizione dialettica al concetto di avanguardismo. Lungi dal definirsi autonomamente, esso si strutturava in rapporto a uno schema interpretativo già consolidato nella storia delle categorie estetiche. I sostenitori dello sperimentalismo evidenziavano deliberatamente, nell'accezione più restrittiva del

⁸⁵ *Storia della civiltà europea*, a cura di Umberto Eco, Encyclomedia edizione in 75 ebook (1 luglio 2014).

⁸⁶ In questo volume antologico, Mincu fa riferimento in nota a p. 35 all'articolo di Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, in *Gruppo 63, Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Milano, Feltrinelli, 1976. Egli riporta la seguente citazione: Angelo Guglielmi considera che «un modo abbastanza corrente di concepire l'avanguardia letteraria, che peraltro riflette i modi e i termini in cui essa si è storicamente configurata, è di intenderla come un movimento che aveva per scopo essenziale di opporsi a una situazione espressiva logora e consunta, tale che ostacolava, con la resistenza del suo peso morto, ogni nuova scelta stilistica e di linguaggio». Successivamente, a proposito dello “sperimentalismo” di Urmuz, Mincu cita nuovamente lo stesso articolo di Guglielmi: «Urmuz supera l'avanguardismo storico appropriandosi dello sperimentalismo attuale proprio mediante quella “consapevolezza critica” di cui parlava Angelo Guglielmi. La sua azione sulla lingua “è un intervento di pazienza, volto alla ricerca di nuove strutture espressive, alla scoperta di nuovi impasti stilistici, in cui rifluiscono i materiali più imprevisi, e aperti alle contaminazioni lessicali più ardite. È un intervento da effettuarsi in laboratorio con decisione e insieme cautela”» (*Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion*, a cura di M. Cugno e M. Mincu, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 38).

termine, la portata sovversiva dell'avanguardia, dirigendo le loro critiche teoriche verso l'insufficienza dei risultati artistici della produzione letteraria avanguardista. L'argomentazione estetica si fondava sui contenuti polemici e dirompenti del movimento avanguardista e sull'insostenibilità di riproporre in questi termini un nuovo discorso culturale.

All'avanguardia non venivano negati né l'azione distruttrice né il contributo significativo nello smantellamento di alcuni valori tradizionali ormai in crisi – operazione compiuta, ad esempio, da figure come Marinetti, Tzara o Breton. Tuttavia, si rifiutavano categoricamente i metodi di provocazione eccessiva e di offesa alle istituzioni culturali, realizzati attraverso prodotti considerati inaccettabili. Lo scrittore sperimentalista aspirava invece all'omologazione: mirava al riconoscimento, auspicava che i suoi esperimenti divenissero nel tempo norma consolidata, e cercava di ottenere il consenso del lettore. Come osservava Angelo Guglielmi nel 1963:

«Il vero è che oggi si può lavorare liberamente, in tutte le direzioni possibili, volgendosi verso le ricerche e gli esperimenti espressivi più spericolati. Nessuno ce lo impedisce [...]. Ostinarsi a comportarsi come se così non fosse è una inutile finzione. Credere che esistano dei nemici da vincere, delle barriere da sradicare, e, insomma, una situazione da capovolgere, nel migliore dei casi è una forma di inconsapevolezza, di insufficienza di coscienza. [...] Naturalmente il recupero riguarda la funzione e non lo strumento. Lo strumento è per sempre logoro. Ogni ponte tra la parola e la cosa è crollato. La lingua in quanto rappresentazione della realtà è ormai un congegno matto. Tuttavia il riconoscimento della realtà rimane lo scopo dello scrivere»⁸⁷.

A differenza dell'avanguardia, dunque, che tendeva generalmente a configurare e imporre una nuova «retorica dei contenuti» fondata su istanze emozionali e provocatorie (in senso ovviamente culturale), lo scrittore sperimentalista operava su interessi puramente formali. Non era tanto il significato ideologico o politico dei contenuti a guidare il suo processo creativo, quanto piuttosto una profonda esigenza di ricerca sui livelli espressivi, concentrandosi sul piano del significante del segno lin-

⁸⁷ Cfr. A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 55-57.

guistico. Quando lo sperimentalismo tendeva alla provocazione, questa rimaneva interna e derivava dallo sforzo di “mimesi critica” effettuato dallo scrittore, che rileggeva la realtà ripercorrendone i percorsi dilatati, allucinanti e spesso schizoidi. Ecco cosa scriveva Guglielmi:

«[...] questa dei nuovi sperimentalisti si configura come una operazione non polemica, che chiede la fatica della consapevolezza piuttosto che la prepotenza del fervore. È un intervento di pazienza, volto alla ricerca di un nuovo dosaggio degli elementi espressivi, alla scoperta di nuovi impasti stilistici, in cui rifluiscono i “materiali” più imprevisi, e aperti alle contaminazioni lessicali più ardite. È un intervento da effettuarsi in laboratorio con decisione e insieme cautela. Il suo successo è legato al grado di “organizzazione” del laboratorio stesso. Questo dovrà contare sulla massima disponibilità dei materiali intellettuali, facendoli affluire con estrema libertà, dalle tradizioni culturali più lontane e diverse»⁸⁸.

L'altro elemento distintivo dello sperimentalismo rispetto all'avanguardia era la «consapevolezza critica» che si poneva a fondamento dell'opera. Oltre a rappresentare la traduzione meditata di un'istanza programmatica che presupponeva un'attività di ricerca e di esplorazione, lo sperimentalismo si concentrava sull'opera singola, dalla quale il lettore poteva estrapolare una poetica senza perdere mai di vista che essa valeva innanzitutto come opera compiuta. L'avanguardia, al contrario, operava attraverso insiemi di opere o non-opere che, salvo rare eccezioni, costituivano spesso mere esemplificazioni di poetica.

Opera aperta

Dopo le esperienze teoriche e pratiche dei Novissimi e l'elaborazione della categoria interpretativa dello *sperimentalismo* – entrambe cruciali per l'evoluzione poetico-critica di Mincu – è opportuno soffermarsi brevemente su un'altra conquista teorica del Gruppo 63: l'interferenza comunicativa che intercorre tra l'opera letteraria e il lettore – si tratta di un aspetto altrettanto decisivo per la svolta narrativa di Mincu, in lingua italiana, all'inizio degli anni Novanta.

⁸⁸ Ivi, p. 58.

Nel 1962, con la pubblicazione di *Opera aperta*, Umberto Eco affrontava il problema di come un'opera d'arte postulasse un libero intervento interpretativo da parte dei suoi destinatari e di come mettesse in atto determinate caratteristiche strutturali garanti dell'ordine delle interpretazioni possibili. Eco, che Mincu conoscerà personalmente nel 1979 durante l'elaborazione di un questionario confluito nel volume *La semiotica letteraria italiana* (Milano, Feltrinelli, 1982)⁸⁹, partiva dall'impostazione fenomenologica di Luigi Pareyson. Ritenendo però che a quest'ultimo mancassero gli strumenti metodologici specifici del formalismo russo, della linguistica strutturale di Saussure e delle opzioni semiotiche di Jakobson e Barthes, si accinse a intraprendere ricerche testuali in cui teorizzava l'operazione artistica come manipolazione di segni condotta secondo criteri di probabilità, lasciando ampio spazio alle esigenze del possibile fruitore dell'opera. Si trattava di una sorta di «pragmatica testuale» che sarà successivamente formalizzata da H.R. Jauss⁹⁰ attraverso il concetto di «orizzonte d'attesa» nel quadro di un'*estetica della ricezione*, rivalutata mediante la nozione di «piacere estetico» inteso come realizzazione più piena e compiuta del rapporto diretto tra lettore e opera d'arte.

«Un'opera [d'arte] così intesa, scrive Eco, è indubbiamente un'opera dotata di una certa "apertura"; il lettore del testo sa che ogni frase, ogni figura, è aperta su una multiformità di significato che egli deve scoprire; anzi, a seconda della sua disposizione d'animo egli sceglierà la chiave di lettura che più gli appare esemplare, ed userà l'opera nel significato voluto [...]. Ma in questo caso "apertura" non significa affatto "indefinitezza" della comunicazione, "infinite" possibilità della forma, libertà della fruizione; si ha soltanto una rosa di esiti fruitivi rigidamente prefissati e condizionati, in modo che la reazione interpretativa del lettore non sfugga mai al controllo dell'autore»⁹¹.

⁸⁹ Nel frattempo Mincu si era già avvicinato alla semiotica grazie a D'Arco Silvio Avalle e aveva pubblicato *I canti narrativi romeni. Analisi semiologica* (Giappichelli 1977), gli studi *L'eroe fuori le mura* in «Strumenti critici» e *L'allegoria del grande viaggio* in «Uomo e cultura» sempre nel 1977 e *I mondi sovrapposti. La modellizzazione spaziale nella fiaba romena* (Giappichelli 1978).

⁹⁰ Cfr. H. R. Jauss, *apologia dell'esperienza estetica*, Torino, Einaudi, 1985.

⁹¹ U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, p. 37.

Umberto Eco concentra la sua attenzione sulla dimensione testuale dell'opera d'arte, intesa come spazio aperto alla molteplicità dei significati. Al centro della sua riflessione vi è il concetto di «semiosi illimitata», cioè il processo infinito di produzione e interpretazione dei segni, che diventerà un punto di riferimento fondamentale per Mincu. In questa prospettiva, il testo rivendica la propria autonomia rispetto all'*intentio scriptoris*, ovvero all'intenzione dell'autore, e si configura come un sistema aperto, capace di generare significati al di là del controllo dell'autore stesso.

Questa indefinitezza costitutiva del testo ha influenzato profondamente lo strutturalismo, che ha finito per concepire l'opera letteraria come un oggetto autosufficiente, regolato da leggi interne e indipendente da qualsiasi contesto esterno. Da qui nasce l'idea di una chiusura sistematica del testo: un'entità dotata di proprietà determinate, che l'analisi critica deve individuare e descrivere attraverso le sue caratteristiche immanenti. Tuttavia, la posizione di Eco si distingue nettamente da questa impostazione. Egli sostiene che il testo letterario non può essere ridotto a un sistema chiuso, ma deve essere compreso come struttura aperta, dotata di molteplici livelli di interpretazione: un livello empirico, soggetto alle variazioni storiche, culturali e ambientali delle letture reali; un livello sociologico, legato alle aspettative che l'autore nutre nei confronti del proprio pubblico; un livello teorico, che presuppone l'esistenza di un autore modello e di un lettore modello, figure ideali che incarnano competenze specifiche nella produzione e nella decodificazione del testo. Eco ripropone quindi semanticamente la tradizionale triade Autore-Testo-Lettore, fondandosi principalmente sull'insegnamento di Peirce. Per Peirce, com'è noto, il segno vive nella sua costante traduzione in altri segni, il che implica che il significato attraversi una serie di relazioni segniche diverse. Ne consegue che il significato è qualcosa di virtuale che si produce tra i segni, non mai un segno determinato che si riferisce direttamente a un dato oggettuale. In questa prospettiva, il vero motore della "semiosi illimitata" o "infinita" è l'Interpretante, ovvero colui che svolge una funzione interpretativa ed è coinvolto insieme all'Oggetto e al Segno in una relazione segnica interdipendente. Mentre tale relazione si produce, i suoi poli di riferimento vengono posti pragmaticamente dall'Interpretante stesso.

La semiotica letteraria italiana

Proviamo ora a esaminare la questione della “semiosi illimitata” o “infinita”, a partire dal volume di interviste curato da Marin Mincu, *La semiotica letteraria italiana* (Milano, Feltrinelli, 1982). Nella sua recensione al libro John Picchione osserva come l'adozione del genere dell'intervista per esplorare la semiotica letteraria italiana possa apparire, in prima istanza, una scelta metodologica agevole⁹². Tuttavia, egli sottolinea come tale approccio implichi una notevole complessità, richiedendo non soltanto una conoscenza approfondita della disciplina e delle opere degli studiosi coinvolti, ma anche la capacità di individuare e articolare i nodi teorici e metateorici entro il più ampio orizzonte della scienza dei sistemi di significazione. Secondo Picchione, Mincu affronta questa sfida con rigore e competenza, dando vita a un'opera che raccoglie dodici interviste con altrettanti protagonisti della semiotica italiana. Il volume si distingue per un duplice merito: da un lato, per la serietà e l'acume con cui Mincu interroga i principali esponenti della disciplina; dall'altro, per la capacità di trasformare una raccolta di dialoghi in uno spazio critico dinamico, in cui le diverse voci si intrecciano generando un confronto intellettuale vivace e produttivo.

Le domande poste da Mincu spaziano dai problemi teorici più generali – l'arrivo della semiotica in Italia, la definizione stessa della disciplina, l'autonomia del significante, i rapporti tra testo e destinatario – fino all'analisi dei contributi specifici di studiosi come Avalle, Corti, Segre, Eco, Garroni, Agosti, Pagnini, Serpieri, Beccaria, Rossi, Buttitta e Caprettini. Ne scaturisce un quadro articolato che non solo ricostruisce la genesi e gli sviluppi della semiotica letteraria italiana, ma ne evidenzia divergenze, orientamenti e prospettive epistemologiche, restituendo così la ricchezza di un campo in continua evoluzione.

Picchione osserva che Mincu ha reso visibile, attraverso la forma dialogica, l'anima plurale e problematica della semiotica italiana: dalle posizioni di taglio filologico-linguistico (Avalle, Corti, Segre, Beccaria), alle aperture verso la psicoanalisi lacaniana e la grammatologia derridiana (Agosti), fino agli orizzonti filosofici di Eco e Garroni. Le interviste

⁹² Cfr. J. Picchione, *La semiotica letteraria italiana*, «Quaderni d'italianistica» 5(1), Aprile 1984, pp. 145-148.

ste diventano così non soltanto testimonianze, ma anche strumenti di confronto critico, capaci di far emergere le tensioni interne alla disciplina e le sue possibili linee di sviluppo. Arricchito da note biografiche e da bibliografie ragionate, il libro di Mincu si configura come un documento prezioso: non una semplice raccolta di conversazioni, ma un'opera di riferimento che ha contribuito a definire l'identità stessa della semiotica letteraria italiana, offrendo al contempo una visione aggiornata e problematica della critica letteraria contemporanea.

Nel volume, Mincu attribuisce un valore intrinseco ad alcune interviste, riconoscendole come momenti di particolare rilievo per la loro profondità teorica e per la capacità di orientare il lettore nel panorama della semiotica contemporanea. In particolare, le interviste a Eco e ad Agosti delineano due traiettorie distinte ma complementari: da un lato la semiotica filosofica e sistemica, dall'altro la semiotica psicoanalitica e decostruttiva. L'una cerca di ampliare il campo della disciplina collocandola all'incrocio con filosofia e scienze umane; l'altra, invece, insiste sulla forza perturbante del testo, sull'impossibilità di ridurlo a una struttura chiusa e trasparente.

Nell'intervista condotta da Mincu, Eco ribadisce un punto nodale del suo percorso teorico: il passaggio dalla semiotica di matrice saussuriana a una semiotica filosofica che trova il proprio fulcro nel pensiero di Peirce. Se Saussure aveva definito il segno come un'unità binaria (significante/significato), Eco sottolinea come la prospettiva peirciana, con la sua concezione triadica (segno, oggetto, interpretante), permetta di superare il rischio di un formalismo statico, aprendo la semiotica a una dimensione processuale e interpretativa. La semiotica italiana, secondo Eco, ha avuto il merito di elaborare questo passaggio in maniera precoce e originale, distinguendosi da altri contesti nazionali in cui la tradizione strutturalista ha continuato a esercitare un'influenza egemonica. In tal senso, la disciplina assume un carattere filosofico, che non significa dissoluzione nei grandi sistemi speculativi, ma acquisizione di uno statuto epistemologico più robusto. Un aspetto di grande rilievo nell'intervista riguarda l'interdisciplinarietà. Eco non teme il rischio di contaminazioni e ritiene anzi necessario che la semiotica dialoghi con il marxismo e la psicoanalisi. Da Freud e Lacan può apprendere strumenti per comprendere i rapporti tra testo e inconscio; dal marxismo, categorie per analizzare le relazioni tra ideologia e segni. La sua posizione è, in questo senso, pragmatica e aperta:

la semiotica deve essere capace di articolarsi con altri saperi senza perdere il proprio nucleo teorico. L'idea di opera aperta – già formulata nel 1962 – si ritrova qui in filigrana come concezione della semiotica stessa: una disciplina che non chiude ma apre, che non riduce ma integra.

Accanto alla prospettiva filosofico-sistemica di Eco, l'intervista a Stefano Agosti propone un orientamento differente, che è possibile definire come critico-sperimentale ed è più affine alla sensibilità testuale di Mincu. Agosti si muove infatti sul terreno della psicoanalisi lacaniana, della semioanalisi di Julia Kristeva e della grammatologia di Jacques Derrida. Il testo, per lui, non è tanto un sistema organizzato quanto un campo di tensioni, in cui si manifestano elementi fonico-timbrici, scarti formali, segni dell'inconscio che sfuggono a ogni totalizzazione. La semiotica, in questa prospettiva, diventa un'ermeneutica dell'eccedenza, uno strumento capace di leggere ciò che il testo non dice esplicitamente ma che affiora nelle sue pieghe, nei suoi margini, nelle sue dissonanze. Agosti si colloca dunque in una linea "decostruzionista", nella misura in cui rifiuta ogni idea di sistema chiuso per privilegiare l'apertura all'altro del testo: l'inconscio, la differenza, il messaggio formale. Mentre Eco cerca un equilibrio tra rigore teorico e dialogo interdisciplinare, Agosti insiste sul carattere perturbante e irridimibile della scrittura. È un approccio che guarda più all'estetica dell'inconscio che alla costruzione di modelli; più alla singolarità irripetibile del testo che alla sua funzione di sistema segnico.

Le interviste a Maria Corti e Cesare Segre rafforzano l'ancoraggio della semiotica alla tradizione filologica. Corti concepisce il testo come iper-segno, inscindibile dall'avantesto, dai generi e dai modelli epocali. Segre, pur cercando universali della narratività, insiste sul fatto che i modelli semiotici sono sempre storici, legati alle strutture culturali in cui si inseriscono. Entrambi, quindi, rifiutano un formalismo astratto, mantenendo viva la connessione fra semiotica e storia. L'intervista a Emilio Garroni si colloca invece su un piano più filosofico. Garroni contesta l'illusione di una lettura oggettiva del testo, sottolineando il carattere inevitabilmente "metafisico" della disciplina. La semiotica, per lui, non può che interrogare continuamente i propri fondamenti, ponendosi come riflessione metateorica più che come scienza compiuta. In ciò si distingue sia da Eco, che cerca un'integrazione sistemica, sia da Agosti, che privilegia la forza destabilizzante del segno.

Grazie alla sua capacità di interrogare studiosi diversi con domande mirate e penetranti, Mincu ha restituito un quadro della semiotica italiana che non è un semplice repertorio di posizioni, ma un vero e proprio dibattito critico. All'interno di questo panorama, l'asse costituito dalle interviste a Umberto Eco e Stefano Agosti rappresenta senz'altro il cuore pulsante della disciplina: da un lato, la vocazione sistematica e filosofica, dall'altro la spinta decostruttiva e psicoanalitica. In questa tensione, lungi dall'annullarsi, la semiotica trova la propria vitalità: come scienza aperta e plurale, capace di integrare e al tempo stesso di destabilizzare, di costruire modelli e di rimetterli continuamente in discussione. È forse proprio questo, secondo Mincu, il segreto della semiotica italiana – la capacità di non essere mai definitivamente chiusa in un sistema, ma di restare sempre in ascolto del testo, dei suoi echi, delle sue rifrazioni, delle sue incrinature.

L'antologia "Poesia romena d'avanguardia"

Come si è detto in precedenza, una prima applicazione concreta della categoria critica dello sperimentalismo da parte di Mincu si realizza nel volume *Poesia romena d'avanguardia* nel 1980. Quest'opera, commissionata da Feltrinelli a Mincu grazie alla fondamentale mediazione di Antonio Porta, rappresenta la prima raccolta organica di testi poetici romeni che costituiscono parte integrante delle avanguardie europee, «con contributi originali e alcuni aspetti di precorrimiento»⁹³.

Attraverso questa antologia, il pubblico italiano scopre per la prima volta che la cultura romena poteva vantare contributi di prim'ordine in diversi campi artistici: Tristan Tzara, Constantin Brâncuși, Marcel Iancu, Victor Brauner, Eugen Ionescu, Gherasim Luca, senza dimenticare Paul Celan (che in questa antologia non era ancora stato riconosciuto da Mincu come neo-avanguardista⁹⁴) e Isidore Isou, pa-

⁹³ Cfr. la quarta di copertina del volume *Poesia romena d'avanguardia*, cit.

⁹⁴ Bisognerà attendere il volume di M. Mincu, *Avangarda literară românească [De la Urmuz la Paul Celan]*, Constanța, Editura Pontica, 2006, per vedere incluso in questa nuova antologia il nome di Paul Celan allo scopo di «documentare l'appartenenza di quest'ultimo al surrealismo romeno» (Ivi, p. 57).

dre del lettrismo. Ma soprattutto, il pubblico italiano ha l'opportunità di leggere alcuni testi romeni di Tzara, Eugen Ionescu e Gherasim Luca che documentano le radici romene della loro successiva e dirompente affermazione europea. L'antologia è inoltre corredata da due importanti studi introduttivi di Mincu e Cugno che illustrano sia storicamente che concettualmente l'avanguardia poetica romena e il contesto culturale del suo sviluppo. Il volume si conclude con le schede biobibliografiche degli autori e alcune riproduzioni di opere grafiche di artisti romeni d'avanguardia. Ma leggiamo direttamente la quarta di copertina a testimonianza della novità e dell'originalità del volume:

«Urmuz – Tristan Tzara – Ion Vinea – Ilarie Voronca – Stephan Roll – Geo Bogza – Sașa Pană – Moldov – Eugen Ionescu – Victor Valeriu Martinescu – Virgil Carianopol – Constantin Nisipeanu – Gellu Naum – Virgil Teodorescu – Gherasim Luca – Paul Păun – Geo Dumitrescu – Ion Caraion

Con questa meditata antologia l'Universale Economica presenta al pubblico italiano la prima organica raccolta di testi poetici romeni che nell'arco della prima metà del secolo configurano un panorama d'avanguardia assai vario, in connessione costante con quanto di nuovo si sperimentava nei grandi centri europei, ma con un indubbio timbo – molto spesso – di originalità e anche aspetti di precorrimiento. Del resto la cultura romena può vantare, com'è noto, contributi di prim'ordine in vari campi. Basti pensare ai nomi di Tristan Tzara, di Constantin Brâncuși, di Marcel Iancu, di Victor Brauner, di Eugen Ionescu. Tzara e Ionescu sono tra gli autori che figurano nella raccolta, e i loro testi documentano le radici romene della loro successiva dirompente esplosione in sede europea; ma il lettore avrà la sorpresa di conoscere altre vigorose voci poetiche dell'avanguardia storica romena, quale si manifestò secondo diverse modalità tra il 1909 e il 1947. Il fatto che le poesie qui raccolte resistano alla lettura senza apparire datate dimostra il loro valore letterario al di là di ogni "ismo". Il volume si compone dei testi originali e della loro traduzione a fronte. Questa è opera – a quattro mani per così dire – di Marco Cugno, docente dell'Università di Torino, e di Marin Mincu, poeta e critico romeno, che attualmente insegna lingua e letteratura del suo paese all'Università di Firenze. Entrambi hanno premesso un loro scritto introduttivo a illustrazione dell'avanguardia poetica romena e della temperie culturale in cui si sviluppò. Schede biobibliografiche degli autori antolocizzati concludono il volume, il quale è altresì corredata di riproduzioni di opere grafiche di artisti romeni coevi».

Urmuz e la “tragedia del linguaggio”

Tra gli autori più originali e rappresentativi dell'avanguardia presente in questa antologia figura, come si è visto, Urmuz (1883-1923), considerato da Ionesco «dadaista prima di dada e surrealista prima del surrealismo»⁹⁵. Mincu dedica a questo autore un capitolo particolarmente denso nel suo studio introduttivo al volume, intitolato *Urmuz e la “tragedia del linguaggio”*, in cui applica la categoria critica dello sperimentalismo secondo la nozione elaborata da Guglielmi. Ecco quanto scrive il critico romeno:

«Nell'ambito della letteratura romena d'avanguardia il primo scrittore che abbia posseduto coscienza teorica delle trasformazioni necessarie all'interno del discorso letterario è Urmuz, del quale lo stesso Eugen Ionescu sostiene che è “uno dei precursori della rivolta letteraria universale, uno dei profeti della dislocazione delle forme sociali, di pensiero e di linguaggio di questo mondo che, oggi, sotto i nostri occhi si disgrega, assurdo come gli eroi del nostro autore”. Per la letteratura romena d'avanguardia Urmuz rappresenta senza dubbio il caso-limite, così come lo era stato per l'avanguardismo francese Lautréamont. Per caso-limite intendiamo quell'esemplarità della pratica significante che diviene simultaneamente una forma di autonegazione della letteratura e un'apertura rivoluzionaria verso un'altra rappresentazione dell'atto della scrittura. Nelle sue “anti-prose” Urmuz ha per la prima volta la coscienza acuta del fatto che il sistema di convenzioni della letteratura accettata è entrato in crisi e che ne è necessaria una dinamicizzazione. La letteratura come “nutrimento spirituale” non è più sufficiente nelle dosi tradizionali, essendo imminente la sua distruzione e la sua ricomposizione in altri termini.

[...] Nelle sue “pagine bizzarre”, Urmuz è riuscito a costituirsi un universo fittizio derivato dalla parodia lucida dei temi, dei motivi, dei personaggi e della immagini convenzionali del processo della letteratura. Il metodo della sua narrazione precorre quello dei surrealisti, usando la scrittura automatica “avant la lettre”. Le associazioni di linguaggio, molto naturali nella loro articolazione, dimostrano che l'autore aveva una concezione estetica molto avanzata in rapporto al suo tempo, senza abbandonarsi al semplice azzardo, come avveniva nella scrittura dei surrealisti. Il concetto tradizionale di personaggio è defi-

⁹⁵ Citato da Cugno in *Poesia romena d'avanguardia*, cit., p. 7.

nitivamente superato, e sarà Urmuz ad introdurre delle trasformazioni che diventeranno poi comuni.

Alcuni commentatori hanno considerato questa pratica significativa come una semplice parodia, o addirittura una “buffoneria”. In realtà, crediamo che l'autore punti sull'assurdo del linguaggio disgregando i sintagmi tradizionali mediante un lavoro arbitrario sulla “sintassi”. [...] Come pratica della scrittura, Urmuz anticipa tutti i tentativi sperimentali che l'hanno seguito, dimodoché la sua periodica riscoperta è facilmente spiegabile. Urmuz supera l'avanguardismo storico appropriandosi dello sperimentalismo attuale proprio mediante quella “consapevolezza critica” di cui parlava Angelo Guglielmi. La sua azione sulla lingua “è un intervento di pazienza, volto alla ricerca di nuove strutture espressive, alla scoperta di nuovi impasti stilistici, in cui rifluiscono i materiali più imprevisi, e aperti alle contaminazioni lessicali più ardite. È un intervento da effettuarsi in laboratorio con decisione e insieme cautela”»⁹⁶.

Come si può osservare da questa ampia citazione, Mincu evoca figure centrali del dibattito critico contemporaneo come Guglielmi, richiama concetti chiave quali la “pratica significativa”, lo sperimentalismo e l'avanguardia, delineando così una sintesi esemplare del suo pensiero critico. La sua analisi di Urmuz si configura infatti come un punto di convergenza teorica in cui si intrecciano le categorie della semiotica letteraria, l'attenzione alle dinamiche di rinnovamento formale e la riflessione sul rapporto tra rottura e innovazione nel sistema letterario. In questo modo, il critico romeno non si limita a ricostruire storicamente il fenomeno dell'avanguardia nazionale, ma elabora un apparato concettuale che dialoga con le più avanzate posizioni della teoria letteraria europea, facendo di Urmuz un caso paradigmatico per ripensare le modalità stesse della scrittura e della sua funzione sovversiva.

Dallo sperimentalismo all'abolizione del soggetto nel testo

Alcuni anni più tardi, la categoria critica di sperimentalismo applicata all'opera di Urmuz conoscerà con Mincu un ulteriore sviluppo in ambi-

⁹⁶ M. Mincu, *Poesia romena d'avanguardia*, cit., pp. 36-38.

to testuale. Uno dei concetti critici più originali che Mincu ha introdotto in Romania, in uno dei suoi tre libri dedicati all'opera di Ion Barbu, è quello dell'«abolizione del soggetto nel testo»⁹⁷. Secondo Mincu, la poesia di Ion Barbu costituisce un ininterrotto divenire, un processo intertestuale, un'autogenerazione continua di senso in cui è possibile osservare come il soggetto lirico, attraverso il gioco delle permutazioni sintattiche, sembri annullarsi insieme all'autore. Nel contesto della poesia barbiana, Mincu parla di «lezione tragica» del poeta-matematico, di una particolare «consacrazione al testo» che «richiede il totale annullamento del soggetto, la sua soppressione e, allo stesso tempo, la sua integrazione» nella trama testuale. Più precisamente scrive:

«L'instaurazione piena del testo esige innanzitutto la soppressione del soggetto-autore: colui che, dopo aver prodotto l'opera, non scrive più ma si sposta altrove, come accade in Rimbaud, Lautréamont, Urmuz o Ion Barbu. A questa si aggiunge la soppressione del personaggio stesso [...]. Ciò che resta è il gioco incessante e sempre rinnovato delle superfici intertestuali. La morte del personaggio coincide così con la morte nella scrittura, presentata come un evento spettacolare [...], segno preciso e consacrato della sua ipostasi autoriflessiva»⁹⁸.

Come si vede, Mincu annovera tra i protagonisti di questa «opzione testuale», oltre a Rimbaud, Lautréamont e Barbu, anche Urmuz, intuendone la specificità del discorso nel quadro delle forme tradizionali di espressione letteraria. Mincu tornerà su Urmuz due anni dopo, nel 1983, con un breve saggio contenuto nell'introduzione della sua antologia *Avangarda Literară Românească*. In questo volume, dopo aver esposto sinteticamente l'operazione testuale di Urmuz in chiave semiotica e aver evidenziato il meccanismo di «spiazzamento dell'aspettativa del lettore», afferma:

«La lezione di Urmuz si configura come un modello catalizzatore per l'intera avanguardia romena, inaugurando una vera e propria rivoluzione nelle forme dell'espressione letteraria [...]. Egli è tra i primi a

⁹⁷ Cfr. Id., *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, București, Cartea Românească, 1981.

⁹⁸ Ivi, pp. 282-283.

intuire che la forma – il significante – costituisce l'elemento da porre in primo piano nell'atto creativo [...]. La sua assunzione teorica e responsabile della scrittura è condotta con estrema lucidità fino alle estreme conseguenze tragiche: la dissoluzione del soggetto nel linguaggio. Un'esperienza paragonabile, portata fino in fondo, si ritrova soltanto in Lautréamont [...]. Con un'anticipazione di quasi mezzo secolo, Urmuz intravede la pratica significante come processo di testualizzazione letteraria, applicandola e conferendole un valore maieutico per tutti gli sperimentalisti contemporanei»⁹⁹.

In realtà, già alcuni anni prima Mincu aveva individuato questa peculiare modalità testuale – «la pratica significante come processo della testualizzazione letteraria» – riconoscendo nell'esemplarità scrittoria di Urmuz la «distruzione del soggetto nel linguaggio». In particolare, nell'antologia italiana *Poesia romena d'avanguardia*, pubblicata a Milano nel 1980, si poteva leggere:

«La lezione di Urmuz costituisce [...] un modello fondamentale per gli artisti romeni d'avanguardia. Essa inserisce nel quadro della letteratura romena una vera rivoluzione del linguaggio, comprendendo la disgregazione delle forme letterarie e divulgando per la prima volta la tendenza alla reificazione dell'umano. Nei suoi pochi testi Urmuz non fa soltanto una parodia dei temi e dei procedimenti della letteratura: egli lavora in modo cosciente sul linguaggio, desiderando mutarlo. Per questo scoprirà i meccanismi mediante i quali la pratica significante genera il testo, dissacrando l'atto della scrittura. Urmuz capisce che la forma (significante) è l'elemento sul quale deve agire lo scrittore: tuttavia coloro che lo adottano come esempio letterario non hanno ancora chiara questa pratica e si fermano soprattutto sul contenuto (il significato). La serietà di Urmuz nell'assunzione teorica deliberata dell'atto della scrittura è portata con lucidità fino all'ultima conseguenza: l'autodistruzione del soggetto nel linguaggio»¹⁰⁰.

⁹⁹ M. Mincu, *Avangarda Literară Românească*, București, Cartea Românească, 1983, p. 25.

¹⁰⁰ Id., *Avanguardia romena e avanguardia europea*, in *Poesia romena d'avanguardia*, cit., p. 38.

Secondo Mincu, è proprio in questa dimensione di «auto-sacrificio testuale» (l'autodistruzione del soggetto nel linguaggio) che si compie il destino scritturale ed esistenziale di Urmuz: in quello spazio interstiziale e impalpabile, in quella «pratica significante» in cui il soggetto «si abolisce nel testo per autorigenerarsi nella scrittura». Il «Testo» di Urmuz, per sua stessa natura, produce sempre uno scarto indecidibile, e questo scarto non solo «spiazza l'aspettativa del lettore», ma implica anche una profonda cesura a livello del soggetto stesso, una *Spaltung* che ne determina la differenziazione e che, al contempo, ne istituisce il luogo dell'enunciazione, reperibile nella sfrenata corsa dei significanti scritturali¹⁰¹. La condizione necessaria perché quest'evento possa realmente prodursi è che il soggetto scritturale si eclissi nel linguaggio, seguendo una prospettiva di tipo sacrificale.

«In generale – osserva Mincu – la narrazione urmuziana, che si presenti come romanzo, fiaba o novella, conosce uno sviluppo progressivo e parabolico, dallo scatto iniziale fino alla risoluzione finale. Tuttavia, Urmuz tende alla dissoluzione del soggetto, sostituendolo con un sistema di assi che si intersecano aleatoriamente: sull'asse orizzontale si dispiega una serie di situazioni e oggetti che compiono atti riparabi-

¹⁰¹ In tal senso Julia Kristeva, facendo riferimento al primo insegnamento di Lacan, scrive: «Nelle sue avanzate più ardite, la psicanalisi attuale, quella lacaniana, propone una teoria del soggetto come unità scissa, sorta e determinata dal *manque* (il vuoto, il nulla, lo zero, secondo la dottrina di riferimento) e in cerca inappagata di un impossibile che il desiderio metonimico figura. Questo soggetto, che chiameremo “soggetto unario”, sommerso alla legge dell'Uno che s'invera essere il Nome del Padre, questo soggetto della filiazione o soggetto-figlio è in effetti il non detto o se si vuole la verità del soggetto della scienza ma anche del soggetto assoggettato dell'organismo sociale (della famiglia, del clan, dello stato, del gruppo). Che ogni soggetto, nella misura che è soggetto d'una società, supponga questa istanza unaria scissa che Freud ha posto per primo con la topica Inconscio/Conscio, è ciò che ci dice la psicoanalisi, attirando l'attenzione verso ciò che costituisce il soggetto, cioè la rimozione originaria. Se questa rimozione originaria istituisce il soggetto al tempo stesso che istituisce la funzione simbolica, essa istituisce pure la distinzione significante/significato nella quale Lacan vede la determinazione di ogni cesura di ordine sociale. Il soggetto unario è il soggetto che si istituisce da questa cesura di ordine sociale». J. Kristeva, *Il soggetto in processo*, in *Artaud, verso una rivoluzione culturale*, Bari, Dedalo Libri, 1974, pp. 41-42.

li, mentre sull'asse verticale si collocano solo alcuni movimenti illogici. Il passaggio brusco e imprevedibile da un asse all'altro genera lo spiazzamento dell'aspettativa del lettore, il quale non può far altro che adattarsi al codice di lettura imposto dal Testo. Da ciò si può dedurre che, essendo l'asse verticale quello preponderante, il lettore debba accettare, volens nolens, una lettura di tipo paradigmatico»¹⁰².

La dissoluzione del soggetto

Riprendendo gli assi del linguaggio di Jakobson, Mincu afferma, sulla scia di Umberto Eco, che spetta unicamente al lettore il compito di fornire l'interpretazione corretta al «Testo», pur sapendo che la sua «lettura» sarà inevitabilmente condizionata dall'equivoco poli-prospettico e anamorfico della narrazione. Tale equivoco è strutturale, poiché da un lato è causato da quella «pratica significativa» che si genera a partire dall'asse immaginario – supporto del desiderio caratterizzato dalla sua mobilità metonimica gravitante intorno ai suoi oggetti – e dall'altro dall'asse simbolico (cioè il «codice di lettura proposto dal Testo») identificabile al «grande Altro», alla metafora lacaniana del «Nome del Padre», ovvero all'evocazione appassionata della presenza inoggettivabile dell'Altro che assicura soggettivamente la tenuta sintattica della relazione testuale¹⁰³.

Da un punto di vista più strettamente psicanalitico, si può osservare come nelle *Pagine bizzarre* il fantasma soggettivo di annullamento nel testo rientri pienamente nella pratica discorsiva di Urmuz¹⁰⁴. Il soggetto urmuziano è al tempo stesso congiunto e disgiunto dall'oggetto del desiderio; fra i due termini esiste un legame, ma la loro relazione non è univoca. È come se il legame simbolico con la parola fosse prov-

¹⁰² Cfr. M. Mincu, *Avangarda Literară Românească*, cit., p. 25.

¹⁰³ Sulla correlazione psicanalitica fra il Nome del Padre e il desiderio si veda *Dizionario di psicanalisi*, a cura di R. Chemama e B. Vandermersch, Roma, Gremese Editore, 2004, pp. 225-226.

¹⁰⁴ Su questo particolare aspetto dell'opera di Urmuz mi permetto di rinviare al mio libro, *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle "Pagine bizzarre"*, Napoli, Il Torcoliere, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2010.

visoriamente dissolto e il soggetto si trovasse, in maniera inquietante, faccia a faccia con l'oggetto, così vicino da esserne quasi fagocitato¹⁰⁵. Questa dimensione perturbante, in cui il soggetto è sul punto di svanire, non riguarda tanto la rappresentazione dell'oggetto del desiderio, quanto piuttosto una forma di esperienza più oscura e arcana dettata dalla spinta verso la Cosa, «*das Ding*»¹⁰⁶. A partire da questo enigmatico evento, le *Pagine bizzarre* si configurano come uno specchio particolare della scrittura urmuziana, nel quale è possibile cogliere il movimento del soggetto testuale nel suo confronto con l'oggetto. Quest'ultimo non si manifesta mai come semplice *denotatum*, bensì si dissimula cripticamente nel dispiegamento dei significanti scritturali. Il soggetto delle "novelle" urmuziane si dischiude così attraverso le lacune del senso, le virgolette, i puntini sospensivi e i luoghi indecidibili degli eventi testuali che catturano inevitabilmente l'attenzione del lettore, ossia in quei luoghi determinati dalla forma peculiare del «Testo», il cui senso si sottrae ostinatamente a ogni tentativo di circoscriverlo entro significati accertabili o univocamente predefiniti.

Abolendosi insieme ai suoi personaggi e dando così vita alla voce impersonale del «Testo», il soggetto scritturale si configura come un universale singolare nel quale si inscrivono le marche stilistico-formali della prima persona, senza tuttavia esibire quello strapotere debordante e narcisistico dell'io. Si tratta di un dato facilmente rilevabile che procede controtendenza rispetto alle modalità espressive tanto del soggetto romantico (di matrice emineschiana) quanto di quello avanguardistico di stampo dada-surrealista. Questo soggetto depotenziato, che risponde al nome di Urmuz, traccia nelle *Pagine bizzarre* un percorso enciclopedico in cui l'io stesso viene frantumato e segmentato nelle sequenze scritturali, come lamine costitutive del medesimo fantasma di autodissoluzione.

¹⁰⁵ In psicanalisi, questo evento, che è testimoniato dalla clinica, prende il nome di *afanisi*. Si tratta di una fantasia di annichilimento dai tratti fortemente angosciosi. Si veda a questo proposito J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 6.

¹⁰⁶ «*Das Ding* è quanto vi è di più intimo per un soggetto, benché a lui estraneo, strutturalmente inaccessibile, significato come proibito (incesto) e da lui immaginato come il Bene sovrano». *Dizionario di psicanalisi*, a cura di R. Chemama e B. Vandermersch, cit., p. 72.

I luoghi urmuziani della narrazione, benché si presentino in maniera falsamente descrittiva e parodicamente allusiva attraverso un intricato gioco imperniato sui nomi propri, tendono a configurarsi come micro-narrazioni esemplari nelle quali il soggetto del linguaggio si fa sentire proprio attraverso i punti di maggiore opacità e indecidibilità interpretativa. È come se la barra del segno linguistico, che separa significante e significato, operasse una cesura netta, un taglio simbolico non suturabile nel dispositivo letterario delle *Pagine bizzarre*. È precisamente attraverso questo taglio che il lettore acquisisce l'illusoria possibilità di colmare quel vuoto di senso mediante le proprie interpretazioni, più o meno verosimili, incentrate sull'immaginario testuale. Tuttavia il taglio permane, e il Testo si presenta simultaneamente leggibile e illeggibile, assicurandosi così una fruibilità e un'inesauribilità "semantica" teoricamente infinite¹⁰⁷. Si attua, in tal modo, una dialettica perversa che poggia su un fondo sacrificale: una dialettica impossibile tra godimento e distruzione del soggetto.

«La condizione della riuscita di questo compito sacrificale – scrive Giorgio Agamben – è che l'artista porti fino alle sue estreme conseguenze il principio della perdita e dello spossessamento di sé. L'esclamazione programmatica di Rimbaud: *je est un autre* deve essere presa alla lettera: la redenzione delle cose non è possibile che a patto di diventare cosa. Come l'opera d'arte deve distruggere e alienare se stessa per diventare merce assoluta, così l'artista [...] deve diventare un cadavere vivente, costantemente teso verso un *altro*, una creatura essenzialmente non umana e antiumana»¹⁰⁸.

Dunque, l'abolizione del soggetto nel testo non è altro che una particolare forma di scrittura, una scrittura che può essere definita, nei termini di Maurice Blanchot, come mortale¹⁰⁹. L'abolizione del sogget-

¹⁰⁷ Si vedano a questo proposito i lavori di Stefano Agosti, in particolare *Critica della testualità. Strutture e articolazioni del senso nell'opera letteraria*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 357-373. Nei libri di Mincu si parla a questo riguardo di «semiosi infinita».

¹⁰⁸ G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977 p. 59.

¹⁰⁹ Cfr. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

to nel testo si configura, in definitiva, come scrittura dell'Altro, del morire stesso. La morte in questione della scrittura coincide con la morte del soggetto medesimo: il venir meno del soggetto come identità, interiorità, presenza a sé. Si tratta di una radicale messa in questione della soggettività. Occorre dunque pensare il rapporto con la scrittura come una relazione in cui la presunta identità del soggetto scrivente viene cancellata, e il soggetto dello scrivere non è altro che un soggetto che viene meno. È proprio in virtù di ciò che il soggetto, rinunciando alla tentazione di porsi come sapere totalizzante e definitivo, accede a un *altro* tipo di sapere: un sapere latente e trasformativo, dinamico, sempre in movimento, al limite rivoluzionario, che si differenzia da ogni altro sapere. L'«abolizione del soggetto nel testo», teorizzata da Mincu, rappresenta in tal senso la *Prova mortale* di una scrittura che si dischiude come traduzione sempre in atto. Essa è teoricamente infinita e può trovare qualche punto d'arresto soltanto nel fantasma creato dall'autore, nel tentativo impossibile di colmare le lacune della verità del desiderio che intimamente lo attraversa.

La Prova con Jarry

Un altro aspetto che Marin Mincu non ha mancato di cogliere implicitamente, nella cifra compositiva della «pratica significativa» urmuziana, è il fatto che scrivere sotto il segno di Urmuz e di Tristan Tzara aveva storicamente rappresentato per Eugène Ionesco, Paul Celan e Gherasim Luca un vero e proprio atto di resistenza politica contro l'avanzare della destra reazionaria e xenofoba nel mondo occidentale. Urmuz era infatti divenuto lo *schibboleth* delle avanguardie letterarie europee, il segno di una lingua franca che aveva fornito l'alfabeto dell'idioma comune rivoluzionario, contribuendo a opporsi, con un autentico atto politico, al dilagare del pensiero liberticida e fascista in tutta Europa¹¹⁰. Il primo a riconoscere che Urmuz andrebbe considerato «un burlesco fratello spirituale di Jarry» è stato proprio Ionesco¹¹¹.

¹¹⁰ Cfr. G. Rotiroti, *Urmuz. Poetica della traduzione*, Milano, Criterion, 2022.

¹¹¹ Cfr. E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, in «Les lettres nouvelles», Paris, XIII, 1965, pp. 71-82.

Nel componimento *Ubu-Roi*, pubblicato in Romania nel 1982¹¹² (e tradotto in Italia con il titolo semiotico-proppiano *Prova con Jarry*), Marin Mincu – adottando deliberatamente uno stile à la *Urmuz* e accogliendo proditoriamente lo spunto critico sull'autore delle *Pagine bizzarre* offerto da Ionesco (nato a Slatina come Nicolae Ceaușescu e lo stesso Mincu) – aveva in realtà deciso di trasmettere un messaggio “politico” attraverso la sua poesia, in un periodo in cui, a partire dagli anni '80, sotto il regime di Ceaușescu, la vita in Romania era diventata un vero incubo: i generi alimentari di base erano introvabili, gas ed elettricità venivano razionati, i medicinali erano di difficile reperibilità. La barbara politica demografica del dittatore, finalizzata all'incremento delle nascite, aveva come conseguenza l'aumento degli aborti clandestini. La mortalità femminile e infantile in Romania risultava la più elevata d'Europa. Inoltre, la popolazione viveva in uno stato di terrore permanente a causa della polizia politica, la *Securitate*, onnipresente e sistematicamente dedita alla provocazione, alla delazione e alla calunnia. Ogni attività scientifica, culturale e artistica era sottoposta al rigido controllo del partito e della famiglia Ceaușescu, venendo strumentalizzata esclusivamente a fini propagandistici¹¹³.

¹¹² Nel volume romeno la poesia si intitola *Ubu-Roi*, ed è contenuta in M. Mincu, *Proba de Gimnastică*, cit., p. 87.

¹¹³ La costruzione dell'«uomo nuovo» – leitmotiv già presente ai tempi dei legionari ultranazionalisti nella Romania interbellica – costituiva parte integrante del discorso ufficiale del regime incentrato sul culto della personalità del dittatore comunista. L'«uomo nuovo» presupponeva, secondo il nuovo orientamento nazional-comunista impresso alla politica da Ceaușescu, la distruzione del passato individuale e collettivo, delle tradizioni storiche e religiose, l'abbattimento sistematico del patrimonio urbano e dei quartieri storici delle grandi città (soprattutto Bucarest), nonché dei villaggi, delle abitazioni tradizionali del mondo rurale, delle chiese, dei cimiteri – di tutto ciò che poteva sfuggire al controllo del regime. Tale prospettiva prevedeva, oltre alla «sistemizzazione dei villaggi», anche l'«omogeneizzazione» della popolazione, ossia la progressiva e inesorabile distruzione delle minoranze etniche e religiose nazionali. Tutto questo venne apertamente denunciato da Ionesco nel 1989 a Bruxelles, davanti alla commissione politica europea, attraverso un'aspra requisitoria contro il regime satrapico di Ceaușescu. Ionesco parlò in quell'occasione, per bocca della figlia, di un vero e proprio «*génocide culturel*» in Romania.

Ecco la poesia provocatoriamente allusiva di Mincu, nella quale il dittatore romeno assume, all'interno della sua corte familiare, la caricatura buffonesca e granghignolesca di Ubu-Roi, al quale viene attribuita un'immagine terribile e mostruosa della natura umana nei suoi aspetti più crudeli, stupidi e prepotenti:

Prova con Jarry

come stai mi chiede ubu-roi
battendomi sulla spalla nel modo più
democratico (intanto la regina aveva
versato la broda nel trogolo dei porci)

bene *merci* gli rispondo con disinvoltura
sono venuto in visita come stanno
i principini (da tonfi baruffe
facevano a cuscinate in camera loro)
si sono fatti grandi un giorno o l'altro mi
usurperanno il trono disse lui ben disposto (intanto
la consorte spazzava laboriosa dopo
aver cacciato i pulcini dalla cucina)

non è possibile maestà ci siamo anche noi
la plebaglia e abbiamo una parola decisiva
da dire (raccolse sulla paletta i minuscoli sterchi
uscendo marziale come le s'addice)

è pur vero che voi siete molti ma che ve ne
importa dei problemi interni della
monarchia? (gli eredi legittimi sfilavano
verso il bagno a passo trionfale)

be' appunto per questo ero venuto abbiamo pensato
che sarebbe il caso di cambiarla cioè di
provare anche altre forme (da un vassoio dorato
sua altezza reale offrì affettuosamente il tè cianurato)¹¹⁴

¹¹⁴ *Nuovi Poeti Romeni*, cit., pp. 196-197.

Questa poesia di Mincu si configura come un'audace operazione di travestimento allegorico, in cui la Romania di Ceaușescu viene rappresentata attraverso il filtro deformante dell'universo ubuesco. Lo stile à la *Urmuz* emerge nella costruzione paratattica e nell'apparente casualità delle giustapposizioni narrative, che nascondono in realtà una precisa strategia di denuncia politica. Il componimento si articola come un dialogo solo in apparenza cordiale tra l'io lirico e Ubu-Roi, intercalato da didascalie parentetiche che descrivono le azioni domestiche della "regina". Questa duplice struttura – dialogo in primo piano e gesti di sfondo – produce un effetto di straniamento che amplifica la portata critica del testo. Il linguaggio colloquiale ("come stai", "bene *merci*") contrasta volutamente con la gravità del contenuto politico, secondo la lezione jarryiana della degradazione del sublime.

L'allegoria è volutamente trasparente: Ubu-Roi rimanda a Nicolae Ceaușescu, la "regina" a Elena, i "principini" ai figli del dittatore. Tale chiarezza non è un'ingenuità, ma una provocazione intellettuale che sfrutta il codice letterario per aggirare la censura. La "corte familiare" diviene così uno spazio domestico degradato, in cui la banalità quotidiana convive con il terrore politico. In linea con la tradizione carnevalesca bachtiniana e con la satira menippea, Mincu rovescia sistematicamente i valori: il sovrano assoluto diventa un bonario padre di famiglia, il palazzo reale una casa popolata di porci e pulcini. Questo abbassamento stilistico non si riduce a parodia, ma funziona come strumento di demistificazione del potere. Emblematico, in tal senso, l'ossimoro della "democraticità" di Ubu che batte sulla spalla il visitatore, rivelando l'ipocrisia del regime.

Le parentesi, inizialmente neutre, acquistano progressivamente un tono minaccioso. L'evoluzione dalla "broda nel trogolo dei porci" al "tè cianurato" del finale delinea una parabola di violenza crescente, culminante nell'immagine dell'avvelenamento. Esse costituiscono un controcanto sinistro al dialogo, disvelando la vera natura del potere attraverso i suoi gesti apparentemente innocui.

L'io lirico si pone come portavoce della "plebaglia", termine che l'autore adotta consapevolmente nella sua connotazione dispregiativa nel linguaggio del potere. La rivendicazione di avere "una parola decisiva da dire" segna l'irruzione della voce democratica nel monologo autoritario. Il contrasto tra l'umiltà della richiesta ("sarebbe il caso di cambiarla") e la radicalità della proposta ("provare anche altre for-

me”) evidenzia la tensione tra diplomazia necessaria e urgenza rivoluzionaria. Il “tè cianurato” offerto “affettuosamente” dalla “regina” rappresenta il punto di massima tensione simbolica: il veleno servito con aristocratica cortesia (“da un vassoio dorato”, “sua altezza reale”) condensa la violenza del regime nella sua forma più raffinata e ipocrita. L’omicidio/suicidio finale richiama insieme la tradizione della tragedia classica e i metodi concreti della repressione staliniana. L’eredità urmuziana si riflette nella logica dell’assurdo che regola la rappresentazione: la normalità domestica convive con l’abnormità politica, il dialogo educato precede l’avvelenamento, la democrazia si esercita attraverso la violenza. Non si tratta di un gioco paradossale fine a sé stesso, ma di un dispositivo che smaschera la contraddizione interna al totalitarismo nazionalcomunista di Ceaușescu.

La *Prova con Jarry* testimonia così la funzione della letteratura come archivio vivente della memoria storica, persino nelle condizioni più avverse. La pubblicazione dell’opera nel 1982, in piena dittatura nazionalcomunista, ne esalta il valore, conferendole non solo pregio estetico ma anche un potente spessore documentario. Il termine “prova” racchiuso nel titolo opera su molteplici piani: allude al confronto intertestuale con il modello ubuesco, ma si carica anche di un significato esistenziale, designando la prova di sopravvivenza dell’intellettuale sotto il giogo del regime. L’aggettivo semiotico-proppiano, scelta felice della traduzione italiana, rinvia a sua volta a una griglia analitica strutturata per prove, suggerendo una lettura del testo poetico come una prova allegorica in cui il soggetto lirico sfida il potere (nella sua incarnazione Ubu-Ceaușescu) attraverso il medium letterario. Ne scaturisce un autentico atto di resistenza culturale.

Lettera a Nicolae Ceaușescu

Non è dato sapere se a causa di questa o di altre poesie, o semplicemente perché Marin Mincu era diventato un personaggio scomodo per le «autorità» del suo paese, a un certo punto della sua carriera universitaria in Italia lo stesso «Ubu-Roi», o più verosimilmente chi per lui, tentò in Romania di “bloccarlo”, impedendogli nel 1982 di assumere servizio presso l’Università di Firenze come professore associato di Lingua e Letteratura Romena. A titolo documentario si riporta inte-

gralmente la petizione in favore di Mincu, indirizzata direttamente a Nicolae Ceaușescu e firmata da prestigiosi studiosi universitari italiani:

«Firenze, 15 febbraio '82

A Sua Eccellenza

il presidente della Repubblica Socialista Romania

Nicolae Ceaușescu

Bucarest

Signor Presidente,

essendo vivamente interessati allo sviluppo dei rapporti culturali italo-romeni, i sottoscritti si permettono di segnalarle la condizione non ancora soddisfacente dell'insegnamento della letteratura romena nelle università italiane (una sola cattedra di ruolo, un paio di professori associati, alcuni incaricati). Anche il movimento dei docenti (romeni in Italia, italiani in Romania) è modesto, in contrasto coll'apertura alla cultura italiana sempre mostrata dalla Romania, e con la persistente attenzione degli italiani alla cultura romena.

In questo quadro, la collaborazione del prof. Marin Mincu appare preziosa, e la sua presenza indispensabile. Egli ha pubblicato in Italia importanti volumi, antologie e articoli sulla produzione letteraria romena antica e contemporanea (analizzata con le più moderne tecniche descrittive); nello stesso tempo, mediante articoli, interviste e traduzioni, fa conoscere il meglio della teoria letteraria e della poesia italiana in Romania. Infine, per i suoi titoli scientifici e per la sua valida attività di docente, ha vinto il concorso statale che gli conferisce il titolo di "professore associato" di lingua e letteratura romena nell'Università di Firenze.

I sottoscritti si augurano che le autorità romene continuino a facilitare questa attività insostituibile del prof. Marin Mincu, e i viaggi tra Romania e Italia necessari perché gli scambi culturali siano efficienti, l'aggiornamento reciproco sia tempestivo e agevole. Da questa sua attività la cultura dei nostri due paesi potrà avere considerevoli vantaggi.

Con la speranza che Ella condivida e favorisca i nostri desideri, La preghiamo, signor Presidente, di accettare i saluti più rispettosi di Prof. Giorgio Luti (Ordinario di Letteratura Italiana, Università di Firenze, Direttore dell'Istituto di Neolatine), Prof. D'Arco Silvio Avalle (ordinario di Filologia Romanza, Firenze), Prof. Alessandro Serpieri (ordinario di Letteratura Inglese, Università di Firenze, Presidente dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici), Prof. Rosanna Bettarini (ordinario di Filologia Italiana, Accademia della Crusca, Università di Firenze), Prof. Paolo Fabbri (Comunicazioni di massa, Fac. Lettere DAMS, Bologna), Emilio Garroni (Prof. Ord. di

Estetica, Università di Roma), Umberto Eco (Ordinario di Semiotica, Università di Bologna, Vice Presidente Associaz. Internazionale Studi Semiotici), Stefano Agosti (Ordinario di Lingua e Letteratura Francese all'Università di Venezia - Direttore), Cesare Segre (Presidente Associazione Internazionale Studi Semiotici)»¹¹⁵.

Sogno

Durante un viaggio in macchina di ritorno dalla Romania verso l'Italia, Mincu mi raccontò un sogno. Sognava di trovarsi al volante della sua Dacia giallo canarino, percorrendo il rettilineo alberato che portava alla sua città natale, Slatina. All'improvviso, l'auto sbandò e finì contro un albero. Poiché non aveva allacciato le cinture di sicurezza, stava per essere scagliato fuori dal parabrezza. Ma proprio mentre il suo corpo stava per sfondare il vetro nell'impatto, i libri che teneva sul cruscotto si disposero come per miracolo a formare una barriera protettiva, impedendogli di essere sbalzato fuori. Quelle sue opere, trasformatesi in uno scudo simbolico, gli avevano evitato una morte immediata.

I mancati incontri di Mincu con Eugen Ionescu

Il testo di Marin Mincu *Come non ho "incontrato" Eugen Ionescu* (2005) si dimostra come un documento di notevole interesse per chi voglia indagare le dinamiche complesse che regolano i rapporti tra scrittori contemporanei, nonché i meccanismi interiori che alimentano l'ammirazione letteraria. Attraverso una narrazione che sovverte con sottile ironia le convenzioni delle memorie celebrative, Mincu compone un racconto di rara trasparenza intellettuale, in cui il mancato incontro assume un valore conoscitivo superiore rispetto alla sua realizzazione.

¹¹⁵ Cfr. F. C. Anastasiu, *Balul "Pufuleților"*, București, Editura Crater, 2000, pp. 253-254.

Il primo “non incontro” con Ionesco si colloca negli anni del liceo a Slatina (1958-1959) e si manifesta in forma indiretta, ma con effetti umoristicamente traumatici. L'episodio del nipote di Ionesco, che si vanta del successo parigino dello zio, introduce da subito la tensione psicologica che segnerà il rapporto di Mincu con il drammaturgo. La reazione impulsiva del giovane Marin – che arriva allo scontro fisico con il compagno – rivela in fondo una ferita narcisistica, ossia la presa di coscienza che un altro, proveniente dalla stessa città, aveva già raggiunto quella notorietà letteraria che lui stesso aspirava a conquistare.

Questo episodio iniziale è emblematico in quanto mette in luce il processo di mitizzazione precoce che si sviluppa nei contesti provinciali, dove la figura dello scrittore celebre assume contorni quasi mitologici. Slatina, in questo senso, non è soltanto il luogo d'origine condiviso, ma diventa il teatro simbolico di una competizione immaginaria, in cui la fama di Ionesco si manifesta al tempo stesso come modello da seguire e come limite invalicabile. Ecco la testimonianza di Mincu:

«Benché possa apparire singolare, fin dal primo incontro rimasi segnato in modo aurorale quando, frequentando il Liceo femminile di Slatina negli anni 1958-1959, dovetti prendere coscienza in maniera brusca e quasi violenta della realtà allarmante che *esisteva Eugen Ionescu*. Dovevo essere al primo anno di liceo [...]. Fu proprio in quell'ambiente che conobbi, per puro caso, un compagno di Ioana – mia sorella, di due anni maggiore – ragazzo piuttosto minuto, dall'aspetto grassoccio e dalla carnagione olivastrea, che portava il cognome Ionescu, assai diffuso nel territorio di Slatina. Oggi fatico a rievocare i particolari di quelle nostre conversazioni adolescenziali, al tempo stesso esaltate e oscure, proprie di liceali ancora imberbi. La memoria mi restituisce soltanto frammenti, se non fosse che a un certo punto, nonostante fossimo diventati quasi amici, finii per litigare [...] con questo compagno più anziano, il quale si compiaceva di esibirsi continuamente davanti a me, pavoneggiandosi con presuntuosa vanità del privilegio di avere per zio l'autore più celebre di Slatina, dal momento che alcune sue opere teatrali venivano rappresentate a Parigi riscuotendo straordinario successo.

Fu allora che venni a conoscenza, per la prima volta, dell'esistenza del drammaturgo Eugen Ionescu, colui che aveva sconvolto il panorama teatrale parigino del dopoguerra con il suo teatro “assurdo”, inaugu-

rato in maniera clamorosa con l'opera neoavanguardista *La cantatrice calva* nel 1950. [...] Questo nipote, di modi piuttosto rozzi e dall'atteggiamento sfrontato, ci provocava tutti esibendo con orgoglio alcuni ritagli della stampa francese che riportavano la fotografia dello zio accompagnata da articoli contenenti i commenti più lusinghieri sugli spettacoli rappresentati [...] in quella sala modesta [...] del teatro di fortuna La Huchette.

Non riesco a comprendere, neppure a distanza di tanto tempo, per quale motivo a quell'età ingrata di soli quindici anni rimasi così profondamente turbato dal successo clamoroso che lo slatinese Eugen Ionescu stava riscuotendo a Parigi, al punto da arrivare alle mani, senza alcuna ragione apparente, con suo nipote. È evidente che in quella circostanza, per quanto si possa tentare di prenderne le distanze, si deve riconoscere una componente considerevole di quella naturale mitizzazione infantile, del tutto innocua, che psicologicamente si sviluppa con facilità in simili contesti provinciali. Non saprei spiegare nemmeno oggi cosa mi abbia condotto così bruscamente, in maniera del tutto imprevedibile, in quello strano stato di aggressività immotivata.

È possibile che il mio professore di romeno, Câlniceanu, mi avesse definitivamente inoculato il germe dell' "autorialità" in quinta elementare, quando aveva lodato un mio banale tema [...] e aveva profetizzato [...] che "diventerai uno scrittore". Ossessionato in segreto da quella predizione troppo generosa del mio insegnante, forse mi ero fatto l'illusione che solo io, e nessun altro – tra tutti gli slatinesi – sarei stato l'unico "scrittore", e mi aveva profondamente irritato scoprire che, invece, qualcun altro mi aveva preceduto ed era divenuto una celebrità parigina. Nonostante la tenera età, intuivo probabilmente che egli aveva già conquistato il posto più ambito sul podio attraverso quel riconoscimento letterario supremo che anch'io [...] agognavo senza rendermene conto [...]. Non credo valga la pena soffermarsi oltre su questo episodio nebuloso che avevo persino dimenticato. (Tra parentesi mi affretto ad aggiungere che sono rimasto amico con il mio ex compagno di liceo, Ionescu, e ogni volta che ci incontriamo – peraltro abbastanza di rado – rievochiamo con molto umorismo quella circostanza bellicosa della nostra mitica adolescenza slatinese)»¹¹⁶.

¹¹⁶ M. Mincu, *Cvasitratat de/spre literatură (a fi mereu în miezul realului)*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2009, pp. 704-705.

L'incontro mancato di Torino: il rifiuto della figlia

Il secondo episodio, che si svolge a Torino negli anni 1977-1978 durante il periodo in cui Mincu ricopriva l'incarico di lettore di romeno, introduce una dimensione più matura e complessa del rapporto con Ionesco, mediata dal progetto di un'antologia dell'avanguardia romena destinata alla Feltrinelli. L'incontro con Marie-France Ionesco presso l'Istituto francese di cultura a Torino si manifesta come un momento rivelatore per decifrare le dinamiche familiari e culturali che avvolgono la figura del drammaturgo. Il rifiuto perentorio della figlia – «Mio padre detesta quel paese e non si considera più romeno!» – trascende la mera questione editoriale per diventare il sintomo di una lacerazione identitaria che attraversa tanto l'opera quanto l'esistenza di Ionesco. Marie-France si erge a custode inflessibile di questa separazione, proteggendo il padre da quello che interpreta come un tentativo di riappropriazione culturale forzata. La sua avversione nei confronti di Mincu, destinata a riemergere anche negli episodi successivi, sembra scaturire dal timore che il passato romeno paterno possa compromettere quell'identità francese così faticosamente consolidata e gelosamente preservata. Almeno in questo modo Mincu interpreta il singolare comportamento di Marie-France. Ecco quanto il testimone riporta:

«Il secondo incontro più "diretto" [...] con Eugen Ionescu – tralasciando l'impatto fecondo con il suo teatro durante gli studi universitari, favorito anche dalla rappresentazione, se non erro, di *Rhinocéros* al teatro Bulandra e dalla felice circostanza che il professor Romul Munteanu lo aveva introdotto nel suo corso specialistico sulla *farsa tragica* – ebbe luogo a Torino negli anni 1977-1978, quando ricoprivo l'incarico di lettore di romeno presso la Facoltà di Lettere e Filosofia.

Dopo che il mio amico, il poeta Antonio Porta, mi aveva proposto – nella sua veste di consulente editoriale della Feltrinelli – di curare un'antologia dell'avanguardia letteraria romena, iniziai a raccogliere con febbrile determinazione il materiale necessario, recandomi appositamente a Bucarest per trascrivere a mano i testi dalle riviste avanguardiste che mi mise a disposizione Sașa Pană, ancora in vita e che, benché avesse quasi ottant'anni, me li portava personalmente con gesti devoti nella stanza dove lavoravo a casa sua. Fu allora che compresi come Eugen Ionescu non potesse mancare da una simile opera, anche se Sașa Pană non lo aveva incluso nella sua antologia del 1969.

Là, nella biblioteca grigia di Saşa Pană, rilessi *No ed Elegie per piccoli esseri*, il che mi spinse a cercare e ritrovare altri suoi testi pubblicati in riviste pressoché sconosciute alle quali aveva collaborato sporadicamente, come ad esempio «Meridian». Sempre in quel periodo, avendo saputo da Marco Cugno, mio collaboratore, che Marie-France, figlia del drammaturgo, lavorava all'Istituto francese di cultura di Torino, la contattai per condividere con lei il progetto di includere suo padre nella nostra pubblicazione.

Non avevo mai avuto occasione di conoscere prima quella giovane e distinta funzionaria culturale dello stato francese, più sospettosa che giustiziera – come lei pretende di essere – della mia stessa età, che allora parlava molto malamente il romeno. Per questo mi contrariarono enormemente il suo atteggiamento ostentatamente rigido e il rifiuto categorico che i testi selezionati uscissero in traduzione italiana. “Mio padre detesta quel paese e non si considera più romeno! A lui non interessano più i testi pubblicati in Romania!”, mi disse con tono stridente e visibilmente irritata, come se io fossi stato responsabile del fatto che suo padre avesse scritto e pubblicato quei testi romeni. “Non importa, li pubblicherò comunque”, le risposi, “poiché questi scritti giovanili ioneschiani appartengono alla storia letteraria e possono interessare alcuni attuali studiosi della sua opera...”

Dopo l'avventura incerta con il nipote di Slatina, rimasi naturalmente profondamente deluso anche da questo incontro mancato – sempre attraverso un intermediario – con il mio concittadino Eugen Ionescu. Da allora, benché si siano presentate alcune occasioni di dialogo, ho evitato di riavvicinarmi a Marie-France Ionesco. (È ovvio che questo incidente “di famiglia” non mi scoraggiò affatto dal perseverare nell'iniziativa di diffusione della nostra avanguardia e realizzai il libro esattamente come l'avevo concepito)»¹¹⁷.

Il paradosso “fiorentino”: l'assenza che genera presenza

L'episodio fiorentino rappresenta il momento più paradossale dell'intera vicenda. Mentre Marin Mincu è costretto a rimanere in Romania per l'impossibilità di ottenere il visto, Eugène Ionesco arriva a Firenze e incontra alcuni dei suoi studenti italiani, formati attraverso i suoi corsi

¹¹⁷ Ivi, pp. 705-706.

sulla letteratura romena. Tra loro, Giovanni Raimondo Rotiroti rivolge al drammaturgo una domanda sui suoi rapporti letterari con Urmuz. Si crea così una situazione in cui Mincu è presente attraverso la sua assenza. La sua influenza si manifesta a distanza, attraverso gli studenti che hanno appreso da lui l'importanza di quella tradizione letteraria. L'incontro tra Mincu e Ionescu avviene indirettamente, e l'assenza fisica di Mincu diventa più significativa di un eventuale contatto diretto:

«Quasi simultaneo, e senz'altro più fruttuoso, fu il “non incontro” fiorentino con Eugen Ionescu. Due anni prima della pubblicazione dell'antologia *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti. Da Urmuz a Ion Caraion* (Milano, Feltrinelli, 1980), avevo iniziato a tenere un corso sull'avanguardia letteraria romena presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, dove ero stato nominato professore per concorso nel 1978. Sin dalle prime lezioni, mi accorsi che tra tutti gli autori presentati, Urmuz esercitava un fascino particolare sugli studenti. I suoi testi, analizzati nel seminario con strumenti critici più raffinati, suscitavano un entusiasmo raro. Tra gli studenti, Giovanni Raimondo Rotiroti si distinse per la sua passione e, in seguito, scrisse una tesi di laurea originale proprio su Urmuz, premiata con il massimo dei voti (110 e lode) e successivamente pubblicata da una casa editrice italiana. Fu lui a esplorare la sorprendente affinità metodologica tra la scrittura di Urmuz e quella di Ionescu. Durante il seminario, avevamo discusso la poetica parodico-grottesca delle *Elegie per piccoli esseri* di Ionescu, mettendola a confronto con la visione caricaturale e assurda delle *Pagine bizzarre* di Urmuz. Proprio in quel periodo, mentre ero bloccato in patria per il mancato rinnovo del visto, Eugen Ionescu partecipò a un incontro pubblico all'Istituto culturale francese di Firenze, al quale presero parte anche i miei studenti. Fu in quell'occasione che Rotiroti, con audacia [...], chiese direttamente a Ionescu se riconoscesse un “debito” letterario nei confronti di Urmuz. Secondo il racconto dello stesso Rotiroti, Ionescu rimase sorpreso dalla domanda, ma rispose con franchezza, riconoscendo il valore del suo predecessore, dal quale aveva tratto ispirazione»¹¹⁸.

¹¹⁸ Ivi, p. 706.

L'episodio parigino

L'episodio parigino del 1980 segna il punto più emblematico e ambiguo dell'intera vicenda. La telefonata con Ionesco, inizialmente tesa per via dell'inclusione non autorizzata dei suoi testi romeni nell'antologia dei poeti avanguardisti, si stempera in un inatteso invito a casa, alimentando un crescendo di aspettative che si dissolvono nell'incongruenza della scena finale. L'arrivo nell'appartamento di boulevard Montparnasse, l'incontro con Rodica, la moglie di Ionesco – descritta da Mincu con tratti quasi meccanici, come una figura di porcellana – e soprattutto l'assenza improvvisa e inspiegabile di Ionesco, compongono un quadro che sembra uscito da una delle sue stesse opere teatrali. Il sospetto, insinuato con discrezione, che il drammaturgo potesse celarsi dietro una tenda, come Polonio nell'*Amleto*, conferisce all'episodio una dimensione tragicomica in cui la realtà assume i contorni dell'invenzione scenica. In questo gioco di rimandi, la vita non solo imita l'arte, ma ne adotta le logiche, trasformando il mancato incontro in una rappresentazione perfettamente coerente con l'estetica dell'assurdo. Ecco la testimonianza di Mincu:

«Come si può facilmente intuire, tutte le “tracce” ioneschiane che avevano attraversato, più o meno inconsapevolmente, la mia formazione biografica e intellettuale, avevano alimentato in me un desiderio costante e acuto: incontrare il mio illustre concittadino. Un incontro che, inevitabilmente, non poteva avvenire se non a Parigi. L'occasione si presentò nella primavera del 1980, poco dopo la pubblicazione del libro “incriminato”, uscito da Feltrinelli. Volevo assolutamente incontrarlo, consegnargli personalmente l'antologia dell'avanguardia e capire se mi avrebbe rimproverato per averlo incluso senza il suo consenso. Mi sentivo sicuro di me, confidando nel fatto che, come lui, ero di Slatina. Giunto a Parigi, mi sistemai in un albergo economico e piuttosto squallido, in una via nei pressi della Torre Eiffel – rue de Grenelle, se non erro. Fu Nicolae Breban, che incontrai subito, a suggerirmi di contattare prima Virgil Ierunca, quando gli dissi che desideravo vedere Ionesco. Ierunca si mostrò molto cordiale (più tardi avrebbe persino commentato favorevolmente, alla radio “Europa Libera”, la mia *Semiotica letteraria italiana*, uscita nel 1982 per Feltrinelli, e *In agguato*, il volume di poesie pubblicato da Vanni Scheiwiller nel 1986). Mi diede il numero di telefono del drammaturgo e mi promise che avrebbe fatto il possibile per facilitare l'incontro.

Il giorno seguente telefonai e, con grande sorpresa, dall'altro capo del filo sentii un “sì” roco. Era proprio Ionesco, che mi parlò in romeno,

dicendomi che Ierunca lo aveva già informato del motivo della chiamata. L'emozione mi bloccò quasi le parole. Mi chiese bruscamente se fossi davvero di Slatina, e allora gli parlai di suo nipote, mio compagno di liceo. Si rilassò un poco, ma mi minacciò seriamente di citarmi in giudizio per averlo inserito nell'antologia senza il suo permesso – sapeva tutto! – Risposi prontamente, provocandolo: “Non sarebbe male lo scandalo di un processo tra due romeni in Italia farebbe vendere il libro!”. Rise, e con un tono più disteso mi chiese perché volessi incontrarlo. “Perché lei è di Slatina, come... me”, risposi con una certa impertinenza. Scoppiò a ridere e mi invitò a casa sua il giorno dopo, precisando che ci sarebbero stati lui e Rodica, poiché Marie-France era fuori Parigi. Questa notizia, inspiegabilmente, mi fece piacere: avevo sviluppato una sorta di “allergia” al solo sentir nominare la figlia.

Raggiunsi facilmente boulevard Montparnasse, al numero 96, sesto piano, dove abitava la famiglia Ionesco. Mi aprì Rodica, una creatura così graziosa da sembrare un giocattolo: si muoveva con gesti meccanici, impersonali, da bambola elegante. Il suo volto asimmetrico [...] accentuava in me l'impressione di trovarmi in una realtà virtuale. Mi condusse in un salottino asettico, pieno di porcellane e cineserie [...]. In quella stanza bassa, tipica di un interno piccolo-borghese, si insinuava una luce diffusa e irreale, che rendeva artificiosa ogni comunicazione. Rodica mi offrì un caffè [...], servito con eleganza in una minuscola tazzina [...]. Si scusò, visibilmente imbarazzata e senza incrociare il mio sguardo, dicendomi che Eugen era dovuto uscire all'improvviso per ritirare dei biglietti aerei in una vicina agenzia di viaggi. Forse sarebbe tornato presto. Mi fece alcune domande gentili su Slatina e Firenze, alle quali risposi in modo breve e stereotipato, poi mi alzai per andarmene. Nel momento in cui mi chinai per estrarre dalla borsa l'ingombrante antologia, in un silenzio improvviso e totale, ebbi la vaga sensazione che qualcuno si muovesse dietro la tenda, spiandomi come... Polonio.

E se Eugen Ionescu fosse stato lì, nascosto in casa, a osservarmi da vicino? A Slatina, quando non si voleva ricevere un ospite non invitato, si era soliti nascondersi, come nella *commedia dell'arte*, fingendo di non essere in casa... Naturalmente, questa è solo una mia supposizione a posteriori, certamente autoironica, che spero non agiti inutilmente qualche fan impaziente, autoctono o meno. In ogni caso, il mio concittadino mi aveva imbrogliato e si era nascosto da me»¹¹⁹.

¹¹⁹ Ivi, pp. 707-708.

L'ultimo sguardo: il convegno su Eliade e la barriera finale

L'ultimo episodio, ambientato al convegno dedicato a Mircea Eliade presso la Sorbona nel 1987, segna l'epilogo di una lunga serie di incontri mancati. In quell'occasione, Mincu riesce finalmente a vedere Ionescu, ma solo come «illustre elemento decorativo» all'interno del presidio accademico. La sua figura ieratica, ritratta mentre versa lacrime silenziose durante il ricordo dell'amico scomparso, restituisce un'immagine profondamente umana e commovente del drammaturgo, lontana dalle pose ufficiali.

Il gesto di Marie-France, che si interpone fisicamente tra il padre e Mincu schermandolo con «il suo dorso rubensiano», chiude definitivamente ogni possibilità d'incontro. Mincu interpreta quella mossa come un messaggio volutamente ostile, espresso nel «codice molto preciso delle maniere parigine più eleganti». In quell'istante, le convenzioni sociali e le dinamiche familiari hanno la meglio su ogni autentica comunicazione letteraria: il non detto trionfa sul desiderio di dialogo.

«Infine, vidi Eugen Ionescu, un'altra volta, quando fui invitato alla Sorbona, insieme a Roberto Scagno, per partecipare al convegno dedicato a Mircea Eliade. Questo accadde nel 1987, un anno dopo la morte di questi, subito dopo che era apparso il nostro libro *Mircea Eliade e l'Italia* (Milano, Jaca Book, 1987), che avevamo fatto su insistente sollecitazione di Constantin Noica. In quel convegno celebrativo, sentii di nuovo (dopo la conferenza di Firenze) Ioan Petru Culianu, accusare veementemente il suo maestro, Mircea Eliade, per il suo orientamento ideologico giovanile e fui estremamente stupito che l'autore degli *Hu- ligani* fosse difeso solo dal... signor Alain Paruit.

Eugen Ionescu si trovava nel presidio, insieme a Emil Cioran e a un professore francese, seguace di Eliade. Stette là solo come un pezzo illustre di decorazione, senza prendere la parola, ma mi parve che, di tanto in tanto, ieratico, gli colassero le lacrime sul volto immobile da pagliaccio, soprattutto quando si parlava, con partecipazione troppo affettiva, del suo amico scomparso. Quando tutti gli interventi si conclusero, Eugen Ionescu scese pesantemente dal presidio, sedendosi esausto su una delle sedie davanti dell'anfiteatro, circondato affettuosamente da Rodica, Marie-France e Cristinel Eliade. In quel momento, Ioan Petru Culianu (che conoscevo già in patria e che, del resto, avevo raccomandato, nel 1975, per la cattedra di Groningen) mi fece un segno amichevole e mi condusse

verso la moglie di Eliade per presentarmi. Cristinel ascoltò, generosa, tutto quello che le disse Culiuanu e volle presentarmi, a sua volta, a Eugen Ionescu. Allora si confermò quello che avevo previsto riguardo all'idiosincrasia organica della signorina Marie-France nei miei confronti. Osservando quello che desiderava fare la moglie di Eliade, si sedette intenzionalmente dandomi le spalle, coprendo totalmente suo padre con il suo dorso rubensiano e sottraendolo così, in modo salvifico, dal possibile contatto dialogico con l'intruso che ero io, l'anonimo di Slatina. Decodificai il suo messaggio offensivo, trasmessomi indirettamente attraverso il codice molto preciso delle maniere parigine più eleganti e mi ritirai sobriamente senza più insistere. Benché gravemente ferito nell'animo, dovetti constatare, con stoica rassegnazione, che due energie ribelli, fuoriuscite dallo stesso luogo ma con orbite differenti, non potevano intersecarsi... In fondo, posso dire, oggi, quasi pacificato, che, questa volta, *ci siamo davvero incontrati*, dal momento che ci trovammo a pochissima distanza uno dall'altro e io lo toccai direttamente con lo sguardo... A volte sembra che la cosa più importante nella vita sia incontrare concretamente quel grande scrittore, che ammiri incondizionatamente, ma ancora più interessante, a livello cognitivo, è non poterlo mai incontrare, per quanto intensamente lo desideri. Sono grato a Marie-France perché, alla fine, forse ho guadagnato interiormente molto di più grazie alla sua ostinata opposizione al mio incontro con il concittadino Eugen Ionescu»¹²⁰.

La conclusione di Mincu mostra una consapevolezza nata dal fallimento («A volte sembra che la cosa più importante nella vita sia incontrare concretamente quel grande scrittore che ammiri incondizionatamente, ma ancora più interessante, a livello cognitivo, è non poterlo mai incontrare, per quanto intensamente lo desideri»). L'impossibilità dell'incontro diventa una forma diversa di conoscenza, che mantiene intatta l'ammirazione evitando i possibili contrasti con la realtà. Marie-France, vista inizialmente come ostacolo, finisce per proteggere involontariamente il mito. Il suo gesto di frapporsi tra Mincu e Ionescu crea una distanza che invece di negare, preserva. Il testo di Mincu supera il semplice ricordo e si configura così come una riflessione sui meccanismi dell'influenza letteraria e sul ruolo del

¹²⁰ Ivi, pp. 708-709.

mito nella formazione dell'identità intellettuale. La testimonianza di Rotiroti, riportata dallo scrittore, allarga la prospettiva, mostrando come l'incontro "impossibile" tra Mincu e Ionesco si sia realizzato indirettamente, attraverso una nuova generazione. L'episodio fiorentino del 1986 rivela altresì qualcosa di significativo. Mentre Mincu cercava l'incontro diretto, il vero dialogo avveniva già altrove, nella trasmissione del sapere e nella formazione di giovani studiosi. Il fatto che sia stato proprio uno studente di Mincu a ottenere da Ionesco il riconoscimento del debito verso Urmuz dimostra che l'influenza intellettuale segue spesso strade impreviste.

La testimonianza dello studente

Il 13 novembre del 1986, durante la conferenza su *Rhinocéros*, tenuta nel teatro della Badia Fiesolana, presso l'Istituto Universitario Europeo, feci qualche domanda a Eugène Ionesco. All'epoca ero giovane, avevo vent'anni e studiavo alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze il francese e il romeno. Il mio professore di lingua e letteratura francese, Marco Lombardi, mi aveva invitato a quell'evento. Durante la discussione con la sala gremita, verso la fine dell'incontro, una signora dallo spiccato accento romeno aveva chiesto al padre del Teatro dell'Assurdo quale fosse stata l'influenza della letteratura romena sulla sua opera. Con tono sicuro, Ionesco negò qualsiasi tipo di influenza: «Aucune influence, aucune!» disse. A quella risposta di Ionesco che suonava come definitiva e inappellabile, provai dentro me una sorta di sussulto, come se mi fossi sentito da quelle parole chiamato in causa: «Comment», mi ero detto, «Aucune influence?». Malgrado l'emozione che tendeva a paralizzarmi, presi la parola e rilanciai all'attore-autore che in quell'occasione aveva letto per un'ora il suo racconto *Rhinocéros*, la stessa domanda che aveva fatto precedentemente la signora dall'accento romeno, evocando in più i nomi di Ion Luca Caragiale, di Tristan Tzara, e forse anche Tudor Arghezi. Ionesco, senza alcun turbamento, continuava a negare: «Aucune influence, pas du tout, aucune influence», diceva. Allora, sempre più stupito da quell'ostinata negazione, tirai fuori dal cilindro, che poi risultò magico, un altro nome della letteratura romena, quello di Urmuz. Sentivo

dentro di me che avevo trovato il nome giusto. Sostenni, forse in maniera un po' patetica davanti a Ionesco, che quest'autore a Bucarest era stato «dadaista ancor prima di Dada» e che lui per primo aveva messo in scena in Romania la «tragedia del linguaggio» attraverso le *Pagine bizzarre*. A quel punto, Eugène Ionesco, per niente infastidito dalla mia insistenza, e forse sorpreso da quel ragazzo che lo incalzava con tutti quei nomi di scrittori romeni e che provava a spiegargli chi fosse realmente Urmuz, rispose con queste parole che si sono incise nella memoria: «Eh bien, monsieur, vous avez raison: sans l'exemple littéraire de Urmuz je ne serais jamais devenu l'écrivain que je suis».

Questa ammissione di Ionesco, ricordo, sbalordì letteralmente il pubblico allora presente. E io sentii affiorare in me un' indefinita emozione tra la vergogna e la gioia. Con ogni probabilità nessuno in sala sapeva che Ionesco aveva tradotto in Francia, durante il duro decennio degli anni '40, alcune *Pagine bizzarre* e che aveva scritto su Urmuz nel 1965 questa straordinaria testimonianza:

« Urmuz, 1883-1923, inventa – peut-être dès 1907 ou 1908, date à laquelle il composait ses premières “pages bizarres” – un véritable langage surréaliste. / C'était un magistrat consciencieux, à l'aspect bourgeois, poli, ne manifestant, apparemment, aucune singularité, aucune révolte. C'était un bon collègue, un bon fils, un bon célibataire. La prose qu'il écrivait était destinée uniquement à être lue à ses petits frères et sœurs, pour les amuser. Ce n'est que vers 1919 que des écrivains téméraires, prenant connaissance de ses pages manuscrites, comprirent que l'honnête magistrat était porteur d'un message très particulier. Ils le publièrent sous ce nom d'Urmuz qui cachait l'identité prosaïque du juge Démétresco. / Urmuz fut trouvé mort, en 1923, à l'âge de quarante ans, dans un jardin public. Il n'avait donné aucune raison de son suicide. Et rien n'avait pu être signalé de singulier dans sa conduite, en dehors d'une folle passion pour la musique. / Urmuz est-il un authentique surréaliste ? Peut-être, comme il n'abandonne jamais sa lucidité ironique, est-il seulement un burlesque, frère spirituel de Jarry ? / Ou encore, si l'on veut y découvrir certaines implications, peut-il être considéré comme une sorte de Kafka plus mécanique et grotesque ? / Les surréalistes de Roumanie le revendiquent comme chef de file. / En tout cas, Urmuz est bien un des précurseurs de la révolte littéraire universelle, un des prophètes de la dislocation des formes sociales, de pen-

sée et de langage de ce monde qui, aujourd'hui, sous nos yeux se désagrège, absurde comme les héros de notre auteur »¹²¹.

«Urmuz, 1883-1923, inventò – forse dal 1907 o 1908, quando componeva le sue prime “pagine bizzarre” – un vero e proprio linguaggio surrealista. / Era un coscienzioso magistrato, dall'aspetto borghese, ben educato, che non manifestava, apparentemente, nessuna singolarità, nessuna rivolta. Era un buon collega, un buon figlio, un buono scapolo. La prosa che scriveva era destinata ad essere letta ai suoi fratellini e sorelline, unicamente per divertirli. Fu solo verso il 1919 che alcuni temerari scrittori, venuti a conoscenza delle sue prime pagine manoscritte, compresero che l'onesto magistrato era portatore d'un messaggio del tutto particolare. Lo pubblicarono sotto questo nome di Urmuz, che nascondeva la prosaica identità del giudice Demetrescu. / Urmuz fu trovato morto, nel 1923, all'età di quarant'anni, in un giardino pubblico. Non aveva fornito alcuna ragione del suo suicidio. E niente poteva essere segnalato di singolare nella sua condotta, al di là della folle passione per la musica. / Urmuz è un surrealista autentico? O forse, visto che non abbandona mai la sua lucidità, è solo un burlesco fratello spirituale di Jarry? / Oppure, se si vogliono scoprire talune implicazioni, può essere considerato anche una sorta di Kafka più meccanico e grottesco? / I surrealisti di Romania lo rivendicano come caposcuola. / In ogni caso Urmuz è veramente uno dei precursori della rivolta letteraria universale, uno dei profeti della dislocazione delle forme sociali, di pensiero e di linguaggio di questo mondo che, oggi, sotto i nostri occhi si disgrega, assurdo come gli eroi del nostro autore».

All'epoca inoltre sapevo che Ionesco aveva dedicato un «ritratto» a Caragiale dal titolo *Portrait de Caragiale (1852-1912)* pubblicato nel 1962 in *Notes et contronotes*, in cui tra l'altro si legge:

«Caragiale è probabilmente il più grande degli autori drammatici sconosciuti [...]. Partendo dagli uomini del suo tempo, Caragiale è un critico dell'uomo e di tutta la società. Ciò che gli è caratteristico, è la violenza eccezionale della critica. Infatti l'umanità, come ci è presentata da questo autore, sembra non meritare di esistere. I suoi perso-

¹²¹ E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, in «Les lettres nouvelles», Paris, XIII, 1965, p. 73.

naggi sono esemplari umani degradati a tal punto da non lasciarci alcuna speranza. In un mondo in cui tutto è derisione, bassezza, solo il comico puro, il più spietato, può manifestarsi»¹²².

Ionesco, sinceratosi che io non fossi romeno, riprese il filo del discorso e cominciò a entrare in merito alla questione che avevo insistentemente provato a sollevare: «No. Non è stato Caragiale ad influenzarmi, ma forse piuttosto Tristan Tzara». E tenne a dare questa precisazione:

« Non. Ce n'est pas Caragiale qui m'a influencé, c'est Tristan Tzara. En Roumanie on a dit que je fais du Caragiale, que mon œuvre a été influencée par Caragiale, mais je ne vois pas cette influence. De toute façon Caragiale lui-même a été influencé. Lui et moi prenions à la même source les dialogues des concierges de Monnier, *Bouvard et Pécuchet*, le théâtre de Labiche. Tout cela a annoncé Caragiale. Ce n'est pas pour le sous-estimer, mais je crois que tous les deux nous avons la même source en commun ».

«No. Non è Caragiale che mi ha influenzato, è Tristan Tzara. In Romania si è detto che io faccio del Caragiale, che la mia opera sia stata influenzata da Caragiale, ma io non noto quest'influenza. Del resto anche lo stesso Caragiale era stato influenzato. Cioè lui ed io avevamo la stessa fonte: i dialoghi delle portinaie di Monnier, *Bouvard et Pecuchet*, il teatro di Labiche. Tutto questo ha annunciato Caragiale. Non è per sottostimarli, ma credo che, sia io che lui, abbiamo una fonte comune».

In merito all' influenza di Urmuz e di Tzara, Ionesco disse:

« La tragédie du langage avec Urmuz, dadaïste avant le dada... Oui, peut-être Urmuz. D'autre part le Dadaïsme est né en Roumanie. On ne le savait pas, mais autour de ce poète, de ce prosateur, je ne sais pas si vous le connaissez en Italie, c'est un écrivain difficile à définir, près de lui il y avait Tristan Tzara et Ion Vinea. Tristan Tzara a quitté la Roumanie vers 1914 ou 1915 ; il est allé à Zurich l'emmenant avec lui. Urmuz a précédé Tzara dans l'écriture d'un an ou deux. J'ai fait moi-même des recherches quand j'étais un chercheur littéraire et non pas

¹²² E. Ionesco, *Note e contronote. Scritti sul teatro*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 131-132.

un scribouillard comme maintenant. J'ai vu que certaines poésies roumaines de Tzara comme *Glas...* »

«La tragedia del linguaggio con Urmuz, dadaista prima di dada... Sì, Urmuz, forse. D'altronde il Dadaismo è nato in Romania. Non lo si sapeva, ma attorno a questo poeta, prosatore, *prosacteur*, non so se lo conoscete in Italia, è uno scrittore difficile da definire, attorno a lui c'erano Tristan Tzara e Ion Vinea. Tristan Tzara ha lasciato la Romania verso il 1914 o il 1915 ed è andato a Zurigo portandolo con sé. Urmuz ha preceduto Tzara nella sua scrittura di un anno o forse due. Ho fatto io stesso delle ricerche quando ero un *chercheur littéraire* e non uno *scribouillard* come adesso. Ho visto che alcune poesie romene di Tzara come *Glas...*»

A questo punto Ionesco si mise a recitare a memoria in lingua romena i primi versi della poesia di Tristan Tzara:

Zid dărăpănat
Eu m-am întrebat
Astăzi că de ce
Nu s-a spânzurat

Lia, blonda Lie
Noaptea de-o frânghie...

[Muro cadente / Mi son chiesto / Oggi perché / Non si è impiccata // Lia, la bionda Lia / Di notte a una corda...]

Poi riprese il discorso in francese e disse che le poesie romene di Tzara – e in particolare *il canto del disertore*, poesia quest'ultima tradotta in francese dal poeta Claude Sernet, anch'egli romeno come Tzara – devono molto a Urmuz. E infine concluse dicendo:

« Le mouvement Dada est parti de Zurich et je crois que le surréalisme ne soit qu'un aspect, un dérivé de Dada. C'est vrai et ce n'est pas vrai. Il y avait en Tchécoslovaquie des pré-surréalistes, Kundera me l'a dit, il y avait Kafka. Il y avait des pré-surréalistes en Russie, il y avait Marinetti en Italie, mais il y avait aussi en Angleterre *Alice au pays des merveilles*. Je crois que le Dadaïsme a influencé le Surréalisme. C'est pos-

sible, mais il y a aussi une autre possibilité. Même si le Dadaïsme a répondu à certaines circonstances historiques et littéraires, Dada et le Surréalisme sont profondément enracinés dans le temps ».

«Il movimento Dada è partito da Zurigo e credo che il Surrealismo non sia che un ramo, una derivazione di Dada. È vero e non è vero. C'erano dei pre-surrealisti in Cecoslovacchia, me lo ha detto Kundera; c'era Kafka, c'erano dei pre-surrealisti in Russia, c'era Marinetti in Italia, ma c'era anche *Alice nel paese delle meraviglie* in Inghilterra. Credo che il Dadaismo abbia influenzato il Surrealismo. È possibile, ma c'è anche un'altra possibilità. Sebbene il Dadaismo abbia risposto a determinate circostanze storico-letterarie, Dada e il Surrealismo affondano le loro radici molto lontano nel tempo».

Alla fine della conferenza, quando le persone cominciarono ad andar via, mi avvicinai timidamente a Ionesco che in quel momento stava parlando con la moglie. Avevo l'inconfessabile desiderio di dirgli che mi sarebbe piaciuto scrivere la mia tesi di laurea su di lui, che amavo alla follia il suo teatro e che per questo avevo scelto di studiare non solo il francese ma anche il romeno. Ma, mentre stavo cercando le parole giuste per dirlo, all'improvviso Ionesco si voltò verso di me, si avvicinò e in un tono che non ammetteva più alcuna replica, mi disse con fermezza che prima di scrivere qualsiasi cosa su di lui avrei dovuto accuratamente leggere le «pagine bizzarre» e scrivere la mia tesi di laurea su Urmuz. E per essere ancora più persuasivo mi disse che prima di calcare le scene e diventare un «semplice teatrante», era stato da giovane uno «studioso molto serio». Rimasi interdetto, senza parole. Mi voltai verso la moglie che avevo alle mie spalle e la vidi sorridere. Dopo avermi detto questo, mi fece un cenno di saluto e se andò via da lì portandosi la moglie a braccetto. Si dileguarono in un lampo tra la folla e non li rividi più¹²³.

¹²³ Cfr. G. Rotiroti, *Introduzione: Chi è M. Smith? Rhinocéros dietro le quinte de L'Inglese senza Professore*, in Eugen Ionescu, *L'Inglese senza Professore*, Testo romeno a fronte, Traduzione a cura di G. Rotiroti. Postfazione di I. Carannante, Milano, Criterion Editrice, 2019, pp. 147-153.

“Una storia del tutto a parte”

Quando nel 2015 il mio amico scrittore e filosofo Ciprian Vălcău mi chiese in un'intervista in quale occasione avessi conosciuto l'opera di Cioran, risposi che il primo incontro con i suoi scritti risaliva al 1989 a Firenze, quando Marin Mincu mi aveva mostrato alcune lettere che Cioran gli aveva inviato da Parigi. Ricordo soprattutto di essere rimasto colpito da un testo intitolato *Rugăciunea unui Dac*, che accompagnava una di queste lettere. Si tratta di una testimonianza importante in cui Cioran fa riferimento a una famosa poesia di Eminescu. È un documento straordinario dai tratti fortemente autobiografici. Ecco l'incipit:

« Dans les accès de désespoir le seul recours salutaire est l'appel à un désespoir plus grand. Aucune consolation raisonnable n'étant efficace, il faut s'accrocher à un vertige qui rivalise avec le vôtre, qui le dépasse même. La supériorité qu'a la négation sur toute forme de foi éclate aux moments où l'envie d'en finir est particulièrement puissante. Toute ma vie, dans ma jeunesse surtout, *La prière d'un Dace* m'a aidé à résister à la tentation de mettre un terme à tout ça. Il n'est peut-être pas inutile de signaler ici que la dernière page du *Précis de Décomposition*, mon premier livre écrit en français, est, par le ton et la violence, très proche des excès du Dace »¹²⁴.

« Negli accessi di disperazione il solo ricorso salutare è l'appello a una disperazione ancora più grande. Quando nessuna consolazione ragionevole è efficace, bisogna aggrapparsi a una vertigine che rivalleggi con la vostra, che persino la superi. La superiorità che ha la negazione su ogni forma di fede scoppia nei momenti in cui la voglia di farla finita è particolarmente potente. In tutta la mia vita, soprattutto in gioventù, *La preghiera di un Daco* mi ha aiutato a resistere alla tentazione di porre fine a tutto questo. Forse è opportuno ricordare qui che l'ultima pagina del *Précis de décomposition*, il mio primo libro scritto in francese, è, per il tono e la violenza, molto vicino agli eccessi del Daco ».

¹²⁴Cfr. *Eminescu e il romanticismo europeo*, a cura di Marin Mincu e Sauro Albisani, Roma, Bulzoni, 1990, p. 141.

Dunque Cioran, nel suo primo libro pubblicato in Francia, anche se si era lasciato alle spalle la lingua di Eminescu, aveva però portato con sé il tono, la violenza e l'eccesso di questo Daco. Così Cioran scrive in questo testo spedito per posta a Mincu:

« Ce Dace, évidemment, parle en son nom, mais son inconsolation a des racines trop profondes pour qu'on puisse la réduire à une fatalité individuelle. À la vérité, nous procédons tous de Lui, nous perpéтуons son amertume et sa rage, à jamais entourés du nimbe de nos défaites. N'oublions pas de rappeler que le poète était jeune lorsqu'il écrivit cette éfrayante et exaltante mise en cause de l'existence. Une telle apothéose négative ne pouvait avoir un sens que si elle émanait d'une vitalité intacte, d'une plénitude se retournant contre elle-même. [...] Qu'Eminescu ait tout compris dès le début, sa prière, la plus clairvoyante, la plus impitoyable qu'on ait jamais écrite, est là pour le prouver »¹²⁵.

«Questo Daco, evidentemente, parla in suo nome, ma la sua desolazione ha radici troppo profonde perché lo si possa ridurre a una fatalità individuale. In verità noi proveniamo sempre da Lui, noi perpetuiamo la sua amarezza e la sua rabbia, per sempre circondati dal nembo delle nostre disfatte. Non dimentichiamoci di rammentare che il poeta era giovane quando scrisse questa spaventosa ed esaltante messa in discussione dell'esistenza. Una tale apoteosi negativa non poteva avere un senso se non fosse stata l'emanazione di una vitalità intatta, di una pienezza che si rivolge contro se stessa. [...] Che Eminescu avesse capito tutto sin dall'inizio, la sua preghiera, la più chiaroveggente, la più spietata che sia mai stata scritta, è là per provarlo».

Cioran a Parigi, durante la guerra, aveva evocato Eminescu in un articolo del 1943, sostenendo che il poeta nazionale romeno aveva vissuto nell'invocazione del non essere. Questa invocazione si sviluppava tra una sensazione materiale – il freddo della vita – e una sorta di preghiera che ne rappresentava il compimento¹²⁶. *La Preghiera di un Daco* era, secondo Cioran, uno dei poemi più disperati di tutte le letterature, un inno all'annullamento.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Cfr. E. Cioran, *Esercizi negativi*, a cura di Ingrid Astier, Milano, Adelphi, 2025, pp. 127-131.

Si riporta qui di seguito il poema di Eminescu, pubblicato da Mincu nel volume dedicato al centenario della morte del poeta, per meglio chiarire il senso del giudizio espresso da Cioran:

Rugăciunea unui Dac

Pe când nu era moarte, nimic nemuritor,
Nici sâmburul luminii de viață dătător,
Nu era azi, nici mâne, nici ieri, nici totdeuna,
Căci unul erau toate și totul era una;
Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată
Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată,
Pe-atunci erai Tu singur, încât mă-ntreb în sine-mi:
Au cine-i zeul cărui plecăm a noastre inemi?
El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii
Și din noian de ape puteri au dat scânteii,
El zeilor dă suflet și lumii fericire,
El este-al omenimei izvor de mântuire:
Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i,
El este moartea morții și învierea vieții!

Și el îmi dete ochii să văd lumina zilei,
Și inima-mi împlut-au cu farmecele milei,
În vuietul de vânturi auzit-am a lui mers
Și-n glas purtat de cântec simții duiosu-i viers,
Și tot pe lâng-acestea cerșesc înc-un adaos:
Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos!

Să blesteme pe-oricine de mine-o avea milă,
Să binecuvânteze pe cel ce mă împilă,
S-asculte orice gură, ce-ar vrea ca să mă rădă,
Puteri să puie-n brațul ce-ar sta să mă ucidă,
Ș-acela dintre oameni devină cel întâi
Ce mi-a răpi chiar piatra ce-oi pune-o căpătâi.

Gonit de toată lumea prin anii mei să trec,
Pân' ce-oi simți că ochiu-mi de lacrimi e sec,
Că-n orice om din lume un dușman mi se naște,
C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaște,
Că chinul și durerea simțirea-mi a-mpietrit-o,
Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o

Când ura cea mai crudă mi s-a părea amor..
Poate-oi uita durerea-mi și voi putea sa mor.

Străin și făr' de lege de voi muri – atunce
Nevrednicu-mi cadavru în uliță l-arunce,
Ș-aceluia, Părinte, să-i dai coroană scumpă,
Ce-o să asmuțe câinii, ca inima-mi s-o rumpă,
Iar celui ce cu pietre mă va izbi în față,
Îndură-te, stăpâne, și dă-i pe veci viață!

Astfel numai, Părinte, eu pot să-ți mulțumesc
Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc.
Să cer a tale daruri, genunchi și frunte nu plec,
Spre ură și blestemuri aș vrea să te înduplec,
Să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă
Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă!

Ecco la traduzione di Sauro Albisani:

La Preghiera di un Daco // Quando non c'era morte, e niente d'immortale, / neanche della luce il seme germinale, / né l'oggi né il domani, né l'ieri o tempo alcuno, / perché l'uno era tutto e il tutto era uno, / terra cielo orizzonte e l'intero creato / eran parte di ciò che non era mai stato, / tu solo esistevi, ond'è ragion che implori: / Chi è il dio al quale offriamo i nostri cuori? // Lui soltanto era dio – gli dèi non esistevano, / e innesco la favilla dall'infinito oceano, / lui crea gli dèi e al mondo dà la felicità, / la sorgente che salva l'intera umanità: / in alto i vostri cuori! Su, cantate un evviva, / egli uccide la morte, rende viva la vita! // Mi diede gli occhi ch'io veda del dì la luce, / con la pietà maliosa il mio cuore seduce, / dal rumore del vento il suo passo è emerso, / nella voce canora ho udito il suo verso / e, oltre tutto questo, di più chiedere oso: / che m'accordi l'ingresso nell'eterno riposo! // Maledica chiunque di me s'impietosisce / e benedica invece colui che mi ferisce, / porga l'orecchio ad ogni bocca che mi deride / e renda onnipotente il braccio che m'uccide; / e fra gli uomini tutti, quei non abbia l'eguale / che mi rubi la pietra poggiata al capezzale. // Esule al mondo intero, ch'io i miei giorni guati / finché non mi ritrovi con gli occhi illacrimati, / che in ogni uomo del mondo abbia un nemico appresso, / che io giunga a non più riconoscer me stesso / finché duolo e tortura m'abbian pietrificato: / se posso bestemmiare la madre che ho amato /

quando l'odio più truce mi sembrerà amore / forse potrò morire e scorderò il dolore. // Straniero e fuorilegge – se di morir m'accada / la mia salma indecente la si getti per strada, / oh Padre, il tuo diadema meraviglioso accorda / a quei che aizza i cani a sbranarmi i precordi, / quei che con una pietra la fronte mi ha colpita / perdonalo, Signore, dàgli l'eterna vita! // Solo per questo, Padre, io ti ringrazierò / di quella provvidenza che a nascer mi chiamò. / A implorare i tuoi doni, no, non mi genufletto, / all'odio e alla bestemmia io ti vorrei costretto, / sentire che al tuo fiato il mio fiato si spegne, / sparir nel nulla eterno senza lasciare segno¹²⁷.

Il capitolo conclusivo del *Précis de décomposition* (1949) di Cioran, intitolato *Quousque eadem?* (letteralmente: “Fino a quando le stesse cose?”), è un'esplosione di sfinimento cosmico, un grido di disgusto contro l'eterna ripetizione della vita e della sofferenza, una vera e propria maledizione scagliata contro l'esistenza. L'espressione latina, tratta da Seneca (*Lettere a Lucilio*, XXIV), designava originariamente il *taedium vitae* – la noia profondissima, quasi organica, di fronte al ripetersi incessante delle stesse esperienze – ma Cioran la carica di una violenza e di una disperazione incomparabilmente più radicali. Il riferimento a Eminescu è esplicito ed immenso. Nel testo inviato per lettera a Mincu, Cioran stesso riconosce che le pagine finali del *Sommario*, per tono e intensità, si avvicinano agli eccessi del *Daco*, alludendo chiaramente al celebre componimento di Eminescu *Rugăciunea unui Dac* (1879).

In questo famosissimo poema, come si è visto, un antico Daco – figura mitica e antenato dei romeni – rovescia la preghiera in una maledizione: invoca gli dèi non per ricevere protezione, ma per cancellare la propria nascita, la stella sotto cui è nato, il tempo che lo ha fatto esistere. Chiede l'annientamento totale, preferendo il nulla alla prosecuzione dell'essere. È una delle espressioni più radicali e disperate della letteratura romena, intrisa di pessimismo metafisico e di un rifiuto assoluto della vita. Cioran, che in gioventù annoverava Eminescu tra i suoi maestri spirituali insieme a Nietzsche e a Schopenhauer, e che vedeva in lui l'incarnazione del «nulla valacco» – il nichilismo ancestrale dei romeni – adotta l'espressione *Quousque eadem?* come omaggio im-

¹²⁷ *Eminescu e il romanticismo europeo*, cit., pp. 132-135.

plicito e come eco moderna di quel furore antidivino con tenebrosi accenti gnostici. Il capitolo finale del *Précis* si chiude infatti con un grido analogo – una litania di esasperazione in cui il soggetto si domanda fino a quando dovrà sopportare l'infinita ripetizione delle stesse sofferenze, degli stessi cicli storici, della stessa illusione dell'essere:

«Che sia maledetta per sempre la stella sotto la quale sono nato, che nessun cielo voglia proteggerla, che essa si sbricioli nello spazio come una polvere senza onore! E l'istante proditorio che mi precipitò fra le creature sia per sempre depennato dalle liste del Tempo! I miei pensieri non possono più accordarsi con questa mescolanza di vita e di morte in cui si avvilisce quotidianamente l'eternità. Stanco del futuro, ne ho attraversato i giorni, e tuttavia sono tormentato dall'intemperanza di non so quale sete. Come un saggio infuriato, morto al mondo e scatenato contro di esso, sopprimo le mie illusioni soltanto per fomentarle meglio. Questa esasperazione in un universo imprevedibile – nel quale peraltro tutto si ripete – non avrà mai un termine? Fino a quando dovremo ridire a noi stessi: "Esecro questa vita che idolatro?". La nullità dei nostri deliri fa di noi tutti altrettanti dèi sottomessi a un'insipida fatalità. Perché insorgere ancora contro la simmetria di questo mondo quando il Caos stesso non è altro che un sistema di disordini? Dato che il nostro destino è quello di marcire con i continenti e con le stelle, trascineremo, come malati rassegnati, e sino alla fine del tempo, la curiosità verso un epilogo previsto, spaventevole e vano»¹²⁸.

Da questo punto di vista, *Quousque eadem?*, sia come titolo che come contenuto, costituisce una risonanza diretta della maledizione esistenziale di Eminescu nel *Daco*, trasformata da Cioran in un lamento universale e senza dio. È uno dei momenti in cui il pessimismo romano di Cioran, ereditato da Eminescu, si fonde per la prima volta con la sua scrittura francese, dando vita a uno dei finali più feroci e "emineschiani" di tutta la sua opera.

¹²⁸ Cioran, *Sommario di decomposizione*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 221-222.

Un epistolario a tre assi

Le lettere di Cioran a Mincu è un epistolario costituito da dieci missive e due testi di Cioran spediti a Mincu tra il 1° settembre 1987 e il 4 luglio del 1989. La corrispondenza si articola lungo tre assi tematici principali. Il primo ruota intorno alla figura di Constantin Noica, amico di Cioran dai tempi dell'Università di Bucarest. Il secondo, come si è visto, verte su Eminescu, in memoria del quale Cioran consegnerà a Mincu il testo *Rugăciunea unui Dac*. Il terzo riguarda il destino dell'opera di Cioran in Italia, in particolare quella giovanile scritta in romeno. Inoltre, questa corrispondenza epistolare offre interessanti spunti critici sul versante ideologico che riguardano la spinosa questione del cosiddetto antisemitismo di Cioran durante gli anni romeni tra le due guerre.

Rompendo il patto epistolare che prevedeva lo scambio delle missive solo in francese e in italiano, Mincu scrisse "in romeno" a Cioran una lettera datata 10 marzo 1988 in occasione della morte del filosofo di Păltiniș:

«Într-adevăr, moartea lui Constantin Noica a fost o surpriză pentru noi toți, cei care ne mândream cu superbie că, iată, există și la români un model heideggerian de *paideia*. [...] Desigur, acum, cred c-ar fi un gest de demnitate culturală din partea noastră să fim generoși cu *exemplul* ce ne-a oferit, și să încercăm să difuzăm în Occident ceea ce este durabil din opera sa. În acest sens, vă solicit din nou, cu multă gravitate, să scrieți acele câteva rânduri [...] către Editura Jaca Book din Milano (unde a apărut și M. Eliade) pe o foaie care să conțină [...] și recunoașterea, argumentată, că există necesitatea că operă lui C. Noica merită să fie cunoscută în Italia, înscriindu-se în efortul de europenizare constantă a culturii române ce a dat cele mai înalte valori prin generația ce o reprezentați Dvs., împreună cu Ionescu și Eliade. Ar fi păcat să nu fie adăugat și Noica, poate cel mai autentic și generos dintre toți»¹²⁹.

«La morte di Constantin Noica è stata veramente una sorpresa per noi tutti che ci inorgoglivamo superbamente nel dire che, ecco, da noi romeni, esiste davvero un modello heideggeriano di *paideia*. [...] Certa-

¹²⁹M. Mincu, *Cvasitratat de/spre literatura*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2009, p. 685.

mente, adesso, credo che sarebbe un gesto di dignità culturale da parte nostra essere generosi con l'*esempio* che ci ha offerto e dovremmo provare a diffondere in Occidente ciò che è duraturo nella sua opera. In questo senso, la sollecito di nuovo, con molta gravità, a scrivere [...] tre righe [...] per la casa editrice Jaca Book di Milano (presso la quale è apparso M. Eliade), in cui riconosce [...] la necessità che l'opera di C. Noica sia resa nota in Italia, perché si iscrive nello sforzo di europeizzazione costante della cultura romena, la quale ha dato i più alti valori attraverso la generazione che lei rappresenta, insieme a Ionesco e Eliade. Sarebbe un peccato se non si aggiungesse anche Noica, forse il più autentico e generoso di tutti».

Mincu si riferisce al volume dedicato a Eliade, scritto insieme a Roberto Scagno, che è uscito nel mese di maggio del 1986¹³⁰. Questo libro corposo raccoglieva i contributi di Constantin Noica, Giovanni Filoramo, Edgar Papu, Alfredo Giuliani, Ioan Petru Culianu, Lionello Sozzi, Marin Mincu, Roberto Scagno, Ugo Bianchi, Adian Marino, Dario Rei, Andrei Pleșu, Gian Paolo Caprettini, Ion Negoitescu, Mihai Zamfir, Sorin Alexandrescu, Monica Farnetti. Inoltre conteneva alcuni inediti di Eliade come due capitoli della sua tesi di laurea, intitolata *Contributi alla filosofia del Rinascimento*, ampi brani di romanzi e di saggi, e parte del suo epistolario.

Noica aveva chiesto a Mincu di realizzare in Italia per Cioran la stessa operazione editoriale che aveva fatto per Eliade, pubblicando una sorta di Cahier de l'Herne italiano. Ma Cioran aveva rifiutato la proposta perché, come scrisse nella lettera del 1° settembre 1987, «Tout cela me fait penser à un enterrement prémature» (“Tutto questo mi fa pensare a un seppellimento prematuro”).

In realtà, Mincu non stava pensando a Cioran, ma voleva preparare un volume con autorevoli contributi dedicato a Noica. Aveva già iniziato a coinvolgere Gianni Vattimo nel tentativo di far conoscere in Italia il *Trattato di ontologia* e le *Lettere a Hermes* del filosofo romeno. Vattimo si era mostrato interessato al progetto editoriale e aveva chiesto a Mincu di invitare a Torino sia Noica che Cioran per una conferenza comune al Goethe Institut. La morte improvvisa del filosofo di

¹³⁰ *Mircea Eliade e l'Italia*, a cura di M. Mincu e R. Scagno, Milano, Jaca Book, 1986.

Păltiniș fece fallire il progetto. Tuttavia Mincu, come emerge chiaramente dalla lettera, insistette con Cioran per ottenere una sua testimonianza scritta su Noïca, che riuscì poi ad acquisire col titolo *Bref portrait de Dinu Noïca*:

« C'est en 1931 que je me suis lié d'amitié avec Dinu Noïca lors d'un voyage à Genève que nous fîmes en qualité de délégués à je ne sais plus quel congrès d'étudiants. J'avais remarqué qu'il s'intéressait à tout, même à la Paix, qu'il voulait connaître des représentants de n'importe quel pays et par dessus tout faire bonne impression. Ne pas tricher était sa devise. On ne peut imaginer comportement moins balkanique. Bien des années après, nous avons eu la chance d'obtenir une bourse de l'Institut français de Bucarest. Je suis arrivé à Paris en 1937, Dinu un an après. Pendant son séjour il fit preuve d'une incroyable habileté, d'une méthode plutôt dont devrait se servir tout étranger qui veut se faire des amis dans les milieux littéraires ou philosophiques. La voici : Dinu, qui avait le génie de la flatterie demandait un entretien à tel ou tel professeur ou écrivain. Avant d'aller au rendez-vous il passait quelques jours à la Nationale à feuilleter toute l'œuvre du philosophe ou de l'écrivain en question. Des années après, tel professeur me demandait encore de ses nouvelles. Chose déroutante : au bout d'un an, il retourna en Roumanie. Pour moi, ce fut la stupeur. Evidemment, il ne pouvait pas prévoir qu'un Ceausescu allait surgir à l'horizon. Pour un article qui déplut au tyran, le philosophe fut condamné à six ans de prison, lesquels, contre toute attente, fortifièrent la victime. Il n'est pas aisé de définir le secret d'une telle vitalité. Retiré dans les Carpates, Noïca était devenu le centre spirituel de la Roumanie. Rien, mais absolument rien ne pouvait entamer son espoir, rien ne pouvait l'ébranler. La clef du personnage ? Son incapacité organique de perdre pied. De même qu'on ne peut pas imaginer un saint désappointé, de même on ne peut se figurer un grand philosophe modeste. Seulement il y a des degrés. La modestie profonde ne laisse pas de traces, elle est incompatible avec la création de quelque ordre soit-elle. C'est une forme spéciale de déséquilibre qui est la condition indispensable au fonctionnement de l'esprit. On ne se réfugie pas dans les Carpates pour s'éloigner du monde mais pour le conquérir de loin. Tout ce qui est fécond dans l'homme est anormal. Les solitaires sont virtuellement des conquérants. On ne fuit pas les autres pour s'effacer mais pour se mettre en valeur. En Roumanie, Noïca a joué le rôle d'un conquérant, et c'est pour cela que sa solitude ne fut pas une abdication mais un triomphe.

J'ai toujours été étonné que des esprits subtils, cultivés, veuillent à tout prix avoir des disciples, se retirer dans la solitude et y attendre leur pèlerinage. Cette forme d'orgueil me dépasse, comme me dépasse la solitude en commun. Je n'ai passé dans ma vie que trois jours dans un couvent et je ne recommencerais pour rien au monde une expérience semblable. Ce qui m'étonnait chez Noïca c'est son besoin d'être entouré d'admirateurs pour les aider et les tourmenter. Au Moyen Age il aurait été un brillant tortionnaire, comme l'est quiconque s'intéresse trop à vous. Je ne l'ai jamais rencontré sans qu'il me reproche de faire ce que je faisais, d'être ce que j'étais précisément. Un censeur inné, très souvent par conviction et sincérité, mais parfois aussi par un sadisme subtil et infiniment complexe. Un « bourreau » dans un paradis, un esprit fascinant e corrosif. Ces contradictions avaient du charme et faisaient de lui un harceleur délicat, attrayant et inclassable, une apparition unique qui aurait dû surgir dans une civilisation raffinée, décadente, et non en pleins Balkans.

On me reprochera sans doute d'être injuste, de faire trop de cas de ses contradictions et de ses déconcertantes subtilités. Mais tout cela était entouré d'un charme inégalé. On était flatté d'être de ses proches, de s'appesantir sur ses paradoxes et sur ses remarques insinuantes, qui démolissaient nos contemporains avec la plus implacables des finesses. Qui était-il donc pour nous prendre pour des ratés, sans se douter qu'il avait lui aussi cette chance, cette auréole négative de tout un peuple? »¹³¹

«È nel 1931 che strinsi amicizia con Dinu Noica, durante un viaggio a Ginevra in qualità di delegati di non so più quale congresso di studenti. Avevo notato che si interessava a tutto, persino alla Pace, voleva conoscere i rappresentanti di qualsiasi paese e soprattutto voleva dare di sé una buona impressione. Non imbrogliare era il suo motto. Non si può immaginare un comportamento meno balcanico. Molti anni dopo, abbiamo avuto la fortuna di ottenere una borsa di studio dell'Istituto francese di Bucarest. Sono arrivato a Parigi nel 1937; Dinu l'anno dopo. Durante il suo soggiorno ha dato prova di un'incredibile abilità, o piuttosto di un metodo del quale dovrebbe servirsi ogni straniero che voglia farsi degli amici negli ambienti letterari o filosofici. Ecco: Dinu, che aveva il genio della lusinga, sollecitava un colloquio

¹³¹ M. Mincu, *Cvasitratat de/spre literatura*, cit., pp. 692-693.

con questo o quel professore o scrittore. Prima di andare all'appuntamento, passava qualche giorno alla Biblioteca Nazionale a sfogliare tutta l'opera del filosofo o dello scrittore in questione. A distanza di anni, un certo professore mi chiedeva ancora sue notizie. Sorprendentemente, di lì a un anno, ha fatto ritorno in Romania. Per me fu lo stupore. Senza dubbio, non poteva prevedere che un Ceaușescu sarebbe sorto all'orizzonte. Per un articolo non gradito al dittatore, il filosofo fu condannato a sei anni di prigione, cosa che, contro ogni aspettativa, rafforzò la vittima.

Non è facile definire il segreto di una simile vitalità. Ritiratosi nei Carpazi, Noica era diventato il centro spirituale della Romania. Niente, assolutamente niente poteva intaccare la sua speranza, niente poteva scuoterlo. La chiave del personaggio? L'incapacità organica di perdere il controllo. Così come non riusciamo a immaginare un santo deluso, allo stesso modo è impossibile figurarsi un grande filosofo modesto. Solo che ci sono dei gradi. La profonda modestia non lascia tracce, è incompatibile con la creazione di qualsiasi ordine. È una speciale forma di squilibrio che rappresenta la condizione indispensabile al funzionamento dello spirito. Non ci si rifugia nei Carpazi per allontanarsi dal mondo, ma per conquistarlo da lontano. Tutto quello che è fecondo nell'uomo è anormale. I solitari sono virtualmente dei conquistatori. Non si rifuggono gli altri per annullarsi, ma per mettersi in rilievo. In Romania, Noica ha interpretato la parte del conquistatore; è per questo che la sua solitudine non è stata un'abdicazione, ma un trionfo.

Sono sempre stato stupito dagli spiriti colti e raffinati che vogliono avere ad ogni costo dei discepoli, che desiderano ritirarsi in solitudine e aspettare il loro pellegrinaggio. Questa forma di orgoglio mi sconcerta, come mi sconvolge la solitudine in comune. Nella mia vita, ho trascorso solo tre giorni in un convento, e per nessuna ragione al mondo rifarei una simile esperienza. Ciò che mi colpiva in Noica era il bisogno che aveva di essere circondato da ammiratori per aiutarli e tormentarli. Nel Medioevo sarebbe stato un brillante torturatore, come lo è chiunque si interessi troppo a voi. Non l'ho mai incontrato senza che mi rimproverasse di fare quello che facevo, di essere appunto ciò che ero. Un censo innato, molto spesso per convinzione e sincerità, ma talvolta anche per un sadismo sottile e infinitamente complesso. Un «boia» in un paradiso, uno spirito seducente e corrosivo. Queste contraddizioni avevano un loro fascino e facevano di lui un aguzzino delicato, attraente e inclassificabile, un'apparizione unica che avrebbe dovuto sorgere in una civiltà raffinata, decadente, e non nel pieno cuore dei Balcani. Forse mi ver-

rà rimproverato di essere ingiusto e di prestare troppa attenzione alle sue contraddizioni e alle sue sbalorditive sottigliezze. Ma tutto questo era anche avvolto da un fascino ineguagliabile. Si era lusingati di appartenere alla cerchia dei suoi prossimi, di indugiare sui suoi paradossi, sulle sue insinuanti osservazioni, le quali demolivano i nostri contemporanei con la più implacabile delle finezze. Chi si credeva di essere per considerarci dei falliti, senza pensare che anche lui aveva questa fortuna, quest'aureola negativa di tutto un popolo?»

Eminescu e il romanticismo europeo

Il secondo asse della discussione di questo epistolario è sempre il tentativo da parte di Mincu di invitare Cioran a partecipare, con un altro suo scritto, al volume collettivo *Eminescu e il romanticismo europeo*¹³². In occasione del Centenario della morte del sommo poeta romeno, Mincu aveva raccolto i contributi esegetici di Piero Bigongiari, Mario Luzi, Gian Paolo Caprettini, Sauro Albisani, Cesare Segre, Armando Gnisci, Monica Farnetti, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Ion Negoïțescu, Ioan Petru Culianu, Costantin Barbu, Ștefan A. Doinaș, Mircea Eliade, Ioan Guția, Silvia Mattesini, Edgar Papu, Mihai Șora, Monica Spiridon, Mihai Zamfir, Fulvio del Fabbro, e in questa occasione mi aveva chiesto di tradurre il saggio di Noica “*Luceafărul*” și modelul ființei («*Luceafărul*» e il modello dell'essere). Il volume conteneva inoltre alcune poesie di Eminescu tradotte in italiano dal poeta Sauro Albisani. Anche in questo caso la strategia epistolare di Mincu si dimostrò vincente. Mincu si procurò da Cioran, come si è detto, il testo *Rugăciunea unui Dac*, che rappresenta una vera e propria dichiarazione di poetica del filosofo di Râșinari e riproduce un condensato dello stile e del pensiero cioraniano. In particolare, dell'ultimo Cioran. Si riporta a questo punto il testo integralmente:

« *Rugăciunea unui Dac*

Dans les accès de désespoir le seul recours salutaire est l'appel à un désespoir plus grand. Aucune consolation raisonnable n'étant efficace, il faut s'accrocher à un vertige qui rivalise avec le vôtre, qui le dépasse même. La supériorité qu'a la négation sur toute forme de foi éclate

¹³² *Eminescu e il romanticismo europeo*, cit.

aux moments où l'envie d'en finir est particulièrement puissante. Toute ma vie, dans ma jeunesse surtout, *La prière d'un Dace* m'a aidé à résister à la tentation de mettre un terme à tout ça. Il n'est peut-être pas inutile de signaler ici que la dernière page du *Précis de Décomposition*, mon premier livre écrit en français, est, par le ton et la violence, très proche des excès du Dace. Plus d'un Occidental a décelé dans la littérature roumaine une note sombre, étrange chez un peuple réputé frivole. Cette note existe indiscutablement et on l'attribue, faute d'une raison précise, aux conditions historiques, aux épreuves ininterrompues d'un pays à la merci de tel ou tel empire. Le fait est que dans la page en question tout finit mal, tout avorte, et que les échecs y sont mis sur le compte du Destin, instance suprême des vaincus. Quel peuple ! Le plus passif, le moins révolutionnaire qu'on puisse imaginer, le plus sage, à la fois dans le bon et le mauvais sens du mot, et qui vous donne l'impression qu'ayant tout compris, il ne peut s'élever ni s'abaisser à une illusion. Plus on vit, plus on se répète que même si on a vécu des années et des années loin de lui, on n'échappera jamais à une malchance originelle, à un legs funeste qui ruine toute velléité d'espoir. *La Prière d'un Dace* est l'expression exaspérée, extrême, du néant valaque, d'une malédiction sans précédent, frappant un coin du monde, saboté par les dieux. Ce Dace, évidemment, parle en son nom, mais son inconsolation a des racines trop profondes pour qu'on puisse la réduire à une fatalité individuelle. À la vérité, nous procédons tous de Lui, nous perpétons son amertume et sa rage, à jamais entourés du nimbe de nos défaites.

N'oublions pas de rappeler que le poète était jeune lorsqu'il écrivit cette effrayante et exaltante mise en cause de l'existence. Une telle apothéose négative ne pouvait avoir un sens que si elle émanait d'une vitalité intacte, d'une plénitude se retournant contre elle-même. Un vieillard déçu n'intrigue personne. Mais être revenu de tout dès les premières perplexités se ramène à un saut dans la sagesse qui vous marque pour toujours. Qu'Eminescu ait tout compris dès le début, sa prière, la plus clairvoyante, la plus impitoyable qu'on ait jamais écrite, est là pour le prouver »¹³³.

¹³³ Ivi.

«Negli accessi di disperazione il solo ricorso salutare è l'appello a una disperazione ancora più grande. Quando nessuna consolazione ragionevole è efficace, bisogna aggrapparsi a una vertigine che rivaleggi con la vostra, che persino la superi. La superiorità che ha la negazione su ogni forma di fede scoppia nei momenti in cui la voglia di farla finita è particolarmente potente. In tutta la mia vita, soprattutto in gioventù, *La preghiera di un Daco* mi ha aiutato a resistere alla tentazione di porre fine a tutto questo. Forse è opportuno ricordare qui che l'ultima pagina del *Précis de décomposition*, il mio primo libro scritto in francese, è, per il tono e la violenza, molto vicino agli eccessi del Daco. Molti Occidentali hanno colto nella letteratura romena una nota cupa, estranea presso un popolo considerato frivolo. Indubbiamente questa nota esiste e viene attribuita, per una precisa ragione, alle condizioni storiche, alle prove ininterrotte di un paese alla mercé di questo o quell'impero. Il fatto è che nella pagina in questione tutto finisce male, tutto abortisce, e i fallimenti sono messi sul conto del Destino, istanza suprema dei vinti. Quale popolo! Il più passivo, il meno rivoluzionario che si possa immaginare, il più saggio, nel senso buono e insieme cattivo della parola, quello che vi dà l'impressione che, avendo capito tutto, non possa elevarsi o abbassarsi a un'illusione. Più si vive, più ci si ripete che nonostante si sia vissuti anni e anni lontani da lui, non si sfuggirà mai a una sventura originaria, a un lascito funesto che rovina ogni velleità di speranza. *La preghiera di un Daco* è l'espressione esasperata, estrema, del nulla valacco, di una maledizione senza precedenti, che colpisce un angolo del mondo sabotato dagli dèi. Questo Daco, evidentemente, parla in suo nome, ma la sua desolazione ha delle radici troppo profonde perché lo si possa ridurre a una fatalità individuale. In verità, noi proveniamo sempre da Lui, noi perpetuiamo la sua amarezza e la sua rabbia, per sempre circondati dal nembo delle nostre disfatte.

Non dimentichiamo di rammentare che il poeta era giovane quando scrisse questa spaventosa ed esaltante messa in discussione dell'esistenza. Una tale apoteosi negativa non poteva avere un senso se non fosse stata l'emanazione di una vitalità intatta, di una pienezza che si rivolge contro se stessa. Un vecchio privo di illusioni non intriga nessuno. Ma essere deluso da tutto a partire dalle prime perplessità è riconducibile a un salto nella saggezza che ci segna per sempre. Che Eminescu abbia capito tutto sin dall'inizio, la sua preghiera, la più chiaroveggente, la più impietosa che sia mai stata scritta, è là per provarlo».

Le opere giovanili di Cioran e l'antisemitismo

L'ultimo asse portante del dialogo epistolare tra Mincu e Cioran, oltre alla riedizione nei Tascabili Bompiani de *La Tentazione di Esistere* (febbraio 1988, già Adelphi 1984), riguarda la pubblicazione in Italia dell'opera giovanile di Cioran. Dopo aver escluso di far conoscere *La Trasfigurazione della Romania* («Je suis trop fatigué de moi-même et de tout pour me replonger dans mes extravagances vieilles de plus d'un demi-siècle et pour les dénoncer ou les justifier devant mes contemporains» / «Sono troppo stanco di me stesso e di tutto per rituffarmi nelle mie vecchie stravaganze di più di mezzo secolo e per denunciarle o giustificarle davanti ai miei contemporanei»), Cioran esprime a Mincu il desiderio di far tradurre questi tre libri: *Pe culmile disperării*, *Cartea amăgîrilor* e, in particolare, *Amurgul gândurilor* («le seul dont le style ait un indéniable niveau» / «l'unico il cui stile ha un livello innegabile»). Mincu opta per il primo libro e propone a Roberto Calasso, scrittore e proprietario della casa editrice Adelphi, *Pe culmile*¹³⁴. Il volume, *Al culmine della disperazione* nella traduzione di Fulvio Del Fabbro e Cristina Fantechi, uscirà solo nel 1998.

Al di là di questi dati informativi necessari per precisare la cornice contestuale delle missive, le brevi lettere di Cioran spedite a Mincu offrono degli spunti critici spesso misconosciuti o volutamente fraintesi da parte della critica orientata ideologicamente su Cioran¹³⁵. Uno di

¹³⁴ Ecco cosa Cioran scrive a Mincu in proposito: «La ringrazio per la sua lettera e per tutte le importantissime precisazioni che contiene. Mi sembra che si debba iniziare con *Pe culmile*, la cui versione tedesca è appena uscita presso Suhrkamp. Per guadagnare tempo, bisognerà mandare una decina di pagine in italiano a Roberto Calasso, perché Adelphi ha la precedenza. In caso di rifiuto bisognerà ovviamente rivolgersi altrove. Scriverò a Calasso solo quando lei gli avrà mandato queste venti pagine tradotte di *Culmi*. Allo stesso tempo gli farò pervenire la traduzione tedesca. Tutte queste precauzioni mi sembrano necessarie per guadagnare tempo e per evitare complicazioni, essendo gli editori esseri particolarmente suscettibili. Con la stessa posta le mando una copia di *Pe culmile* riedito da Tacou senza la minima modifica» (Cioran, *Il nulla. Lettere a Marin Mincu* (1987-1989), Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 61-63).

¹³⁵ M. Mincu, *Meteahnă delaționistă a Alexandrei Laignel-Lavastine*, in Id., *Cvasitratat de/spre literatura*, cit., pp. 699-700.

questi riguarda appunto la spinosa questione del cosiddetto «antisemitismo» di Cioran¹³⁶.

Durante il periodo della stesura de *La Trasfigurazione della Romania* Cioran, sebbene fosse legionario, non era un bieco antisemita. Nel giovane Cioran l'immagine mentale dell'Ebreo era, per così dire, ambivalente. Cioran confessa a Mincu che all'epoca provava due sentimenti antitetici, due passioni compresenti, come l'ammirazione e l'invidia, che avevano pari intensità. Nella lettera del 1988 scritta curiosamente il giorno di Natale a Mincu, Cioran scrive: «J'ai toujours admiré les Juifs mais en même temps je les enviais d'avoir un destin dans le sens positif s'entend, alors que le nôtre est synonyme de ratage / “Ho sempre ammirato gli ebrei ma allo stesso tempo li invidiavo perché avevano un destino nel senso positivo del termine, mentre il nostro è sinonimo di fallimento”».

Questa lettera del 25 dicembre 1988 è estremamente importante dal punto di vista documentario, perché Cioran chiarisce inequivocabilmente la sua posizione ideologica sia in merito agli ebrei sia riguardo anche agli ungheresi. A distanza di tempo Cioran si giustifica di fronte a Mincu e riconosce di essere stato in Romania un giovane provocatore inesperto e orgogliosamente disperato. Ecco cosa Cioran afferma in questa lettera, dopo aver comunicato di aver finito di scrivere il testo promesso, *Rugăciunea unui Dac*, per il volume dedicato a Eminescu:

« J'en viens maintenant à la question délicate concernant *Schimbarea la față* livre écrit en 1935. Je n'avais donc que 24 ans. Il a tous les défauts de l'inexpérience et de l'orgueil, d'un orgueil provocant et désespéré. Savez-vous qu'avant la guerre les Hongrois y puisaient des citations importantes pour leur propagande anti-roumaine ? Ce qu'il m'ennuie, c'est qu'il contient trop d'affirmations inutilement cyniques, d'insolences gratuites, d'imbécillités qui avaient cours à l'époque. Je renie complètement une très grande partie qui relève des préjugés d'alors, je considère comme inadmissibles certaines re-

¹³⁶ A questo proposito si veda il controverso capitolo del libro di Alexandra Laignel-Lavastine, intitolato *Emil Cioran, rivoluzionario-conservatore e antisemita convinto*, contenuto nel volume *Il fascismo rimosso: Cioran, Eliade, Ionesco. Tre intellettuali rumeni nella bufera del secolo*, Torino, UTET, 2008, pp. 81-118.

marques sur les Juifs. Je vais vous faire un aveu : le chapitre *Un peuple de solitaires* qui figure dans la *Tentation d'exister* est une réponse à certaines pages de *Schimbarea*. J'ai toujours admiré les Juifs mais en même temps je les enviais d'avoir un destin dans le sens positif s'entend, alors que le nôtre est synonyme de ratage.

Si je vous écris toutes ces choses, c'est pour vous demander de renoncer au projet de faire traduire ce livre en italien. Je suis trop fatigué de moi-même et de tout pour me replonger dans mes extravagances vieilles de plus d'un demi-siècle et pour les dénoncer ou les justifier devant mes contemporains.

Si Fulvio Del Fabbro souhaite traduire un livre de moi, il en existe trois : *Pe culmile disperării* (1934), *Cartea amăgirilor* (?), *Amurgul gândurilor*, écrit en 1938 à Paris, le seul dont le style ait un indéniable niveau ».

«Vengo ora dunque alla delicata questione riguardante *La Trasfigurazione*, libro scritto nel 1935. Avevo solo 24 anni. Ha tutti i difetti dell'inesperienza e dell'orgoglio, un orgoglio disperato e provocatorio. Lo sapeva che prima della guerra gli Ungheresi ne estrapolavano corpose citazioni per la loro propaganda anti-romena?

Ciò che mi rincresce è che contiene troppe affermazioni inutilmente ciniche, insolenze gratuite, idiozie che avevano libero corso all'epoca. Io ne rinnego completamente una grandissima parte che riflette i pregiudizi di allora, ritengo come inammissibili alcune considerazioni sugli Ebrei. Le farò una confessione: il capitolo *Un popolo di solitari* contenuto nella *Tentazione di esistere* è una risposta ad alcune pagine della *Trasfigurazione*. Ho sempre ammirato gli Ebrei ma allo stesso tempo li invidiavo per avere un destino, cioè nel senso positivo, mentre il nostro è sinonimo di fallimento.

Se le scrivo queste cose, è per chiederle di rinunciare al progetto di far tradurre questo libro in italiano. Sono troppo stanco di me stesso e di tutto per rituffarmi nelle mie vecchie stravaganze di più di mezzo secolo e per denunciarle o giustificarle davanti ai miei contemporanei. Se Fulvio Del Fabbro desidera tradurre qualche mio libro, ce ne sono tre: *Al culmine della disperazione* (1934), *Il libro delle lusinghe* (?), *Il crepuscolo dei pensieri*, scritto nel 1938 a Parigi, l'unico il cui stile ha un livello innegabile»¹³⁷.

¹³⁷ Cioran, *Il nulla*, cit., pp. 52-55.

Cioran post-illusionista

È certo che dopo l'orrore di Auschwitz e il disastro del regime stalinista nel suo paese d'origine, Cioran modificò radicalmente le sue fanatiche convinzioni politiche giovanili. Alcuni capitoli de *La Tentazione di esistere* e di *Storia e utopia* testimoniano questa trasformazione.

Subito dopo la caduta di Ceaușescu, qualche anno prima di autorizzare nel 1990 una nuova edizione de *La Trasfigurazione della Romania* presso la casa editrice Humanitas di Bucarest, Cioran decise di non includere il capitolo IV intitolato *Collettivismo nazionale*, che conteneva alcune «insolenze gratuite» nei confronti degli ebrei, e anche numerosi altri brani fuori luogo in relazione agli ungheresi, presenti nell'ultimo capitolo *La spirale storica della Romania*. In Francia, Cioran operò una vera e propria ritrattazione, sconfessando tutto quello che aveva affermato in maniera delirante nella *Trasfigurazione della Romania* e negli articoli apologetici sull'hitlerismo degli anni '30, quando, allievo di Nae Ionescu, si credeva una Guardia di ferro.

Nelle lettere a Mincu troviamo fondamentalmente un Cioran disincantato, caratterizzato da un disincantamento radicale da sé stesso, dalla sua *esistenza anteriore*: «è da un anno che ho smesso di scrivere, ho dato le dimissioni ovunque. Non vedo perché dovrei continuare ad agitarmi dopo aver denunciato tutte le forme di illusione», si legge nella lettera “romena” del 29 marzo 1988¹³⁸. Disincanto come superamento di un'illusione, scioglimento da un influsso magico? Questo, forse, significa il termine «post-illusionista», impiegato da Cioran nella lettera del 25 luglio 1988 a Mincu, correggendo la definizione di «postmodernista» che Vattimo gli aveva attribuito in occasione del mancato incontro torinese con Noica. Cioran, ormai “dimissionario”, non intende più difendere alcuna tesi, non vuole intervenire direttamente nel dibattito pubblico, e crede che con l'età abbia in qualche modo raggiunto la saggezza. Ecco cosa scrive a Mincu:

« Pour des raisons multiples, j'ai perdu toute envie de me manifester. Quelque chose s'est brisée en moi. Est-ce l'effet de l'âge ? Est-ce enfin la sagesse ? [...] Vattimo a-t-il raison de me qualifier de “postmoderniste” ? – “Post-illusioniste” serait plus exact. En fait je ne défends aucune thèse, et c'est pourquoi je ne participe à aucun débat public ».

¹³⁸ Ivi, p. 37.

«Per molte ragioni, ho perso tutta la voglia di esprimermi. Qualcosa si è rotto dentro di me. È l'effetto dell'età? È finalmente questa la saggezza? [...] Ha forse ragione Vattimo a definirmi "postmodernista"? – "Post-illusionista" sarebbe più esatto. Difatti non difendo alcuna tesi, ed è per questo che non partecipo ad alcun dibattito pubblico»¹³⁹.

Le lettere inviate in Italia a Mincu rappresentano dunque la prova più eloquente del fatto che non è esistito un solo Cioran, ma piuttosto una molteplicità di Cioran che hanno attraversato il Novecento, ciascuno con una propria voce e identità. C'è stato il Cioran romeno, radicato nella cultura e nella lingua d'origine; il Cioran francese, intellettuale cosmopolita e raffinato; e infine il Cioran "post-illusionista", ormai anziano e disilluso, che sembra aver voluto chiudere definitivamente i conti con il proprio passato.

In questa prospettiva, e in accordo con quanto sostiene Lorenzo Renzi¹⁴⁰, opere come *Sommario di decomposizione*, *La tentazione di esistere* e *Storia e utopia* possono essere lette come una palinodia a *Schimbarea la față*. Queste lettere di Cioran a Mincu costituiscono la testimonianza più chiara e evidente di questa evoluzione interiore e intellettuale.

L'Incontro decisivo: Mincu e Cioran a Parigi

Marin Mincu riconosce che fin dal suo arrivo a Torino nel 1974 era mosso da una sola, persistente aspirazione, quella di scrivere in lingua italiana il romanzo *Dracula*¹⁴¹. Tuttavia, fu soltanto nel 1987, durante un incontro fortuito ma determinante, che questa ambizione trovò la sua direzione definitiva. L'occasione si presentò al convegno commemorativo per Eliade alla Sorbona, dove Cristinel Eliade facilitò l'incontro dal vivo tra Mincu e Cioran, i quali, come si è detto, si trovavano già in corrispondenza epistolare.

Il momento determinò una svolta decisiva nel percorso intellettuale dello scrittore romeno. Mincu racconta che Cioran, rivolgendosi a lui in romeno, lo prese per il braccio e insieme uscirono dall'aula universita-

¹³⁹ Ivi, pp. 48-49.

¹⁴⁰ L. Renzi, *Cioran trasfigurato*, «L'Indice» 1995, n. 10, p. 16.

¹⁴¹ Cfr. M. Mincu, *Cum am devenit romancier italian* (2004), in *Vvasitratat*, cit., pp.

ria per passeggiare tra le strade parigine illuminate dalla sera. Mincu dice di essere rimasto profondamente colpito dalla spontaneità di questo gesto. In Cioran aveva percepito una qualità inaspettata, l'apparenza di un adolescente delicato, contrapposta però al vigore deciso della sua presa. Durante la passeggiata, Cioran condivise con Mincu alcune riflessioni sui destini intellettuali degli emigrati romeni. Gli confidò che Eliade aveva tentato ripetutamente di ottenere una cattedra a Parigi senza riuscirci, esprimendo sorpresa per il successo accademico di Mincu, che era riuscito a vincere un concorso per professore associato e aveva saputo "italianizzarsi" pubblicando studi semiotici e una raccolta poetica presso editori affermati. Mincu infatti aveva già fatto pervenire a Cioran, da Firenze, i volumi *In agguato* e *Mito fiaba e canto narrativo*. La serata si concluse in un modesto ristorante, dove i due discussero di Constantin Noica e del progetto di pubblicare in Italia *Schimbarea la fațã a României* oppure, in alternativa, *Pe culmile disperării*. Al momento del congedo, i due si separarono con la familiarità di una vecchia amicizia, suggellando un incontro che aveva trasformato un'aspirazione letteraria in una certezza – quella, per Mincu, di diventare un romanziere italiano. Così il testimone racconta questo evento al cospetto di Cioran:

«L'uomo che avevo di fronte, luminoso e fragile, irradiava una tale quiete da avvolgere ogni cosa intorno a sé. Con un misto di timore e reverenza, mentre ci stavamo per congedare, gli chiesi come potessi trovare pace dentro me stesso. Apparivo privilegiato agli occhi degli altri: professore titolare, autore recensito positivamente, stimato e benvenuto dai colleghi della Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze. Eppure, dentro di me, sapevo di non essere soddisfatto. Tutto mi sembrava precario, transitorio, e nessuna via di salvezza si profilava all'orizzonte.

La mia famiglia non era potuta venire con me in Italia, e io mi sentivo straniero, un *meteco*, proprio come lui agli inizi in Francia. Cioran mi fissò con quella sua serenità inquietante, quasi demoniaca, e mi disse: "Deve fare ciò che io e Mircea abbiamo fatto: recidere ogni legame affettivo con la patria e dedicarsi interamente alla carriera universitaria in Italia, scrivendo solo in lingua italiana..."

Rimasto solo, mi incamminai lungo la Senna, travolto dalla vertigine di quell'istante irripetibile»¹⁴².

¹⁴² M. Mincu, *Întâlnirea concretă cu Emil Cioran* (2004), in *Cvasitratat*, cit., p. 703.

Il processo di italianizzazione e la genesi del Diario di Dracula

Nella prefazione all'edizione romena del *Diario di Dracula*, *Jurnalul lui Dracula*, Mincu ricorda l'incontro con Cioran, che lo incoraggiò a scrivere direttamente in italiano, alternandolo con il romeno¹⁴³. Questa scelta rappresenta, secondo Mincu, la sfida che ogni scrittore si propone. Il bilinguismo è infatti un'aspirazione comune per gli scrittori romeni che vivono in contesti linguistici diversi. Dopo un decennio di processo di italianizzazione, Mincu sentì l'impulso di scrivere nella lingua di Dante, avendo raggiunto quella conoscenza dell'italiano che permette fluidità espressiva e accesso alle strutture profonde della lingua. In preparazione al romanzo su Dracula, iniziò a tenere il proprio diario in italiano, prestando attenzione alla dimensione corporea della scrittura. Questa evoluzione linguistica si osserva nell'introduzione di numerosi italianismi nei suoi libri scritti in romeno, ed è particolarmente evidente in *Pradă realului*, *Proba de gimnastică* e *Intermezzo*. Non si trattava di un vezzo stilistico, precisa, ma di un'esigenza espressiva per la massima precisione comunicativa.

Mincu rivela che l'origine del *Diario di Dracula* affonda in un'esperienza biografica concreta. L'incontro fortuito in treno con il conte Reggiani, segretario di un'Associazione Dracula fiorentina, e il successivo «tormento» di una corrispondenza decennale con questo enigmatico personaggio costituirono la scintilla creativa del romanzo. Nel capitolo d'apertura, «Avete indovinato, un altro manoscritto»¹⁴⁴, Mincu si colloca come protagonista e narratore, trasformando il vissuto personale in un'indagine che intreccia dimensioni intellettuali e immaginative. L'incontro con il conte Reggiani, originario della Bessarabia, introduce l'obiettivo centrale, ovvero restituire un'immagine autentica di Vlad Țepeș, sottraendola alle leggende e alle sovrapposizioni letterarie successive, prima fra tutte quella di Bram Stoker. Il conte propone a Mincu un percorso fondato sulle fonti primarie per recuperare la verità storica del voivoda. Il progetto si sviluppa attorno al «diario perduto», documento ipotetico che promette l'accesso diretto alla soggettività del personaggio storico e di-

¹⁴³ M. Mincu, *Cum am devenit romancier italian* (2004), in *Cvasitratat*, cit., p. 635.

¹⁴⁴ M. Mincu, *Il diario di Dracula*, Prefazione di Cesare Segre con uno scritto di Piero Bigongiari, Milano, Bompiani, 1992, p. 11.

venta il filo conduttore delle peregrinazioni del protagonista tra luoghi reali e spazi immaginari. Il culmine si raggiunge al castello di Visegrád, dove Mincu scopre il presunto Diario in una biblioteca sotterranea. Celato in un *Corpus Hermeticum* e redatto in valacco con caratteri cirillici, il manoscritto si rivela un testo complesso e stratificato. Il principe emerge come figura che impiega la scrittura quale strumento di resistenza psicologica e controllo della propria narrazione.

La scoperta sovverte radicalmente il ruolo di Mincu. Da potenziale autore di una nuova versione del mito draculiano, egli diventa scopritore e mediatore di un documento che rivendica autonoma legittimità storica e letteraria. Il *Diario* si presenta come la “vera” storia di Dracula, anteriore a ogni elaborazione successiva e caratterizzato da una consapevolezza metaletteraria che attesta la capacità del principe di autorappresentarsi. Come osservò Maria Corti, che insieme a Cesare Segre aveva sostenuto il romanzo presso Bompiani, si tratta della «storia [...] di un Dracula inedito, che scrive il suo diario e dimostra che quel che si sa e si è sempre detto di lui è tutto falso. È un Dracula meditativo e filosofico, a cui interessa il rapporto con le stelle, con la scrittura...»¹⁴⁵. Nella quarta di copertina infatti si legge:

«Questo romanzo del romeno Marin Mincu rievoca la figura storica di Dracula, il voivoda Vlad III, sanguinario e dispotico guerriero che Enea Silvio Piccolomini, papa Pio II, incoraggiò e ammirò nella speranza di farne il condottiero della lotta contro i Turchi. In un insolito affresco tra tardogotico e rinascimentale, sullo sfondo dello scontro tra Cristianità e Islam, Dracula in prima persona racconta le trame dinastiche di cui fu vittima e riflette sull'ambiguità del rapporto tra l'abietto e il sublime nell'azione. Imprigionato sotto il Danubio nella torre di Salomone, il principe valacco rivive i suoi più terribili misfatti, vagliando i documenti storici che hanno nutrito la sua fama sinistra, e “lo può fare, perché il Dracula di Mincu è, come lo fu veramente il ‘voivoda’, un uomo di cultura e un poliglotta, un umanista trascinato all'azione da un destino più subito che voluto” (Cesare Segre). “È un libro dunque che si può persino definire edificante, nella riscrittura della degradazione e dell'orrore di fatti reputati come veridici?” (Piero Bigongiari)».

¹⁴⁵ Cfr. M. Mincu, *Intermezzo IV. Jurnal Florentin*, cit., p. 347.

Vlad Țepeș alla corte dei Medici: tra storia e finzione

La figura di Vlad III di Valacchia, universalmente noto con gli epiteti di Țepeș l'Impalatore o Drăculea, rappresenta uno dei casi più emblematici di sovrapposizione tra realtà storica e costruzione mitica nella cultura europea¹⁴⁶. Nato nel 1431 a Sighișoara, in Transilvania, questo principe valacco ha attraversato i secoli mantenendo intatta la propria capacità di suscitare fascino e inquietudine, oscillando costantemente tra la celebrazione come eroe nazionale romeno e la demonizzazione come tiranno sanguinario nell'immaginario occidentale.

Attraverso un'operazione letteraria di straordinaria erudizione e di dieci anni di ricerca, Mincu ha immaginato un Vlad Țepeș non solo come un sovrano guerriero, ma anche come un intellettuale curioso delle dottrine ermetiche e neoplatoniche, ospite della Firenze medicea e interlocutore privilegiato di figure come Marsilio Ficino. Questa ricostruzione, per quanto romanzesca, si fonda su una serie di indizi storici, artistici e culturali che meritano di essere esaminati con attenzione, giacché aprono prospettive inedite sui rapporti tra l'Europa orientale e quella occidentale nel pieno del Rinascimento.

Il contesto geopolitico: tra crociata e diplomazia

Per comprendere la plausibilità di una presenza di Vlad Țepeș alla corte dei Medici, è necessario inquadrare la sua figura nel complesso scenario geopolitico del XV secolo. L'Europa cristiana viveva allora una fase di profonda trasformazione: la caduta di Costantinopoli nel 1453 aveva rappresentato non solo la fine dell'Impero bizantino, ma anche l'apertura di una nuova frontiera di conflitto con l'Impero ottomano, sempre più minaccioso nei confronti dei principati cristiani dei Balcani.

In questo contesto, Vlad III si era distinto come uno dei più feroci oppositori dell'espansione turca. La sua resistenza contro le armate di Maometto II era divenuta leggendaria: la strategia della terra bruciata,

¹⁴⁶ Cfr. il documentato studio di M. Cazacu, *Dracula. La vera storia di Vlad III l'Impalatore*, Milano, Mondadori, 2006. Si veda anche il canale YouTube: *Corpus Draculianum*, che è un progetto scientifico e storico che raccoglie e analizza "documenti autentici" del XV secolo relativi alla vita, al regno e al contesto culturale di Vlad l'Impalatore.

gli attacchi notturni, l'uso sistematico del terrore come arma psicologica e propagandistica avevano fatto di lui una figura di primo piano nella lotta per la difesa della Cristianità. L'episodio più celebre rimane quello del 1462, quando l'Impalatore accolse l'esercito ottomano con una foresta di oltre ventimila cadaveri impalati, uno spettacolo macabro che riuscì effettivamente a impressionare e a scoraggiare il sultano stesso.

Parallelamente, papa Pio II, al secolo Enea Silvio Piccolomini, aveva lanciato a Mantova nel 1459 un appello per una nuova crociata contro i Turchi, un progetto che prevedeva la leadership militare di Mattia Corvino, re d'Ungheria e formale alleato di Vlad. In questo quadro strategico, il voivoda valacco rappresentava una pedina potenzialmente preziosa per i piani pontifici, un campione della Cristianità brutale ma efficace capace di incarnare lo spirito combattivo necessario per respingere l'avanzata islamica.

Le ambiguità e le contraddizioni di questa alleanza emergono chiaramente dal *Diario di Dracula* immaginato da Mincu. Il protagonista, scrivendo dalla prigione di Visegrád dove era stato rinchiuso proprio da Mattia Corvino, denuncia il tradimento del re ungherese e riflette amaramente sui giochi diplomatici che lo avevano portato alla rovina. Le pagine del diario rivelano un Vlad consapevole delle manovre politiche che lo circondavano, capace di analizzare lucidamente i meccanismi del potere e le contraddizioni della propaganda pontificia.

Il Concilio di Firenze: una presenza giovanile

Secondo l'ingegnosa ricostruzione di Mincu, contenuta in un articolo del quotidiano «La Nazione», dal titolo *Ospite alla corte dei Medici* (16 marzo 1993), il primo contatto di Vlad Țepeș con l'ambiente fiorentino risalirebbe al 1439, quando ancora bambino di otto anni avrebbe partecipato al Concilio ecumenico di Ferrara-Firenze al seguito dell'imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo. Questo grande evento, convocato da papa Eugenio IV nel tentativo di riunificare le Chiese d'Oriente e d'Occidente, aveva trasformato Firenze in un crocevia di culture, lingue e tradizioni, attirando nella città medicea dignitari, chierici e filosofi provenienti da ogni angolo del mondo cristiano.

La presenza del giovane Vlad in questa delegazione non è documentata esplicitamente dalle fonti storiche, ma non risulta neppure

inverosimile. L'usanza medievale prevedeva infatti che i giovani rampolli delle famiglie nobili potessero essere inclusi nelle missioni diplomatiche in qualità di paggi, sia per la loro educazione sia come segno di rispetto verso gli ospiti. Il padre di Vlad, Vlad II Dracul, era membro dell'Ordine del Drago, un'organizzazione cavalleresca fondata dall'imperatore Sigismondo con l'obiettivo specifico di coordinare la resistenza cristiana contro l'espansione ottomana. In questa veste, la sua partecipazione al Concilio e la presenza del figlio nella delegazione acquisiscono una dimensione di maggiore credibilità.

L'ipotesi di Mincu trova una suggestiva (e infondata) conferma nell'analisi condotta dallo studioso statunitense Mario Valdés sugli affreschi della *Cavalcata dei Magi* che Benozzo Gozzoli realizzò nel 1464 nella Cappella dei Magi di Palazzo Medici-Riccardi. Tra le figure del corteo, Valdés ha identificato un cavaliere dai tratti insoliti, caratterizzato da lunghi baffi, capelli a boccoli e un copricapo orientale del tutto estraneo alla moda occidentale. Il confronto con i ritratti noti di Vlad Țepeș ha rivelato sorprendenti affinità fisionomiche, suggerendo la possibilità che il Gozzoli abbia effettivamente ritratto il voivoda valacco tra i partecipanti al Concilio. La pittura rinascimentale, ricorda Valdés, non aspirava al rigore cronologico: gli artisti dell'epoca erano soliti attualizzare i protagonisti degli eventi storici, inserendo nei loro dipinti figure contemporanee e mecenati secondo una logica più celebrativa che documentaria. Lo stesso Lorenzo de' Medici, nato nel 1449, e quindi posteriore al Concilio, compare negli affreschi del Gozzoli con naturalezza. In questa prospettiva, la presenza di un Vlad adulto in un affresco che commemora un evento della sua infanzia non costituisce un anacronismo problematico, ma piuttosto una "licenza artistica" perfettamente coerente con le convenzioni pittoriche dell'epoca¹⁴⁷.

Dracula e la cultura ermetica fiorentina

In ogni caso, il cuore della ricostruzione di Mincu nel suo romanzo riguarda il supposto rapporto tra Vlad Țepeș e l'ambiente intellettuale dell'Accademia neoplatonica di Careggi, in particolare il dialogo con

¹⁴⁷ <https://www.thedotcultura.it/dracula-a-firenze-fra-realta-e-leggenda/>

Marsilio Ficino, massimo interprete dell'ermetismo rinascimentale. Secondo il *Diario*, Dracula non solo sarebbe tornato a Firenze in età adulta, ma avrebbe frequentato assiduamente gli ambienti colti della città, intessendo discussioni filosofiche su temi di metafisica, cosmologia e magia naturale.

Il brano più significativo in tal senso è quello in cui il protagonista del libro riferisce di un colloquio con Ficino sul tema della creazione: «A Firenze, alla corte di Cosimo, ho avuto un'animatissima discussione con Ficino sul tema della creazione. Chi è il Demiurgo?»¹⁴⁸. Il dialogo immaginario procede con citazioni dal *Timeo* platonico e dal *Pimandro* ermetico, rivelando da parte di Vlad una conoscenza approfondita dei testi fondamentali del neoplatonismo rinascimentale. La sua interpretazione del Demiurgo come emanazione del Nous lo colloca perfettamente all'interno della tradizione ermetica che Ficino stava traducendo e divulgando in quegli stessi anni. Particolarmente interessante è il commento che Mincu attribuisce a Dracula dopo la lettura del brano dal *Pimandro*: l'evocazione di una «interpretazione tipica della gente del villaggio» in cui il demiurgo risulta «incapace di portare a termine la creazione del mondo»¹⁴⁹ suggerisce una contaminazione tra dottrine colte e tradizioni popolari che riflette perfettamente l'eclettismo culturale dell'epoca. Il Vlad di Mincu appare così come un intellettuale capace di muoversi agevolmente tra registri diversi, dalla speculazione filosofica più raffinata al folklore della sua terra d'origine.

Questa dimensione culturale del personaggio non deve stupire. Le fonti storiche attestano che Vlad Țepeș era tutt'altro che un sovrano incolto: parlava diverse lingue, aveva ricevuto un'educazione raffinata durante la prigionia ottomana e dimostrava una notevole abilità diplomatica. La sua corrispondenza con Mattia Corvino e con altri sovrani europei rivela una prosa elegante e una conoscenza approfondita della retorica classica. In questo contesto, l'interesse per le dottrine ermetiche e neoplatoniche non rappresenta un anacronismo, ma piuttosto una naturale estensione della sua curiosità intellettuale.

¹⁴⁸ M. Mincu, *Il diario di Dracula*, cit., p. 84.

¹⁴⁹ Ivi, p. 85.

Il giudizio di Pio II: tra ammirazione e condanna

Uno dei passaggi più illuminanti del *Diario di Dracula* riguarda la reazione di Vlad alla lettura dei *Commentarii* di Pio II, l'autobiografia in cui il papa umanista aveva registrato il proprio giudizio sul voivoda valacco¹⁵⁰. Il brano, riportato integralmente nel romanzo di Mincu, presenta un ritratto profondamente ambivalente di «Giovanni Dragula»: da un lato ne condanna la mostruosa e nefanda crudeltà, dall'altro ne riconosce la prestanza fisica e l'attitudine al comando¹⁵¹.

La reazione del protagonista a questa descrizione è particolarmente significativa. È chiaro che Dracula, dopo il suo incontro con il legato papale, resta profondamente colpito dalle parole che Enea Silvio Piccolomini ha affidato alla propria autobiografia. Il voivoda coglie immediatamente le contraddizioni del testo pontificio, in particolare il fatto che Pio II dimostri di conoscere particolari sulla sua persona che potrebbero derivare solo da un incontro diretto o da informazioni di prima mano. Come può il papa sapere che egli è «di corporatura robusta e d'aspetto piacente»¹⁵² se non lo ha mai visto? Questa osservazione apre scenari interessanti sulla possibilità di contatti diretti tra Vlad e l'ambiente pontificio. La corte papale dell'epoca era infatti un centro di convergenza per ambasciatori, mercanti e intellettuali provenienti da tutta Europa, e non è improbabile che il voivoda valacco, in qualità di alleato nella lotta antiturca, abbia avuto occasione di incontrare rappresentanti della diplomazia pontificia. La sua presenza a Firenze, città strettamente legata agli ambienti curiali romani, si inserirebbe perfettamente in questo quadro di relazioni diplomatiche e culturali.

Il giudizio che Mincu attribuisce a Dracula sui *Commentarii* di Pio II rivela inoltre una lucidità politica di straordinaria modernità. Il protagonista comprende perfettamente i meccanismi della propaganda pontificia, e capisce che il papa ha bisogno di prendere le distanze dai suoi metodi brutali senza rinunciare alla sua eventuale utilità strategica nella lotta contro gli Ottomani.

¹⁵⁰ <http://www.centrostudipientini.it/wordpress/quando-pio-ii-scriveva-al-conte-dracula/>

¹⁵¹ M. Mincu, *Il diario di Dracula*, cit., p. 32.

¹⁵² *Ibidem*.

Riflessioni morali e anticipazioni machiavelliane

Tra gli aspetti più affascinanti della ricostruzione di Mincu vi è la dimensione filosofico-morale che egli attribuisce al suo protagonista. Il brano intitolato *minima moralia* presenta un Vlad impegnato nella lettura dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele e nella formulazione di una propria teoria etica basata più sull'esperienza individuale che su principi astratti. «Una legge morale astratta non può esistere»¹⁵³, afferma il Dracula di Mincu. «Solamente io, come individuo colpevole, posso verificare *effettivamente* la validità dei principii etici»¹⁵⁴.

Questa prospettiva anticipa con sorprendente chiarezza alcune delle intuizioni centrali del *Principe* di Machiavelli, in particolare l'idea che la moralità politica debba essere valutata in funzione dell'efficacia, piuttosto che secondo principi astratti. L'agire politico impone decisioni rapide, spesso non compatibili con la mediazione teorica, e la responsabilità morale del principe risiede nella sua capacità di farsi carico, in prima persona, del peso delle proprie scelte. La contrapposizione tra *maxima moralia* e *minima moralia*¹⁵⁵ che Vlad propone rivela una concezione della morale come costruzione frammentaria, elaborata «negli interstizi, negli intervalli»¹⁵⁶ dell'esperienza vissuta. È una visione profondamente moderna che riflette la crisi dei sistemi etici tradizionali nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento. Il principe rinascimentale, di cui Vlad rappresenta una versione estrema, è chiamato da Mincu a inventare la propria morale in assenza di riferimenti certi e universali.

L'epistolario con Pio II e le radici daciche

Nel romanzo di Mincu compaiono diverse lettere che Vlad Țepeș avrebbe indirizzato a papa Pio II, firmate significativamente «Dragula». In queste missive, il voivoda evoca l'antica religione dei Valacchi legata al culto di Zalmoxis e fa riferimento ai Daci come possibili antenati dei Romani, citando autorità classiche come Erodoto e Strabone. Questa

¹⁵³ Ivi, p. 35.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem.

operazione culturale riflette una strategia diplomatica raffinata. Presentandosi come erede di una tradizione che affonda le radici nell'antichità classica, Vlad cerca di legittimare la propria posizione agli occhi di un papa umanista sensibile ai richiami della cultura greco-latina.

Il culto di Zalmoxis, divinità trace caratterizzata da connotazioni ctonie e iniziatiche, rappresenta un elemento particolarmente suggestivo in questo contesto. La tradizione antica, riportata da Erodoto nelle *Storie*, descriveva Zalmoxis come un dio che prometteva l'immortalità ai suoi seguaci attraverso un rituale di morte e rinascita simbolica. Il riferimento a questa figura nel contesto del dialogo con Pio II assume significati molteplici: da un lato rivendica la dignità religiosa delle tradizioni autoctone dei Balcani, dall'altro introduce temi di immortalità e trasformazione che risuoneranno significativamente nella successiva elaborazione mitica del personaggio di Dracula.

L'evocazione dei Daci come antenati dei Romani rispecchia inoltre una tendenza tipica della storiografia umanistica, che cercava di nobilitare le origini delle varie nazioni europee collegandole alla grandezza dell'antichità classica. Vlad si presenta così non come un barbaro periferico, ma come erede legittimo di una civiltà che può vantare rapporti privilegiati con Roma. È una strategia di legittimazione culturale che anticipa temi destinati a grande fortuna nella cultura europea dei secoli successivi.

Firenze come spazio interstiziale

L'ipotesi di una presenza di Vlad Țepeș alla corte dei Medici trova il suo senso più profondo nella concezione di Firenze come spazio interstiziale, crocevia di tensioni creative e contraddizioni feconde. La città di Cosimo e Lorenzo non era infatti solo il laboratorio della rinascita artistica e culturale, ma anche il centro di elaborazione di dottrine esoteriche, pratiche magiche e speculazioni filosofiche che sfidavano i confini tradizionali del sapere cristiano. L'Accademia neoplatonica di Careggi rappresentava in questo senso il luogo ideale per accogliere una figura complessa e contraddittoria come quella di Vlad Țepeș. Qui convergevano tradizioni diverse: il platonismo cristiano, l'ermetismo alessandrino, la cabala ebraica, l'astrologia araba, le dottrine orientali portate dai dotti bizantini fuggiti da Costantinopoli. In questo am-

biente sincretistico, la presenza di un principe valacco versato nelle tradizioni daciche e iniziato ai misteri orientali non rappresentava una nota dissonante, ma piuttosto un ulteriore tassello nel mosaico culturale che caratterizzava la Firenze del Quattrocento.

Il Vlad di Mincu si muove perfettamente in questo contesto, dimostrando una familiarità con i testi ermetici che lo colloca al livello dei migliori intellettuali dell'epoca. La sua interpretazione del *Pimandro*, la discussione con Ficino sulla natura del Demiurgo, la contaminazione tra dottrine colte e tradizioni popolari rivelano un personaggio capace di destreggiarsi agevolmente tra registri culturali diversi, incarnando quell'ideale di sapienza universale che costituiva l'aspirazione più alta dell'umanesimo rinascimentale.

Il peso della propaganda e la costruzione del mito

L'analisi condotta da Mincu sulla rappresentazione di Vlad Țepeș nei *Commentarii* di Pio II illumina un aspetto cruciale della costruzione del mito draculiano: il ruolo della propaganda politica nella trasfigurazione del personaggio storico. Il papa umanista, infatti, aveva basato il proprio ritratto del voivoda valacco su informazioni fornite da Mattia Corvino, il quale, secondo Mincu, aveva evidenti interessi a screditare il proprio ex alleato divenuto scomodo prigioniero.

La «foresta di impalati» con cui Vlad aveva accolto l'esercito di Maometto II diventa così, nella narrazione pontificia, il simbolo di una crudeltà fine a se stessa piuttosto che una strategia militare efficace. Le esecuzioni di massa dei boiari ribelli vengono presentate come manifestazioni di sadismo anziché come misure necessarie per consolidare il potere centrale. La brutalità delle sue campagne militari viene descritta senza riferimento al contesto di guerra totale che caratterizzava lo scontro con l'Impero ottomano.

Il Dracula di Mincu dimostra di comprendere perfettamente questi meccanismi: «È evidente che si tratta di uno scritto abietto, altrimenti non si spiega come Pio II sia stato ingannato al punto da riportare quelle 'storie' all'interno della propria autobiografia»¹⁵⁷. La consapevo-

¹⁵⁷ Ivi, p. 26.

lezza della manipolazione propagandistica non genera amaro risentimento, quanto piuttosto una riflessione più profonda sulla natura del potere e sui prezzi che esso richiede. Il principe rinascimentale deve accettare di essere giudicato dalla storia, sapendo che la verità dei suoi gesti potrà essere compresa solo da chi avrà il coraggio di guardare oltre le semplificazioni della propaganda.

Vlad Țepeș tra mito e riscrittura: una biografia immaginaria

In ogni caso, ricapitolando, l'indagine condotta da Marin Mincu attorno alla figura di Vlad Țepeș rappresenta un'operazione culturale di straordinario interesse, che trascende i confini del romanzo storico per configurarsi come una vera e propria rilettura dell'immaginario europeo. Attraverso l'artificio letterario del diario ritrovato, lo scrittore romeno ha restituito complessità e dignità intellettuale a un personaggio troppo spesso ridotto a icona folklorica, inserendolo in una rete di relazioni culturali che attraversa l'umanesimo fiorentino, l'ermetismo rinascimentale e le tensioni escatologiche dell'epoca. La plausibilità storica dei rapporti tra Vlad Țepeș e l'ambiente mediceo non può essere dimostrata attraverso una documentazione diretta, ma trova sostegno in una serie di indizi convergenti: la partecipazione al Concilio di Firenze, i legami con l'Ordine del Drago, le relazioni diplomatiche con la corte pontificia, la possibile identificazione negli affreschi del Gozzoli. Più che di prove oggettive, si tratta di un fascio di probabilità che disegna uno scenario suggestivo e coerente, anche se totalmente inventato. Il vero valore dell'operazione di Mincu risiede fundamentalmente nella capacità di illuminare aspetti meno noti della cultura rinascimentale, in particolare l'intreccio tra sapere colto e tradizioni popolari, tra speculazione filosofica e prassi politica, tra ortodossia cristiana e dottrine eterodosse. Il suo Vlad Țepeș incarna perfettamente le contraddizioni dell'uomo rinascimentale: raffinato e brutale, speculativo e pragmatico, europeo e orientale.

La figura del voivoda valacco si staglia così all'incrocio fantasmatico tra verità e visione, incarnazione di un potere inquieto che sfida ogni banalizzazione. La sua presenza, reale o immaginata, negli ambienti più colti del Rinascimento italiano non rappresenta una curiosità erudita, ma un segnale profondo delle trasformazioni che

attraversavano l'Europa del XV secolo. In quella fase di passaggio tra Medioevo e modernità, le traiettorie dell'Oriente e dell'Occidente tornavano a incontrarsi nel segno di un'alterità che, da secoli, non cessa di interrogare la coscienza europea. Là dove la storia si fa simbolo e il simbolo diventa memoria, la figura di Vlad Țepeș continua a rappresentare una delle pagine più enigmatiche e affascinanti del nostro passato collettivo. Il merito di Mincu è stato quello di aver saputo restituire a questa figura la sua dimensione pienamente umana, mostrando come dietro la maschera del mostro si celasse un uomo del suo tempo, con tutte le grandezze e le miserie che caratterizzano la condizione umana nelle epoche di transizione.

Infatti, entrando nel merito, dal punto di vista strettamente testuale, uno degli aspetti più affascinanti del *Diario di Dracula* è il modo in cui Mincu restituisce la figura storica di Vlad III di Valacchia, liberandola tanto dalla demonizzazione occidentale quanto dalla glorificazione nazionale. In luogo di una biografia lineare o celebrativa, l'autore costruisce un'auto-narrazione fittizia che fa della vita di Dracula il pretesto per una riflessione più ampia sulla manipolabilità della memoria e sulla porosità tra storia e racconto. La scrittura, qui, non documenta il passato, ma lo reinventa: il diario si presenta come una testimonianza apocrifica che rovescia le fonti ufficiali, le deforma, le cita e le contesta, producendo una soggettività storica profondamente ambigua.

Nel testo, il lettore assiste alla ricostruzione di alcuni snodi cruciali della vita di Vlad Țepeș: l'infanzia come ostaggio alla corte ottomana, la violenza sessuale subita, il tradimento di Mattia Corvino, la campagna contro Maometto II, l'imprigionamento a Visegrád. Tuttavia, ogni riferimento cronologico è immerso in un dispositivo narrativo che tende a sospendere il senso storico lineare. I fatti, anche quando verificabili, sono trascritti da un soggetto che li filtra attraverso la propria prospettiva e la sua particolare voce. Ne risulta un effetto di straniamento: l'autenticità documentaria viene sistematicamente corrotta dall'invenzione, e l'identità dell'autore-protagonista si rivela indissolubilmente legata al racconto che fa di sé. Dracula, in questo contesto, è tanto il Vlad storico quanto la sua caricatura, tanto il condottiero cristiano celebrato da papa Pio II quanto il mostro condannato dalle cronache tedesche, ottomane e slave. La sua figura si definisce come il prodotto di un sistema di discorsi in conflitto, che Mincu ricomponne attraverso una

polifonia controllata. Lettere e memorie apocrife, citazioni estrapolate dai *Commentari* di Enea Silvio Piccolomini, ricostruzioni geopolitiche e digressioni filosofiche: ogni elemento contribuisce a una narrazione in cui la verità è un campo di battaglia e non una conquista storiografica¹⁵⁸.

“*Il Valacco langue ancora oggi in carcere*”

Di particolare rilievo, come si è anticipato, è il modo in cui il romanzo inscena il rapporto tra Dracula e la propaganda pontificia. Le parole di Pio II, tratte dai *Commentarii rerum memorabilium*, vengono riprese e annotate da Dracula stesso, che le legge come falsificazioni orchestrate da Mattia Corvino per giustificare il suo arresto. Ecco cosa scrive Mincu:

«Niccolò di Modrussa mi ha fatto visita in segreto, portandomi un frammento dei *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*: in sostanza, l'autobiografia del papa, il suo autoritratto di uomo ai vertici del potere [...]. Tornerò in seguito sul tema del libro. Per il momento vorrei soffermarmi sull'infame gesto di Mattia, responsabile di quel manoscritto reso noto a Pio II. È evidente che si tratta di uno scritto abietto, altrimenti non si spiega come Pio II sia stato ingannato al punto da riportare quelle “storie” all'interno della propria autobiografia, assumendo ogni cosa alla lettera. Riprendo il frammento e lo riporto di seguito, perché Modrussa non me lo può lasciare: [...] *La mostruosa e nefanda crudeltà di Giovanni Dragula [...] i cui delitti sono così famosi tra i Valacchi dei quali fu governatore che non c'è tragedia che possa superarli. I Valacchi sono un popolo che abita al di là del Danubio, fra il mare Eusino e la Transilvania. [...] Parlano una lingua italica, [...] fortemente corrotta. Alcuni pensano siano discendenti di legioni romane guidate da un certo Flacco, da cui il nome Valacchi. I loro discendenti superarono i barbari in barbare. Ai nostri tempi fu loro signore Dragula, uomo dal carattere instabile. Nel 1456 Giovanni Hunyadi mosse guerra contro di lui, che era passato ai Turchi, lo sconfisse e lo fece prigioniero insieme a uno dei figli. L'altro, Giovanni, fuggì, uccise Ladislao e si riprese gran parte dell'eredità paterna, sterminando i nemici. Invase la provincia di Cibinio, incendiò villaggi, impalò prigionieri, uccise mercanti, bruciò vivi quattrocento fanciulli, sterminò la propria parentela,*

¹⁵⁸ Cfr. A. Giuliani, *Perché il papa calunniò Dracula*, «La Repubblica», 12 novembre 1992, p. 32.

scuoiò servitori, fece impalare comandanti e bollire uomini. [...] Entrato in Transilvania, convocò i Valacchi locali come amici e li fece trucidare. Si dice abbia ucciso oltre trentamila persone. Nel 1462, il sultano gli chiese tributo. Dragula finse sottomissione, ottenne un salvacondotto, poi attraversò il Danubio e massacrò più di venticinquemila persone, impalò, arrostì, scuoiò e impalò nuovamente. [...] Una volta fece impalare una donna per non aver cucito una camicia decente al marito. Dopo tante atrocità, fu catturato da Mattia re d'Ungheria, l'inverno in cui Pio tornò a Roma da Todi»¹⁵⁹.

Da notare come il papa usi la terza persona nel redigere la sua autobiografia, «come Giulio Cesare», constata Dracula nel *Diario*. L'occasione della cattura del protagonista da parte di Mattia Corvino fu offerta da una lettera intercettata, indirizzata al sultano: «Io, servo del tuo grande impero [...] potrei consegnare nelle tue mani l'intera regione di Transilvania [...] Finché vivrò sarò un tuo servo incrollabilmente fedele»¹⁶⁰. C'erano altre lettere simili, inviate al papa: «Il Valacco langue ancora oggi in carcere. È un uomo di corporatura robusta e d'aspetto piacente che lo rende adatto al comando. A tal punto possono divergere l'aspetto fisico e quello morale dell'uomo!»¹⁶¹.

Questo è il commento di Dracula, recluso nei sotterranei di Visegrád:

«Vorrei capire come potesse Mattia intercettare le mie lettere proprio nel mio paese. Inoltre, se tutto ciò fosse vero, perché Mattia voleva darmi in sposa una sua parente, e propormi come suo capitano? [...] In fin dei conti tutto questo racconto, per lo scopo che il papa vuole raggiungere, è interessante. Mi dipinge con tratti diabolici perché non può accusarmi apertamente»¹⁶².

Eppure, nel finale si leggono parole commoventi:

«“Il Valacco langue ancora oggi in carcere. È un uomo di corporatura robusta e d'aspetto piacente che lo rende adatto al comando!” Grazie al papa per tanta generosità. Ma lo so bene: non è il mio corpo ad attirare il suo interesse. La vera domanda è se guiderò o no la sua crociata. E, in

¹⁵⁹ M. Mincu, *Il diario di Dracula*, cit., pp. 26-32.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 32.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

caso negativo, vuole prendere le distanze da me già per iscritto. Ma allora, come fa a sapere che sono “di corporatura robusta e d’aspetto piacente”? [...] Non discuterò qui tutte le contraddizioni del suo scritto»¹⁶³.

Questa inversione di prospettiva – in cui il calunniato si fa lettore e commentatore della propria calunnia – produce un cortocircuito narrativo che dissolve ogni pretesa di oggettività. La fonte storica si trasfigura in finzione interpretata dalla finzione, e il diario si configura come una vendetta ermeneutica. Vlad scrive per ribaltare le narrazioni che lo hanno demonizzato, ma al tempo stesso dichiara: «Riprenderò allora le stesse storie e le amplificherò, trasformandole in materiale ambiguo, affidato alla scoperta e all’interpretazione dei futuri lettori»¹⁶⁴ – rivendicando il potere di riscrivere la propria memoria attraverso l’ambiguità del racconto. E qualche pagina più avanti «Dragula» ribadisce:

«Le storie sono tutte mie. Le ho costruite io, una per una, pensando anche alle varianti necessarie per l’area tedesca, turca, slava e valacca. Volevo offrire a ciascuno il proprio *desideratum*; ho cercato di capire quale avrebbe potuto essere la versione di maggior gradimento alla lettura. E così mi sono ritrovato d’improvviso sommerso dalle richieste più diverse, secondo la specie di committenze: una versione terrificante per i Tedeschi e in generale per gli occidentali, una più mite per gli Slavi, una grottesca per i Turchi, una esaltante ed eroica per i Valacchi. Mi risulta che le storie più violente siano le più amate. La violenza, ecco il filone da sfruttare; ma con cautela, per non guastare l’autenticità»¹⁶⁵.

Anche sul piano simbolico, la narrazione attua un rovesciamento strutturale di prospettiva. Il Dracula delineato da Mincu non coincide né con l’icona cinematografica del vampiro né con la figura patriottica esaltata dalla storiografia nazionale romena; si configura, piuttosto, come un soggetto riflessivo, frammentato, che si confronta con le sedimentazioni mitiche della propria leggenda. La crudeltà, lungi dall’essere rimossa, viene esibita e teorizzata, fino a costituire l’asse

¹⁶³ Ivi, pp. 33-34.

¹⁶⁴ Ivi p. 47.

¹⁶⁵ Ivi, p. 67.

portante dell'autorappresentazione. In tale contesto, l'impalamento assume una valenza che trascende la dimensione politico-bellica, elevandosi a metafora della scrittura intesa come pratica di tortura e dispositivo di potere. La penna che narra diviene il palo che trafigge: la narrazione appare così come uno strumento di giustizia simbolica e, al tempo stesso, come gesto di autoannientamento.

Infine, la biografia immaginaria di Dracula si arricchisce di inserti inattesi, tra cui, come si è visto, la sua presunta presenza alla corte medicea, il legame intellettuale con Marsilio Ficino e la familiarità con il *Poimandres*. «Ho procurato a Ficino, insieme a tutto il *Corpus Hermeticum*, quel testo»¹⁶⁶, scrive il Principe Dracula in una lettera datata 1463 e indirizzata al Reverendissimo Padre, Pio II. Questi elementi, pur collocandosi sul piano della finzione, contribuiscono a costruire una figura che si muove tra storia e mito, filosofia e occultismo, ampliando ulteriormente la portata simbolica del personaggio. Sempre su questo tema, come già rammentato, si legge:

«A Firenze, alla corte di Cosimo, ho avuto un'animatissima discussione con Ficino sul tema della creazione. Chi è il Demiurgo? Marsilio mi cita il Platone del *Timaeus*, da dove risulta che il Demiurgo abbia creato il mondo attraverso un gesto imitativo; plasmò infatti la materia informe a somiglianza delle Idee. Io invece ho tirato in ballo il *Poimandres*, che egli non conosceva, dove si dice che il Demiurgo si sovrappone alla nozione di Nous, oppure che ne è un riflesso narcisistico. Il Dio primo genera il "secondo Nous", che a sua volta esprime l'Anthropos: [...] Dio, il Nous, che è androgino ed è vita e luce, generò con la parola un secondo Nous demiurgo. E questo, che è dio del fuoco e dello pneuma, produsse sette governatori, i quali abbracciano nei loro cerchi il mondo sensibile. Il loro governo si chiama destino ... Il Nous, il padre di tutte le cose, che è vita e luce, generò allora Anthropos, a lui simile, e fu preso d'amore per lui come per un proprio figlio, perché era bellissimo, riproducendo esso l'immagine del padre. E in verità Dio fu preso d'amore per la sua stessa forma ed affidò ad Anthropos tutte le sue opere»¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Ivi, p. 44.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 84-85.

Ecco il commento di Dracula nel diario, dopo aver letto il brano dal *Poimandres*:

«Quando ci soffermammo su questo frammento della Creazione, intesa come emanazione del Logos e del Nous demiurgo, mi venne in mente una sua interpretazione tipica della gente del villaggio in cui avevo vissuto. In essa, il demiurgo risulta incapace di portare a termine la creazione del mondo, ed è costretto a chiedere aiuto al riccio e ad altri insignificanti animali»¹⁶⁸.

Come si vede, questi elementi, volutamente anacronistici o implausibili, non mirano alla verosimiglianza storica, ma all'elaborazione di una soggettività eretica, capace di attraversare tempi e saperi, religioni e filosofie. Il Dracula che dialoga con Ficino non è un semplice espediente narrativo: è la proiezione di un soggetto che cerca nell'ermetismo una chiave per decifrare il proprio disordine interiore. La Storia, così, non è più un insieme di fatti accertabili, ma un linguaggio da decifrare, un labirinto simbolico in cui il soggetto si perde e si reinventa. «La storia è una serie di immensi pieni e di immensi vuoti. Una serie continua. Tale è l'esistenza». E aggiunge: «Vorrei strappare il mio destino da questa banale tessitura e trasferirlo nel vuoto assoluto. Soltanto lì il tempo lo potrebbe assorbire, immettendolo infine in un'altra traiettoria. Una traiettoria negata: perché no?»¹⁶⁹.

Queste sono le annotazioni di Dracula, scritte nella penombra della sua cella infestata di topi, e scavata sotto il Danubio.

Scrittura e sovversione

Nel *Diario di Dracula*, la scrittura non è mai neutra: è un'azione, una messa in scena, un atto di forza. Non vi è confessione né redenzione nel racconto che Vlad Țepeș fa di sé; al contrario, ciò che colpisce è la scelta di incorporare fino in fondo le accuse mosse contro di lui dalla propaganda occidentale. La menzogna non è smascherata, ma accolta e rilanciata: il diario assume così la forma di un'*auto-calunnia consapevole*,

¹⁶⁸ Ivi, p. 85.

¹⁶⁹ Ivi p. 47.

un'adesione paradossale alla propria leggenda nera. Dracula non si difende: si racconta come mostro, si rappresenta come carnefice, si compiace della crudeltà che gli è stata attribuita. Ma questa adesione non è passiva. È un atto strategico, un gesto di riappropriazione narrativa.

Attraverso questa scelta, Mincu mette in discussione l'idea stessa di verità storica e identità personale. Se la diffamazione può essere interiorizzata e trasformata in autorappresentazione, allora l'identità non è un dato, ma un effetto discorsivo: un'immagine costruita nel conflitto tra sguardo interno e sguardo esterno. Il Dracula diarista si presenta come il prodotto di un sistema di discorsi ostili, che egli accetta fino a farli propri, fino a farli coincidere con la sua voce. In questo modo, la calunnia cessa di essere una violenza subita per diventare un mezzo di dominio simbolico, un modo per controllare la propria immagine nella coscienza collettiva, persino quando questa immagine è mostruosa. Questa operazione assume tratti oltremodo perversi. Dracula non solo accetta le narrazioni diffamatorie, ma le intensifica, le arricchisce, le rende più scabrose. Riporta i resoconti delle atrocità che gli sono attribuite – impalamenti, torture, supplizi – e li commenta con freddezza meditativa o con sarcasmo sprezzante. È come se, nel momento in cui l'altro lo riduce a mostro, egli decidesse di diventarne pienamente, ma alle proprie condizioni. Questo gesto trasforma il diario in un testo profondamente sovversivo: non più il luogo di una verità interiore, ma il palcoscenico della menzogna consapevole, della maschera esibita.

In questa logica, la finzione non è l'opposto della verità, ma il mezzo attraverso cui la verità – intesa come costruzione narrativa – si manifesta. Il diario non svela un sé autentico nascosto dietro le apparenze, ma dimostra che l'unica autenticità possibile è quella dell'identità costruita per e attraverso la scrittura. Come afferma Dracula in uno dei passaggi più significativi, la moralità non può essere un principio astratto, ma solo un'esperienza individuale, radicata nel vissuto del singolo. L'etica aristotelica gli appare inadeguata, perché incapace di rendere conto della singolarità tragica, se non proprio grottesca, della sua posizione. In questo senso, l'impulso narrativo non nasce da un desiderio di giustificazione, ma da un'urgenza di autodeterminazione:

«Leggo l'*Etica nicomachea*. Aristotele non mi convince; una legge morale astratta non può esistere. Solamente io, come individuo colpevole,

posso verificare effettivamente la validità dei principii etici; senza la mia esperienza (colpa) individuale non avrei alcuna possibilità di decidere tra il Bene e il Male. Quando combattevo contro i Turchi ho tentato di superare il limite, e non avevo con me il manuale di etica aristotelica. L'immergermi nell'azione mi precludeva di giudicare aprioristicamente. Sono più morale degli altri dal momento che ho avuto il coraggio di sostenere e accettare le mie azioni, buone o cattive che fossero. Come individuo che ha vissuto al massimo la sua esperienza esistenziale, posso azzardare una morale che si compie a tratti, negli interstizi, negli intervalli, nei frammenti. Insomma, ai *maxima moralia* io contrappongo i *minima moralia*»¹⁷⁰.

Tale costruzione discorsiva si manifesta anche a livello formale. Il diario è composto da una serie di frammenti eterogenei: appunti, riflessioni, sogni, citazioni, lettere mai spedite. Il testo si presenta come un cantiere aperto, un archivio instabile, un deposito di materiali disomogenei. L'unità narrativa viene sistematicamente compromessa da digressioni e inserti che interrompono la linearità del racconto. Questa frammentarietà non rappresenta una debolezza strutturale, ma la modalità espressiva attraverso cui il testo articola una soggettività instabile, un'identità lacerata, incoerente, in continua tensione tra costruzione e dissoluzione. La verità che il diario mette in gioco non coincide con la registrazione dei fatti, ma con la finzione che li rielabora e li trasforma. Mincu non mira a restituire un Dracula storicamente verificabile, bensì a costruire una figura che scrive, si racconta, si traveste e si smaschera in un incessante gioco di autoinscenazione. In questa prospettiva, la scrittura non si limita a rappresentare il reale, ma lo altera retroattivamente, riscrivendo le tracce del tempo e sovvertendo le gerarchie tra colpevole e giudice, tra creatura e creatore.

La maschera e il vuoto: Dracula come soggettività postmoderna

Nel *Diario di Dracula*, come si è visto, Mincu costruisce una figura che sfugge alle categorie consolidate dell'eroe storico, del tiranno orientale o del vampiro letterario. Il suo Vlad Țepeș è un personaggio in fran-

¹⁷⁰ Ivi, p. 35.

tumi, composto da maschere che si sovrappongono e si contraddicono, e che riflettono, nel loro incessante gioco speculare, la crisi dell'identità moderna. Non si tratta soltanto di un protagonista che racconta la propria vita: piuttosto, è la scrittura stessa che lo genera, lo deforma e infine lo consuma. In questo senso, il Dracula di Mincu si offre come una delle più affascinanti incarnazioni della soggettività postmoderna. Lontano da ogni intento storicistico o documentario, il diario si presenta come un falso consapevole, uno *pseudos* che agisce come dispositivo poetico e politico. Dracula si racconta, ma lo fa assumendo lo sguardo dei suoi accusatori, interiorizzando la propaganda che lo dipinge come mostro. La calunnia diventa auto-calunnia, l'infamia viene accettata, ripetuta, teatralizzata. Non vi è difesa, né giustificazione morale, ma piuttosto un'ambigua complicità con l'immagine demoniaca che gli viene attribuita. Questo gesto – apparentemente paradossale – svela il cuore del progetto narrativo di Mincu: mettere in scena la soggettività come costruzione testuale, e la verità come forma di menzogna performativa.

In questa chiave, il personaggio di Dracula si lascia attraversare da tre figure fondative della modernità occidentale – il Faust, il Superuomo, lo Gnostico – che però non assume mai in modo univoco. Le evoca, le imita, le decompone, in senso cioraniano. Come Faust, è un uomo assetato di conoscenza, affascinato dalla parola creatrice e dal potere demiurgico della cultura umanistica; ma il suo destino non è l'illuminazione, bensì il baratro. Come il Superuomo, rifiuta i valori tradizionali e tenta di oltrepassare il bene e il male, ma finisce per restare invischiato nella ripetizione compulsiva della propria leggenda nera. Come lo Gnostico, intuisce l'oscurità del mondo e la necessità di un sapere altro, ma la sua gnosi non conduce alla redenzione: è una sapienza senza trascendenza, un sapere che si ripiega su se stesso fino a dissolversi in nichilismo.

Sergio Givone è riuscito a cogliere i tratti filosofici più caratterizzanti del protagonista del libro. Durante la presentazione del testo di Mincu, svoltasi il 29 ottobre 1992 presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze, Givone si chiedeva: «Chi è davvero Dracula?». Posta all'interno di un romanzo, tale domanda potrebbe apparire fuorviante, affermava sempre Givone, eppure tale questione rappresenta un punto di partenza essenziale. Anzitutto, sappiamo chi Dracula non è. Non è il protagonista

stereotipato dei romanzi dell'orrore, ai quali Marin Mincu non fa nemmeno riferimento. Non è neppure l'eroe popolare delle narrazioni valacche o transilvane, costruzioni spesso alimentate dal turismo. Al contrario, Mincu mette in luce come il Dracula del suo romanzo sia una costruzione consapevole, un falso orchestrato dallo stesso autore. Dracula è un falsario, un mistificatore che assume molteplici maschere, incarnando figure emblematiche della modernità. Tra queste spicca quella di Faust: come il celebre personaggio, egli è un genio dell'azione, un essere che pone l'azione alla radice dell'essere stesso. Ma Dracula va oltre Faust: la sua azione si spinge fino alla volontà di potenza, con una connotazione profondamente nietzschiana. Il Dracula di Mincu ricorda il Nietzsche della *Volontà di potenza*, dove la violenza diventa imposizione assoluta della soggettività sul mondo circostante. Tuttavia, Dracula non appartiene esclusivamente alla modernità: è una figura di confine, a cavallo tra il Medioevo e il Rinascimento. Amico di Cosimo de' Medici, conoscitore di Piero, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Cusano e Gemisto Pletone, egli si muove in un'epoca di transizione. Questo lo avvicina a un'altra figura archetipica: lo gnostico. Come gli gnostici, Dracula ha un profondo senso della caduta, e la sua esistenza si configura come una metafora della deiezione. Il romanzo lo colloca in fondo a una torre immersa nell'oscurità del Danubio, simbolo di una catastrofe esistenziale che egli finisce per abbracciare e possedere. In questa tenebra, tuttavia, balena una luce misteriosa, un richiamo a una verità trascendente, come accade nella scoperta del suo diario all'interno della narrazione. Si delinea così una metaforologia complessa, dove il faustismo, il superomismo e lo gnosticismo sono tracciati più per sviare il lettore che per offrirgli una chiave di lettura univoca. Non solo l'autore inganna il lettore, ma Dracula stesso si muove in un gioco di maschere e simulazioni. La sua presunta genialità nell'azione si dissolve nel corso del romanzo: Dracula non è un eroe dell'agire, bensì un essere esitante, segnato dalla rinuncia. Emblematico è il suo rifiuto di partecipare alla crociata, gesto che lo porta a una progressiva identificazione con la terra e la caduta. Anche il supposto superomismo di Dracula si rivela un'illusione. Egli è piuttosto un sadomasochista, che agisce secondo una logica vendicativa, senza alcuna vera strategia. I suoi movimenti militari appaiono enigmatici e privi di coerenza, più vicini a una dinamica edipica del tempo che a un autentico progetto di potenza. Forse l'aspetto più ingannevole

è la dimensione confessionale del romanzo. Dracula afferma che ogni parola scritta lo assolve, ma non si tratta di una confessione nel senso cristiano del termine, bensì della sua negazione. Non è la verità a liberarlo, ma la menzogna, che egli spinge all'estremo. Quando viene calunniato, anziché smentire, Dracula rincarà la dose, sovvertendo la logica stessa della confessione. Se nel cristianesimo la confessione libera il soggetto dal peso del peccato, nel romanzo di Mincu accade l'opposto: la realtà si affranca dal soggetto e dalle sue costruzioni. In questa prospettiva, Dracula incarna la dimensione demoniaca. Come osserva Kierkegaard, il demoniaco è possibile solo in un orizzonte cristiano, come ciò che il cristianesimo stesso pone e al tempo stesso esclude. Dracula diventa così un'icona dell'anticristianesimo, in quanto figura che si muove all'interno di una logica cristiana ma ne sovverte i presupposti. La sua libertà si realizza attraverso la menzogna e la simulazione, elementi che tradizionalmente connotano il demonio. In tal senso, il nome stesso di Dracula si carica di un significato ultimo e definitivo: egli è il mentitore per eccellenza, colui che inganna e si lascia ingannare, portando la finzione alle estreme conseguenze¹⁷¹.

La scrittura del diario, allora, non è solo finzione narrativa, ma la messa in atto di un soggetto che si scopre prigioniero del proprio racconto. Dracula è il personaggio che cerca disperatamente di darsi un volto e finisce per smarrirsi tra gli specchi. La sua identità non coincide con un'essenza profonda da rivelare, ma con un processo ininterrotto di citazione, parodia, rifrazione. In lui si annulla la distanza tra autore e personaggio, tra vita e testo: tutto si fa lettera, tutto si fa rappresentazione. Questa prospettiva, al tempo stesso filosofica e letteraria, colloca il libro di Mincu nel cuore della riflessione postmoderna sulla crisi del soggetto e sulla natura finzionale della verità. A differenza di altri testi della letteratura italiana ed europea che esplorano la narrazione come gioco combinatorio o ironico, *Il Diario di Dracula* radicalizza la posta in gioco, mostrando come la scrittura non sia solo un esperimento estetico, ma un teatro di angoscia e smarrimento. Dracula non gioca con le sue maschere: vi si perde. In questo senso, la figura di Dracula, lungi dall'essere una riproposizione del mito vampi-

¹⁷¹ Cfr. S. Givone, *Dracula e Faust*, in «Paradigma», 5, 1-2-3, 1997, p. 11.

resco o una caricatura del despota orientale, si configura come una metafora potente dell'identità moderna travolta dalla propria rappresentazione. Egli non è altro che ciò che dice di sé, e ciò che dice di sé è sempre già ciò che gli altri hanno detto. In questa vertigine, Mincu restituisce un'immagine disturbante e affascinante del soggetto contemporaneo: un io che si narra per esistere e che, nel momento stesso in cui scrive, scompare nella sua *mise en abyme*.

Scrittura e inconscio: Dracula tra trauma, ripetizione e sintomo

Il 29 ottobre 1992 Sergio Givone lesse in pubblico questo frammento dal romanzo di Mincu, intitolato *immortalità*:

«I topi dormono, impigliati nella villosità del mio corpo, sicuri. Io non prendo sonno, sono tormentato dalla scrittura di Erodoto (IV, 95): “... fra un banchetto e l'altro insegnava che né lui né i suoi invitati né i suoi discendenti sarebbero morti, ma avrebbero raggiunto un luogo dove sarebbero rimasti per sempre a godere di ogni bene. Mentre così operava e diceva, si costruiva una stanza sotterranea. E quando la stanza fu ultimata, Zalmoxis scomparve alla vista dei Traci: discese nella dimora sotterranea e vi abitò per tre anni. I suoi ospiti ne sentivano la mancanza e lo piangevano per morto...” Perché lo piangevano? Quest'ultima frase risuona nel mio orecchio stridendo come nelle mascelle della Sfinge. Sapevano che il suo corpo rappresentava un limite, una prigione che ne spezzava le ali, e nonostante tutto piangevano...

La sofferenza si faceva interprete della mia gente; le lacrime segnavano le rughe, solcavano le pieghe del loro volto, e si presentavano a me nel buio di questo andreon, come i geroglifici danzanti dell'Enigma che assilla la mia non esistenza... Ecco, la finalit  dell'Anima dovr  essere quella di riprendersi la sua libert , la sua pienezza! Io mi far  carico di vivere una vita conforme alla Legge universale, misterica! Io sar  la mia origine sovrasensibile, rimuovendo quella titanica! Io ritrover  la mia Immortalit  stando soggetto a premi o castighi secondo le mie azioni»¹⁷².

¹⁷² M. Mincu, *Il diario di Dracula*, cit., pp. 209-210.

Nel *Diario di Dracula*, la finzione si presenta come uno spazio liminale in cui affiorano le lacerazioni profonde del soggetto. Distante da ogni neutralità estetica, lo *pseudos* diventa il luogo in cui la soggettività si mette in scena, si interroga, si disgrega. La scrittura diaristica si manifesta come un'operazione al contempo narrativa e psichica; non tanto un dispositivo per costruire una coerenza identitaria, quanto un sintomo che ne denuncia l'impossibilità. Da questa angolatura, il libro può essere letto come un teatro dell'inconscio di Dracula, in cui si riverberano le tensioni tra memoria, colpa e desiderio. Dracula, nel racconto che produce di sé, non si difende né si redime. Al contrario, sembra voler confermare tutte le accuse che la storia e la leggenda hanno rivolto contro di lui, appropriandosi del linguaggio dei suoi nemici e facendone uno strumento di autorappresentazione. Qui, il paradossoso raggiunge il suo culmine: il discorso persecutorio, anziché essere decostruito, viene introiettato e rimesso in scena, trasformando la parola da strumento terapeutico in sintomo. Il diario non è l'analisi che dissolve, ma l'isteria che monumentalizza – un eterno ritorno dell'uguale in cui la coazione a ripetere si fa stile, stasi, autoinganno. La *talking cure* fallisce perché il soggetto, invece di affidarsi alla parola per oltrepassare il trauma, la usa per edificarlo. Si tratta di una confessione che moltiplica le finzioni anziché disinnescarle.

Il personaggio appare ossessionato dall'occhio dell'Altro – papa Pio II, Mattia Corvino, i cronisti occidentali – i cui giudizi diventano una sorta di specchio deformante in cui egli finisce per riconoscersi. L'interiorizzazione di questo sguardo giudicante non fa che intensificare il senso di colpa inconscio e alimentare la volontà di auto-dannazione. Come nel perturbante freudiano (*Das Unheimliche*), il potere inquietante del Dracula di Mincu risiede in un'ambiguità radicale: il personaggio incarna un non-luogo in cui i confini tra familiare e estraneo, tra affinità e orrore, non solo vacillano ma svaniscono. Non ci troviamo dinanzi a un banale oscillare tra opposti, ma davanti a una vertiginosa compenetrazione di piani – l'Altro si fa improvvisamente superficie riflettente in cui l'Io si frammenta e si moltiplica, trasformando ogni atto di riconoscimento in una vertigine epistemologica. In questo gioco di specchi distorti prende forma un'identità proteiforme e paradossale. L'erudito rinascimentale e il boia, il filosofo e il tiranno convivono nello stesso volto, disgregando ogni rassicurante

dicotomia tra ospitalità e minaccia, tra memoria e invenzione, tra rivelazione e autoinganno, tra abbandono confessionale e recita calcolata. Da questo punto di vista, Vlad Țepeș incarna la polarità tra luce e tenebra, tra spiritualità e crudeltà, tra umanismo e ferocia. La sua fascinazione per l'ermetismo, il neoplatonismo, il pensiero gnostico non si traduce in un percorso di elevazione, ma in un'affermazione dell'ambivalenza. L'intellettuale che dialoga con Ficino sul *Poimandres* convive con il carnefice che impala migliaia di corpi: non vi è conciliazione, ma coesistenza stridente, come se l'identità fosse il prodotto di un campo di forze sempre in lotta.

Nella prospettiva lacaniana, la soggettività di Dracula si rivela un enigma ancora più spietato: l'Io, che pure si crede autore della propria leggenda, non è che un effetto di superficie prodotto dallo specchio dell'Altro. Il diario, in questa luce, diventa il luogo di un doppio fallimento: da un lato, il tentativo prometeico di cristallizzare l'immagine in una narrazione definitiva; dall'altro, l'inevitabile scacco per cui ogni riga scritta genera non verità, ma ulteriori simulacri. Dracula non scrive la propria storia: è scritto da essa, condannato a inseguire nello specchio opaco del linguaggio un'identità che, come l'ombra del vampiro, svanisce non appena crediamo di afferrarla. Così, la scrittura del diario si rivela, a un tempo, come sintomo e sublimazione: espressione di una frattura psichica e tentativo – estremo, fallimentare – di darle forma. Il legame tra sapere e morte, tra *eros* e *thanatos*, si consuma nel gesto di scrivere, che è al tempo stesso un atto creativo e autodistruttivo. Dracula non scrive per raccontarsi, ma per esistere; e nel farlo, si perde nel labirinto del proprio testo. La sua voce non cerca verità. Cerca riparo contro la dissoluzione psicotica.

Come afferma giustamente Alfredo Giuliani: «Sebbene cerchi di dire tutte le verità su se stesso, Dracula sa che la scrittura non può scrivere *letteralmente* la realtà; scrivendosi, egli esaspera il fittizio, si assume tutte le colpe, diventa un personaggio irreali»¹⁷³.

¹⁷³ A. Giuliani, *Perché il papa calunniò Dracula*, cit., p. 32.

Un altro diario di Mincu: Ovidio a Tomis

Sulla scia del successo del *Diario di Dracula*, anche il *Diario di Ovidio* conquista il gradimento del pubblico. Alessandro Schiesaro nel suo articolo, *Ovidio. Il poeta della migrazione*, pubblicato online nell'Enciclopedia Treccani, così scrive:

«È splendida [...] l'intuizione narrativa dello scrittore rumeno Marin Mincu nel suo bellissimo *Diario di Ovidio*, che racconta un Ovidio né lamentoso né disperato, ma finalmente libero di leggere dentro se stesso, di capirsi e di capire, di avviarsi in un cammino iniziatico che lo porterà all'abbandono della materialità del corpo, alla fusione con lo spirito»¹⁷⁴.

E, in maniera significativa, aggiunge: «Questo Ovidio riflessivo arriva quasi a confessare di aver voluto il suo esilio: è labile il confine tra esilio e migrazione, che in questo caso finisce per diventare trasmigrazione»¹⁷⁵.

Nel 1997, con la pubblicazione del secondo diario italiano di Mincu, Gian Paolo Caprettini dedicò sulle pagine de «L'indice»¹⁷⁶ un profilo letterario particolarmente lusinghiero all'autore. Il semiologo italiano riconosceva in Mincu un esploratore delle stratificazioni culturali arcaiche, un viaggiatore dell'anima capace di muoversi tra le vestigia precristiane della propria terra – crocevia di civiltà dove riecheggiano le voci di popoli, imperi e religioni succedutisi nei secoli. Secondo Caprettini, la scrittura di Mincu è intrisa di una profonda corporeità e di una tensione verso la dimensione tragica dell'esistenza, ma al tempo stesso si eleva in cerca di un riscatto dalle brutture del quotidiano. È nella poesia, afferma il critico, che si compie questa trasfigurazione. Con accenti che richiamano Sade, Rimbaud e Pasolini, l'opera di Mincu affianca il ritratto del presente al miraggio di un tempo futuro e mitico. Caprettini coglie in questa visione l'eco dell'eterno ritorno evocato da Eliade: un movimento ciclico che riconduce la scrittura al programma orfico della discesa e risalita dagli inferi. Come Borges per

¹⁷⁴ [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-poeta-della-migrazione-ovidio_\(Il-Libro-dell'Anno\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-poeta-della-migrazione-ovidio_(Il-Libro-dell'Anno)/)

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ G. Caprettini, *Come pesci negli abissi*. «L'indice», n. 2 febbraio 1998.

le tradizioni occidentali e García Márquez per quelle sudamericane, Mincu attinge al patrimonio folklorico per costruire una continuità identitaria capace di opporsi all'omologazione culturale imposta dalla globalizzazione. Il critico osserva come quest'ultima, pur proclamando principi di tolleranza e universalismo, finisca per soffocare quell'umanesimo transnazionale di cui il mondo avrebbe urgente bisogno, sostituendolo con formule effimere e con l'invocazione di una post-modernità che troppo spesso diventa alibi per sottrarre gli intellettuali al loro compito educativo.

Ne *Il diario di Ovidio*, la sacralizzazione della natura, in sintonia con lo spirito delle *Metamorfosi* originarie, si coniuga con il progetto di immergere l'uomo nel linguaggio della materia, confrontandolo con la corporeità, la sofferenza e la morte, ma anche con una metempsicosi che assume valenze psicoterapeutiche. Tutto questo si configura nei contorni di un surrealismo magico che Caprettini accosta ai deliri di Salvador Dalí nel suo *Diario di un genio*. La presenza della figura delirante (Gala per Dalí, Aia per Mincu), l'ossessione sadomasochistica, l'aspirazione al ruolo profetico dell'artista costituiscono gli elementi che segnano una scrittura che fonde le sollecitazioni del "bosco sacro" poetico con lo sprofondamento onirico in un inconscio frammentario che non teme i propri residui.

Seguendo le intuizioni di James Hillman, Caprettini suggerisce che nei due diari di Mincu ci troviamo non nel tempo di un racconto, ma nello spazio di un'immagine che presenta una condizione eterna dell'anima sempre in atto e ripetitiva. È questa, secondo lui, la ragione del ricorso alla forma diaristica nei suoi romanzi, che permette di costruire un pensiero ossessivo rivestito di figurazioni deliranti, dove la realtà sensibile transita continuamente nell'onirico e nell'invisibile. Particolarmente illuminante appariva a Caprettini la rilettura che Mincu proponeva dell'esilio ovidiano, non più allontanamento imposto dal potere augusteo, ma scelta volontaria, fuga dalla devastazione interiore provocata dal "gigantesco fluire" della mondanità. La recensione su «L'indice» si chiudeva con una personale testimonianza dove l'autore restituiva il profilo intellettuale di Mincu come quello di un «ambasciatore della cultura romena in Italia e in Europa»:

«Ho conosciuto Mincu, scrive Caprettini, ventidue anni fa, quando avevo appena ottenuto la docenza per incarico di semiologia e Marin

era mio collega di lingua e letteratura romena nell'Università di Torino. Stavo scrivendo la voce *Allegoria* per l'*Enciclopedia* Einaudi (uscita nel 1976) e l'itinerario labirintico di quel lavoro, tra simbologie e stratificazioni del significato, rapporti fra Dio e natura, linguaggi e storia mi aveva avvicinato all'oriente d'Europa con la *Storia geroglifica* di Dimitri Cantemir, principe di Valacchia (1673-1723). Avevo così appreso con l'aiuto di Mincu il senso di una concezione della storia come riscrittura universale, come fonte di saggezza, animata da una concezione religiosa della tradizione che in qualche modo costituiva la persecuzione, in un territorio limitrofo, della *Povest'* russa straordinariamente introdotta da Lichacév (Einaudi, 1971).

Lo stesso emergere di un'identità transazionale fra i Carpazi e il Mar Nero, tra la Russia e l'impero ottomano, si presentava come una delle basi più stimolanti per comprendere l'insistenza con la quale Lotman e Uspenskij, allora appena tradotti in italiano, avevano introdotto il concetto di frontiera, della sua mobilità, e le interpretazioni semiotiche della cultura in senso spaziale. Un'altra fonte, altri stimoli del dialogo intellettuale con Mincu furono prodotti dalle ricerche da lui intraprese sulle fiabe romene di magia, sui modelli narrativi a cui rispondevano e sui motivi a cui attingevano. Si trattava principalmente dell'idea dei "mondi sovrapposti" e dunque dei dispositivi simbolici o espedienti narrativi che consentono all'eroe folklorico di transitare fra terra e aldilà ultraterreno e fiabesco. L'area romena è più conservativa di altre del territorio romanzo e dunque tende a recare traccia di fasi arcaiche: e un arcaismo culturale è costituito certamente dalla rappresentazione del mondo fiabesco come mondo collocato in un altrove difficilmente raggiungibile, quasi una terra mitologica remota ma in qualche modo collegata con quella dell'esperienza quotidiana. Da questi interessi scaturirono due testi di Mincu che pubblicai nella collana di semiologia da me diretta presso l'editore Giappichelli di Torino e poi il volume sulle fiabe romene di magia edito da Bompiani. Mincu mi coinvolse successivamente, prima in un suo libro di interviste sulla semiotica in Italia e in due volumi dedicati, il primo alla fortuna di Eliade in Italia, il secondo a Eminescu e il romanticismo europeo; a lui devo appunto la scoperta di questo subcontinente della cultura europea che è rappresentato dall'area romena, nella quale, più facilmente che altrove, i temi folklorici passano nella letteratura, mostrando fra loro, come osserva Avalor, quell'«unità interna che le determina e le giustifica». Ecco che con le poesie e poi con i romanzi – i due "diari", quello di Dracula (1992) e ora quello di Ovidio (tutt'e due usciti presso Bompiani) – Mincu rafforza

non soltanto la sua identità di intellettuale poliedrico e multiforme, ma anche una delle sue missioni, quella di ambasciatore della cultura romana in Italia e in Europa»¹⁷⁷.

Il romanzo come viaggio iniziatico

Il diario di Ovidio è il secondo romanzo scritto da Marin Mincu in Italia, pubblicato da Bompiani nel 1997 e con la quarta di copertina firmata da Umberto Eco, che ha letto e rivisto personalmente il testo¹⁷⁸. Con *Il diario di Ovidio* Mincu offre un'opera che si muove tra finzione letteraria e riflessione filosofica, facendo rivivere l'esilio di Ovidio a Tomis attraverso una scrittura intima e visionaria. Il romanzo è una rielaborazione radicale della figura del poeta augusteo, che diventa un personaggio esistenziale, impegnato in un viaggio iniziatico oltre la civiltà romana. Il protagonista, Ovidio, si trova immerso in una natura arcaica e animistica, popolata da presenze inquietanti e simboliche. La sua voce, riportata in un diario apocrifo, è segnata dalla malinconia e dal senso di disfacimento corporeo e spirituale. Attraverso una scrittura frammentaria e lirica, Mincu rappresenta il passaggio dall'identità poetica raffinata e mondana alla consapevolezza dell'essenzialità dell'essere. La perdita della patria e della lingua materna si trasforma in un'opportunità per una rigenerazione interiore, che passa attraverso il contatto con la cultura dei Geti e l'incontro con Aia, la sacerdotessa di Zalmoxis. Questo personaggio femminile, ambiguo e misterioso, è al tempo stesso trascrizione del pensiero del poeta morente e guida iniziatica, capace di tradurre il suo tormento in una nuova dimensione esistenziale.

Il romanzo è strutturato attraverso una sequenza di immagini potenti e riflessioni sulla natura, sulla trasformazione e sulla dissoluzione del corpo. L'acqua, la terra, il vento e la polvere diventano gli elementi fondamentali del processo di spoliatura dell'identità ovidiana. Il tema della metamorfosi, centrale nell'opera del poeta, viene reinterpretato in senso esistenziale: non più la trasformazione mitologica degli esseri,

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Umberto Eco aveva anche "corretto" le prime dieci pagine del *Diario di Dracula*. Cfr. M. Mincu, *Cvasitratat de/spre literatură*, cit., p. 638.

ma quella dell'anima che si disfa dell'ego e dell'individualità per fondersi con il cosmo. La scrittura di Mincu è ipnotica, ricca di ripetizioni e variazioni minime, che creano un ritmo simile a quello di un canto rituale. Il romanzo si distacca da una narrazione lineare per diventare una meditazione sulla morte e sulla possibilità di rinascere attraverso l'accettazione del limite. L'esilio, che in Ovidio è una condanna, in Mincu diventa la condizione necessaria per la conoscenza di sé¹⁷⁹.

Un elemento di grande rilievo è la riflessione sulla parola poetica. Ovidio, che a Roma era stato il maestro dell'*Ars amatoria*, si accorge dell'inutilità della sua precedente arte e si confronta con un linguaggio nuovo, più essenziale e aderente alla realtà. La tensione tra oralità e scrittura attraversa l'intero romanzo: mentre Ovidio si aggrappa alla memoria e ai suoi versi latini, il mondo che lo circonda vive di una tradizione orale che si trasmette attraverso canti e racconti. Questa contrapposizione segna il passaggio da una civiltà scritturale e sofisticata a una sapienza ancestrale, meno razionale ma più autentica.

Questo libro di Mincu si colloca in una dimensione intermedia tra romanzo storico e sperimentazione letteraria. La sua prosa si nutre di suggestioni filosofiche, richiamando il pensiero di autori come Dan Botta, Eliade e Cioran, ma anche di un'estetica vicina a quella del testualismo postmoderno. L'uso di un linguaggio evocativo e spesso criptico rafforza il senso di straniamento e di smarrimento del protagonista, trascinando il lettore in un viaggio mentale che riecheggia il transito tra la vita e la morte. Da questo punto di vista, *Il diario di Ovidio* è un'opera di grande intensità che sfida le convenzioni del romanzo storico e si impone come un'esperienza di lettura

¹⁷⁹ Sul romanzo di Mincu si vedano in particolare i contributi di M. Bonvicini, *I Tristia nel romanzo*, in *Le forma del pianto: Catullo nei Tristia di Ovidio*, Bologna, Pàtron, 2000, pp. 134-141; Th. Ziolkowski, *Ovid and the Moderns*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2005, pp. 121-124; F. Ursini, *Ovidio e la cultura europea, Interpretazioni e riscritture dal secondo dopoguerra al bimillenario della morte (1945-2017)*, Roma, Apes, 2017, pp. 299-306; F. Gatti, *Rinascere in esilio. Variazioni di un motivo in Ovidio e oltre*, in *Rinascite, rinascenze, rinascimenti. Atti della Summer School 2019*, a cura di A. Barzanò e C. Bearzot, EDUCatt Università Cattolica, 2021, pp. 146-160; D. D'Alfonso, *Qui mi scopro sorprendentemente autentico: Marin Mincu e la "conversione" di Ovidio tra i Geti*, in «Silvae di Latina Didaxis» 56/57, 2021, pp. 83-99.

immersiva e profondamente meditativa. Attraverso la voce di Ovidio, Mincu mette in scena un dramma esistenziale universale: il confronto con la perdita, il desiderio di permanenza e il tentativo di tramutare la sofferenza in una nuova forma di conoscenza. Il testo, costituito da frammenti, si rivela, soprattutto nella sua parte finale, come un'ode alla trasformazione e alla ricerca di un significato ultimo nell'abisso enigmatico dell'esistenza.

Il tema dell'esilio e del dor

Secondo Mincu, la figura leggendaria di Ovidio ha giocato un ruolo significativo nell'immaginario letterario dei romeni. La presenza del poeta di Sulmona, esule nell'ex Ponto a Tomis tra l'8 e il 17 della nostra era, sta a indicare l'origine mitica della storia culturale del popolo romeno. Infatti, sarà appunto Ovidio a fornire nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto* le prime notizie concrete sui Daci o Geti, antenati riconosciuti dai romeni, che abitavano a Tomis in corrispondenza della fine del regno di Augusto e dell'inizio di quello di Tiberio. Nella sua opera dell'esilio Ovidio, che aveva inizialmente considerato gli usi e i costumi dei Geti come rozzi e primitivi, alla fine sentirà l'esigenza di misurarsi individualmente con la lingua dei barbari scrivendo alcune poesie nell'idioma autoctono che gli valsero la corona e il riconoscimento ufficiale di poeta presso questa comunità che lo aveva degnamente accolto. La sua morte a Tomis suggella un luogo mitico, l'ultimo avamposto della latinità e, allo stesso tempo, sancisce la nascita di una nuova identità culturale che riconosce le proprie radici nella Roma imperiale di Traiano¹⁸⁰.

Dal punto di vista dell'impatto affettivo che investe ancora oggi Ovidio in Romania, si può dire che due sono le coordinate che si integrano nel continuum culturale romeno e che alimentano il mito ovidiano lungo le rotte del Mediterraneo e del Mar Nero: la tematica dell'esilio inteso come esperienza ontologica, e la coordinata elegiaca nella forma luttuosa del lamento. La dimensione elegiaca e malinconica

¹⁸⁰ Cfr. M. Mincu, *La morte a Tomis*, in *Metamorfosi. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Sulmona, 20-22 novembre 1994)*, a cura di G. Papponetti, Sulmona, Centro ovidiano di studi e ricerche, 1997, pp. 211-217.

ca della poesia popolare di tradizione orale, nelle espressioni artistiche del folklore, ha il suo nucleo vitale nel sentimento di estraneazione e di angoscia metafisica. L'anima romena sembra soffrire di una malattia incurabile a cui è stato dato il nome di *dor*, parola difficilmente traducibile nelle altre lingue europee¹⁸¹. Questo particolare termine d'origine latina (*dor* da *dolorem*) esprime un misto di nostalgia, tristezza e desiderio, che riflette l'essenza malinconica dei canti popolari romeni¹⁸². Ovidio diventa, così, un simbolo di esilio e lamento, incarnando il destino di molti intellettuali del XX secolo, costretti a separarsi dalla propria terra e dalle proprie radici.

Esilio, nostalgia, espatrio, *dor* sono parole dietro le quali si nascondono esperienze individuali, rotture esistenziali, drammi piccoli e grandi, vere e proprie tragedie. Come scrisse il poeta e filosofo Roberto Carifi, recensendo il romanzo di Mincu: «Tomis rappresenta per Ovidio una patria di morte [...]. Ma questo significa iniziare ad apprendere un'altra lingua, prendere confidenza con la lingua dell'Altro, la lingua impropria ed espropriante di un esodo e di un esilio che lasciano dire l'impossibile»¹⁸³.

¹⁸¹Il *dor* designa il nucleo incandescente del desiderio, e sta a indicare l'anelito del reale, vale a dire l'utopia a "fare Uno", la "ricucitura del taglio", il ritorno a una presunta "origine", il recupero della mitica felicità "perduta". In altre parole, il *dor* non esprime semplicemente un desiderio di morte e di annullamento, quanto piuttosto rappresenta la pulsione di ritorno al prima-dell'origine. Cfr. G. Rotiroti, "Mai am un singur dor": Mihai Eminescu e l'anelito del Reale, in «Annali». Sezione Romanza, LVIII, 1, *Italianistica e Ambito Romanzo*. Studi dedicati a Raffaele Sirri. Numero tematico a cura di C. Borrelli, E. Candela e A. Cerbo, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2016, pp. 159-173.

¹⁸²L. Renzi, *Dor nel romeno dei canti popolari*, in «Romània Orientale» Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali, 35, 2022, Roma, Sapienza Università Editrice, 2022, pp. 155-172.

¹⁸³R. Carifi, *Ovidio nel vuoto della solitudine*, in «La Nazione», 27 maggio 1997, p. 17.

Medea

La dicibilità di questo impossibile è racchiusa in maniera esemplare nella figura enigmatica di Medea, alla quale il poeta di Sulmona aveva dedicato una tragedia che è andata dispersa. Nelle *Heroides*¹⁸⁴, Ovidio ritrae Medea come una figura complessa, vulnerabile e appassionata. La sua Medea non è solo la maga potente e spietata della tradizione, ma una donna innamorata e tradita, vittima delle sue stesse emozioni. La lettera di Medea a Giasone è un grido di dolore e di rimprovero: rivendica il suo amore, il sacrificio di aver tradito la propria famiglia e patria per lui, e la rabbia per l'abbandono subito quando Giasone decide di sposare un'altra donna, Glauce.

Ovidio dà voce a una Medea che appare umana e fragile, resa furiosa e disperata dalla perdita. In questa versione, il mito della maga vendicativa si trasforma in quello di una donna ferita, che cerca di giustificare la sua rabbia e il suo desiderio di vendetta. La Medea delle *Heroides* è una figura tragica, che mette in luce il conflitto tra passione e razionalità, tra amore e odio, conferendo al personaggio una dimensione più psicologica e intima rispetto alla tradizione classica. Nella XII lettera delle sue *Heroides*, Ovidio presenta una Medea che oscilla tra la dimensione elegiaca e quella violentemente cruenta. Medea si spoglia dei panni della donna subordinata all'ordine patriarcale dell'uomo, per indossare quelli tragici conosciuti attraverso il mito. Se Medea fosse stata un personaggio elegiaco avrebbe supplicato il proprio uomo, minacciando di suicidarsi, oppure per amore si sarebbe uccisa, ma non avrebbe ucciso la carne della sua carne, non avrebbe sparso il sangue del suo sangue. Nel romanzo ambientato a Tomis Mincu fa dire al suo Ovidio:

«Avrei voluto studiare il doloroso amore di Medea sin dai tempi in cui vivevo a Roma, ma i costumi che imperavano nell'Urbe rendevano la mia impresa impossibile. Non avrei potuto trovare alcun modello, nessuna fonte d'ispirazione: le donne di Roma, infatti, vivono l'amore in modo superficiale e con una voluttà esclusivamente carnale, senza dubbio priva delle sensazioni profonde connesse di solito alla spiri-

¹⁸⁴ Ovidio, *Heroides*, a cura di N. Gardini, Milano, Mondadori, 2023.

tualità dell'amore. In questa terra barbara, invece, mi pare di avvertire la presenza di questa dimensione. Qui amare significa anche morire; questo forse ha portato Medea a uccidere il frutto del suo ventre: ulteriore gesto, a dispetto degli dèi, in difesa del suo amore»¹⁸⁵.

La Medea di Ovidio sembrerebbe dunque allontanarsi dal cliché della donna capricciosa, perfida, ingannatrice dei poeti elegiaci, per tornare a essere vittima della folle passione d'amore. Ovidio riserva a Medea la possibilità di tornare a essere la "vera" Medea, quella del paradigma mitico, dal fondo essenzialmente inumano. Di qui l'intuizione di Mincu che racconta un Ovidio «sconosciuto in un luogo perduto»¹⁸⁶, che non è né lamentoso né disperato, ma finalmente libero di leggere dentro sé stesso, libero di capirsi e di capire, libero di avviarsi in un cammino iniziatico che lo porterà all'abbandono della materialità del corpo, alla fusione con lo spirito seguendo le tracce di Zalmoxis, il Dio dei Geti e dei Daci, nota controfigura del metamorfico Dioniso e dell'Orfeo immortale. Dice Ovidio, l'Ovidio di Mincu:

«Ho scelto Tomis per cambiare in modo radicale la mia esistenza. [...] Avevo capito che nessuno avrebbe compreso il mio bisogno di *cambiare*, di lasciare tutti per nuove esperienze. [...] Vorrei poter recuperare la segreta iniziazione di Medea. Non a caso, nella mia tragedia l'avevo salvata per farne la donna più idolatrata di tutti i tempi»¹⁸⁷.

Oppure si legge ancora:

«Ho scelto Tomis per cambiare in modo radicale la mia esistenza. Credo che, per poter compiere questa metamorfosi, sia di fondamentale importanza apprendere la concezione della morte secondo la dottrina di Zalmoxis. Erodoto narra l'occultamento del dio getico e l'epifania che ne seguì dopo quattro anni. Io non vado cercando epifanie: ho soltanto bisogno di acquisire serenità nei confronti della morte; vorrei poter provare la gioia del grande ritorno alle madri. La morte – così come insegna la dottrina getica – non è che il problema di come poter tornare a inse-

¹⁸⁵ M. Mincu, *Il diario di Ovidio*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 54-55.

¹⁸⁶ Si legge sulla quarta di copertina del romanzo di Mincu.

¹⁸⁷ M. Mincu, *Il diario di Ovidio*, cit., p. 43.

rirsi nella natura. Dovrò lasciarmi assorbire dalla materia e assistere alla trasmigrazione della mia anima fin quando essa non s'incernerà nuovamente. Le metamorfosi che compaiono nel mio libro sono sempre artificiali, sono sempre compiute da un dio esterno; in realtà, non credo che sia necessario un simile intervento. Credo – piuttosto – che in ognuno di noi esistano potenzialità di questo tipo. Il mio problema attuale, quindi, è scoprire se possiedo la capacità di ritrovarmi e di restituirmi a me stesso»¹⁸⁸.

Zalmoxis

La figura di Zalmoxis, divinità enigmatica dei Geti ricordata da Erodoto (IV, 94-96), è stata molto spesso nel Novecento oggetto di mitizzazione, risemantizzazione ideologica e rilettura letteraria. Tra i moderni interpreti, Mircea Eliade ha certamente dato la formulazione più influente. Nel volume *De Zalmoxis à Gengis-Khan* (1970), egli presenta il dio come maestro di iniziazione e fondatore di un culto misterico: «il culto di Zalmoxis diventa comprensibile quando si svela il senso iniziatico dell'occultazione e dell'epifania del dio»¹⁸⁹. L'occultazione sotterranea seguita dalla riapparizione è letta come una “morte iniziatica”, promessa di immortalità e rivelazione escatologica. Questa interpretazione, tuttavia, secondo alcuni critici di Eliade, riflette più le convinzioni ideologiche di Eliade che le fonti disponibili. Come sottolinea Dan Dana, la tesi iniziatica «si fonda in larga misura sulle sue convinzioni e supposizioni personali più che su dimostrazioni»¹⁹⁰. Già dagli anni Trenta, Eliade aveva collegato la spiritualità dacica all' “essenza” romena, affermando: «il popolo romeno [...] ha una preistoria e una proto-storia pari per valore a quelle di qualsiasi grande nazione europea, e un folklore indiscutibilmente superiore a tutti gli altri»¹⁹¹. Sotto questa luce, Zalmoxis diventa emblema di una spiritualità originaria, che conferisce al popolo romeno un destino speciale.

¹⁸⁸ Ivi, 139.

¹⁸⁹ M. Eliade, *Da Zalmoxis a Gengis-Khan*, a cura di H. C. Cicortaș, Roma, Edizioni Mediterranee, 2022, p. 18.

¹⁹⁰ D. Dana, *Occultations de Zalmoxis et occultation de l'histoire. Un aspect du dossier Mircea Eliade*, in «Anabases», n. 5 (2007), p. 16.

¹⁹¹ M. Eliade, *Cosmologie et alchimie babyloniennes*, Paris, Gallimard, 1991, p. 11.

La critica ha messo in luce i rischi di tale costruzione. Florin Țurcanu ha mostrato come l'«universalismo» eliadiano sia spesso il rovescio di un nazionalismo non superato: «Eliade non è mai sfuggito al miraggio del dio getico»¹⁹². Alexandra Laignel-Lavastine, sulla scorta di Claudio Mutti, ha sottolineato il legame tra l'esaltazione del sacrificio e la retorica della Guardia di Ferro: Zalmoxis diventa un dio che prepara «una religione ascetica, dominata da élite, che prometteva l'immortalità»¹⁹³. Anche Ioan Petru Culianu rilevava l'ambiguità: «Per i Romeni, Mircea Eliade si confonde con Zalmoxis: è scomparso dal loro orizzonte e tuttavia continua a inviare loro dei segni»¹⁹⁴.

Il mito di Zalmoxis non è rimasto confinato alla storiografia delle religioni, ma è penetrato profondamente nella letteratura romena, soprattutto nelle scritture dell'esilio. È il caso del romanzo di Vintilă Horia *Dio è nato in esilio* (1960), vincitore del premio Goncourt, dove Ovidio, relegato a Tomi, scopre nella religione dei Daci un nucleo monoteistico che anticipa il cristianesimo. Marin Mincu riprende questa linea nel suo *Diario di Ovidio*, riscrivendo l'esperienza tomitana come un confronto non solo con l'alterità barbarica, ma con un universo mitico che si organizza intorno a Zalmoxis. Proprio a partire dagli studi di Eliade e dal monumentale libro di Vasile Pârvan, *Getica*¹⁹⁵ l'esilio ovidiano assume in Mincu un valore iniziatico: la marginalità e la perdita diventano il luogo di una possibile rivelazione. Ovidio, poeta escluso dalla civiltà latina, si trova a dialogare con il dio autoctono che promette sopravvivenza oltre la morte. L'elaborazione letteraria dell'esilio romeno si nutre spesso di un orizzonte mitico che trasfigura la sconfitta storica in possibilità di rinascita. In questa chiave, Zalmoxis, per Mincu, non è soltanto l'oggetto di un culto arcaico, ma l'alter ego simbolico del poeta, nume che accompagna l'esperienza dell'erranza trasformandola in epifania poetica. Il parallelismo tra Eliade e Mincu, istituito dalla presenza di Zalmoxis, illumina una tensione comune nella cultura romena del Novecento: la volontà di ri-

¹⁹² F. Țurcanu, *Mircea Eliade. Le prisonnier de l'histoire*, Paris, La Découverte, 2003, p. 468.

¹⁹³ A. Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oubli du fascisme. Trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle*, Paris, PUF, 2002, p. 153.

¹⁹⁴ I. P. Culianu, *Mircea Eliade*, București, Humanitas, 1995, p. 259.

¹⁹⁵ V. Pârvan, *Getica o protoistorie a Daciei*, București, Cultura națională, 1926.

spondere alla «terrore della storia»¹⁹⁶ con una strategia di trasfigurazione mitica. In Eliade, il mito serve a conferire nobiltà e profondità a un'identità collettiva minacciata; in Mincu, diventa il linguaggio poetico attraverso cui l'esilio individuale si apre a un orizzonte di sopravvivenza e di senso. Zalmoxis è, in entrambi i casi, il dio dell'occultamento e della rivelazione, figura che garantisce la continuità della spiritualità nonostante le lacerazioni della storia.

Absirto e la violenza originaria

Nel romanzo di Mincu, l'Ovidio di Tomis non è un esule disperato, ma un uomo che sceglie il proprio destino e intraprende un percorso iniziatico, abbandonando la materialità per una fusione spirituale con la natura e con il divino. Medea, in tal senso, diventa un simbolo di trasformazione e rigenerazione, un personaggio che non si limita alla vendetta, ma rappresenta una forza vitale che sfida ogni limite umano e divino. Avendo provocato prima la morte del fratello dopo aver tradito il padre, Medea uccide per vendetta i propri figli, perché non sopporta il tradimento del proprio uomo che la abbandona per un'altra donna. Il carattere barbaro, indomabile di Medea, indica uno degli aspetti più inquietanti dei miti e delle letterature del Mediterraneo¹⁹⁷. Il suo segno è l'ambiguità. L'Ovidio di Mincu si interroga soprattutto sulla morte di Absirto, il fratellino di Medea:

«Mentre cammino per le strade di questa città, ho la sensazione di dover inciampare in qualche frammento di quel povero corpo di fanciullo. Un fanciullo, era soltanto un fanciullo, Absirto, quando fu ucciso davanti agli occhi terrificati dei compagni di Giasone. Non posso fare a meno di interrogarmi sulla natura della forza che ha spinto Medea a macchiarsi del sangue del fratello; una forza demoniaca, senza dubbio. Mi chiedo che cosa mai possa sprigionarsi in una persona presa a tal punto dall'amore, o come possa un

¹⁹⁶ M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 153.

¹⁹⁷ Cfr. M. Bettini – G. Pucci, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2017.

sentimento riuscire ad accecare ogni facoltà umana. Non riesco a dare risposte esaurienti, eppure mi angustio ancora nella ricerca, sperando di trovare argomenti che assolvano Medea. Cerco le sue tracce in questa terra barbara e misteriosa»¹⁹⁸.

La figura tragica di Absirto appare in due versioni del mito. Nella *Medea* di Seneca, Absirto è un ragazzino che segue la sorella mentre fugge con Giasone, portando con sé il Vello d'Oro. Per fermare il padre Eeta, Medea uccide il fratellino, spargendo i pezzi del suo corpo nel mare, costringendo Eeta a fermarsi per raccogliarli e seppellirli. In un'altra variante, i resti di Absirto danno origine all'arcipelago delle Apsirtidi in Croazia. Euripide offre una versione differente: Absirto è un giovane adulto che insegue la sorella, ma Medea lo attira in una trappola, dove viene ucciso da Giasone. Il nome Tomis, luogo dell'esilio di Ovidio, evoca l' "uccisione" o la "strage". Questo toponimo è spesso associato al gesto cruento compiuto da Medea, che smembrò il corpo del fratello Absirto. Tale riferimento richiama il verbo greco antico τέμνω (*témnō*, "tagliare"), evocando l'idea di sacrificio e spargimento di sangue come strumenti di salvezza. In tale contesto, l'atto violento diventa il mezzo attraverso cui Medea e Giasone riescono a sfuggire alla cattura, inscrivendo il luogo in una geografia mitica segnata dalla ferocia e dalla necessità. Dice l'Ovidio di Mincu:

«Medea per me è diventata un'ossessione, al punto che non riesco neppure a riposare.

I greci hanno dato lo stesso nome della regina di Colchide a un lembo di terra vicino a Tomis, che coi suoi scogli impervi s'insinua pericolosamente tra i flutti del mare; i naviganti ne hanno terrore, soprattutto nelle notti dense di nebbia. Questo paesaggio pare raffigurare la disperazione di Medea, che fugge anche se non vorrebbe, che si sradica dalla sua terra dopo averla segnata col sangue.

"Il mio corpo, il mio sangue": così nella mia tragedia si esprime Medea, nel momento in cui uccide il fratello. Parole che rivelano uno stato di follia, ma anche d'amore, un amore ancora vivo e forte, malgrado la volontà imperante di sradicarsi definitivamente dalle origini. Medea è lacerata dal bisogno di trovare se stessa; ed ecco che il sangue del

¹⁹⁸ M. Mincu, *Il diario di Ovidio*, cit., p. 15.

fratello diventa il suo stesso sangue ed ella finisce con l'identificarsi, col trasferirsi interamente in quel povero giovane smembrato, per poter comunicare al padre la sua condizione di estremo annichilimento. Vorrebbe che il corpo squartato dalle sue stesse mani potesse parlare per lei. Eppure, se morisse veramente, Medea non potrebbe parlare più, non potrebbe comunicare questo messaggio, e il corpo squartato sarebbe davvero muto, simile a una lingua di terra che s'incunea tra le acque, irrimediabilmente privo di qualsiasi messaggio di redenzione. Così, proprio per dar voce al suo corpo straziato, Medea dilania il fratello, sangue del suo sangue, carne della sua carne: muore non morendo e parla tacendo. Nel trucidare il fratello ha provato lo strazio che avrebbe potuto sentire lacerando le sue stesse carni»¹⁹⁹.

Ed è «da qui che *Il diario di Ovidio* inizia davvero a narrare la morte narrandone il segreto, dando parole alla verità che più di ogni altra ci riguarda», sottolinea Carifi. E aggiunge: «Perché non c'è morte che non sia segreta, cifra e metafora di un enigma inconfessabile e tuttavia confessato al limite, nel *limes*, sulla soglia di una parola prossima al silenzio»²⁰⁰.

Ossessione e follia amorosa

L'Ovidio di Mincu s'interroga costantemente sulla figura di Medea, ma non si sofferma, come vuole la tradizione, sul fatto che Medea infranga il tabù della madre e della sorella, e che l'amore per l'uomo sia più essenziale dell'amore per i figli. Non sradicamento della rappresentazione della madre patriarcale, non radicale rivendicazione dell'alterità femminile in relazione all'immagine convenzionale della donna assoggettata all'ordine simbolico di tipo maschile, ma ripetizione psicotica di un gesto cruento (l'uccisione del fratello e poi quello dei suoi figli) per poter riconquistare, nella dimensione del Reale, se stessa e, di conseguenza, un'impossibile quiete. Mincu scrive:

«Medea finisce col distruggere se stessa, sopraffatta dal potere di un'energia demoniaca: rifiuta la vita prestabilita e ordinata, quella

¹⁹⁹ Ivi, p. 260.

²⁰⁰ R. Carifi, *Ovidio nel vuoto della solitudine*, cit., p. 17.

della figlia di un re. Ha bisogno di lacerarsi interiormente, di conquistare il suo *daimon* e di domarlo, coi tragici rischi che ne derivano. Frantumare il corpo, versare sangue in modo cosciente: ecco il gesto di *hybris*.

“Non esiste nulla oltre me stessa. Io sono una sola cosa coi miei gesti, coi miei sogni. So di essere una sventurata; il misfatto che ho compiuto mi appartiene in modo inequivocabile. Io ho tradito, ho imbrogliato mio padre, gli ho mentito e l’ho fermato con l’orrenda uccisione di mio fratello. Giasone non è che un seduttore ordinario; mi ha ingannata, si è preso gioco di me, ha messo in trappola il mio candore di fanciulla con l’astuzia del fascino.

“Eppure il suo ruolo è soltanto quello di una comparsa; la vera, indiscussa protagonista *sono io*: autentica artefice della mia tragedia. Adesso dovrò trucidare i miei figli, amaro frutto di un incantesimo. Soltanto così potrò ricostituirmi interiormente, solo così la mia coscienza ritroverà la pace.

“Rivivo continuamente l’istante in cui ho smembrato Absirto.

“Credo che soltanto ripetendo quel gesto, solo tornando a dilaniare la mia carne in quella delle mie creature, potrò riconquistare me stessa e la quiete.”

Stavo meditando sulle motivazioni della mia tragedia, cercavo le cause remote che avevano condotto la donna più sventurata e più ingegnosa di tutti i tempi a reazioni così drammatiche e sconsiderate. È stato allora che ho avvertito un’intensa emozione. Mi è parso quasi di sdoppiarmi e di entrare nell’io di Medea. Tutto questo riusciva a infondermi un vigore inaspettato attraverso il torpore soave che si era impadronito del mio sangue.

Che fossero i sintomi di una straordinaria metamorfosi?»²⁰¹.

La follia amorosa di Medea la spinge dunque a oltrepassare ogni limite, a sradicarsi e a desoggettivarsi in maniera assoluta. E sembra che sia stata proprio questa folle passione di Medea ad aver catturato il desiderio di Ovidio e a fargli scoprire un aspetto a lui sconosciuto dell’amore, cioè un amore davvero folle e d’inquietante bellezza. Il protagonista del romanzo di Mincu sarà assolutamente irretito dal desiderio folle e spietato di Medea, che lo spingerà a offrirsi volontariamente

²⁰¹ Ivi, pp. 154-155.

in sacrificio a Zalmoxis. Quando l'anima del poeta di Sulmona, ormai completamente "getizzato," si separa dal corpo per ascendere verso Zalmoxis, il *Diario di Ovidio* si conclude con queste significative parole:

«Immagino che la mia anima incontri quella di Medea che ha ormai fatto ritorno alla sua terra. Certo lei apprezzerà la mia grande dedizione, la mia ricerca affannosa nel tentativo di trovare a ogni costo giustificazioni ai suoi crimini e si compiacerà constatando che io ho intuito la natura immensamente passionale del suo amore. Un amore vissuto con la maggiore intensità possibile, tanto che ha finito col diventare una condanna»²⁰².

Eco e la quarta di copertina

Per completezza d'informazione, si riporta infine, quasi integralmente, la quarta di copertina del libro di Mincu stilata da Umberto Eco:

«Del momento più oscuro di Ovidio (l'esilio e la morte) noi dovremmo sapere leggendo le *Epistulae ex Ponto* e i *Tristia*: ma le opere del poeta che tutti ricordiamo sono solo le più solari. [...] Questo libro di Marin Mincu (che non so decidere se definire romanzo o biografia trasformata in mito) ci restituisce un Ovidio sconosciuto in un luogo perduto che molti hanno conosciuto solo perché Ovidio l'odiava. Mi è accaduto di leggere il manoscritto di Mincu negli stessi luoghi di cui parla, sulle rive del Mar Nero, dove gente ancora ricorda con orgoglio e affetto un uomo che non avrebbe voluto vivere tra loro. Mi sono trovato diviso tra l'elegia del poeta disperato e l'epopea dei geti che lo hanno amato. Se anche Ovidio non fosse mai esistito, questo libro di Mincu mi affascinerrebbe egualmente»²⁰³.

Quest'opera di Mincu, costituita da più di cinquecento frammenti, si inserisce dunque nel contesto più ampio della tradizione letteraria romana, che ha sempre guardato a Ovidio come a una figura chiave per la propria identità culturale. La sua presenza a Tomis viene letta come una

²⁰² Ivi, pp. 279-280.

²⁰³ Cfr. la quarta di copertina di Umberto Eco al libro di M. Mincu, *Il diario di Ovidio*, cit.

sorta di fondazione mitica della cultura romena, un legame simbolico tra il mondo latino e le popolazioni locali del Mar Nero. Il romanzo, quindi, è anche un'esplorazione delle radici culturali della Romania e del Mediterraneo orientale, dove le figure mitologiche e storiche si fondono in un'unica narrazione. Umberto Eco ha espresso un giudizio positivo sul *Diario di Ovidio* di Mincu, elogiandolo per la sua profondità letteraria e per la capacità di restituire un'immagine vivida e complessa di Ovidio in esilio. Il romanzo di Mincu riesce a intrecciare storia, mito e riflessione filosofica, creando un'opera che non è solo un romanzo storico, ma anche un viaggio nella psicologia e nell'anima del poeta romano.

Eco, in quanto romanziere e semiologo, ha apprezzato particolarmente l'approccio di Mincu alla figura di Ovidio, vedendolo non solo come una ricostruzione storica, ma come un'interpretazione dell'esilio inteso come esperienza esistenziale universale. La scelta di concentrarsi su elementi come la nostalgia, la solitudine, la perdita dell'identità e la metamorfosi interiore risuona con alcune delle tematiche care allo stesso Eco, come l'importanza della memoria e della tradizione nel costruire l'identità culturale europea. La figura di Ovidio diventa quasi un pretesto per esplorare la dimensione umana in tutta la sua precarietà e complessità, facendosi portavoce di un sentimento di estraneazione che è senza tempo. In questo senso, Eco ha sottolineato come il *Diario di Ovidio* sia un'opera che poteva parlare ai lettori contemporanei di fine millennio, nonostante il contesto antico, grazie alla sua attualità e alla riflessione sulla condizione dell'intellettuale in esilio.

Il *Diario di Ovidio* di Mincu, con la sua scrittura lirica e visionaria, invita a ripensare il senso del viaggio interiore e della parola poetica – un viaggio alle origini della cultura, intorno al potere femminile ancestrale e alla dimensione mitica pre-patriarcale –, restituendo l'immagine di un poeta che, nel cuore della sua lontananza, ha forse trovato la sua vera voce grazie al misterioso incontro con il fantasma di Medea e al suo enigmatico legame con il mondo delle «Madri»²⁰⁴.

²⁰⁴ M. Mincu, *Il diario di Ovidio*, cit., p. 139: «Io non vado cercando epifanie: ho soltanto bisogno di acquisire serenità nei confronti della morte; vorrei poter provare la gioia del grande ritorno alle Madri».

Epilogo

Scrivere un epilogo a questo libro significa confrontarsi con l'impossibilità di porre un termine definitivo a ciò che, per sua natura, sfugge alla conclusione. Ogni tentativo di sigillare rischia di irrigidire in forma statica ciò che vive nel movimento, nella dispersione, nella tensione verso ciò che ancora deve venire. Eppure, se c'è un insegnamento che Marin Mincu affida al nostro tempo, riguarda proprio l'idea che l'archivio, la scrittura, la vita stessa di un autore non si lasciano delimitare in una forma compiuta. Restano in sospensione, come compito in attesa, come promessa da mantenere.

Nella presente monografia si è cercato di restituire, attraverso un percorso critico e documentario, la complessità dell'opera e della figura di Marin Mincu, intellettuale transnazionale, poeta, romanziera, critico, teorico e mediatore culturale. Tuttavia, giunti al termine di questo lavoro, emerge una considerazione metodologica e concettuale che non può essere elusa. Ogni tentativo di chiudere il discorso su Mincu rischia di contraddire la natura stessa del suo lascito, che non appare come un sistema compiuto, ma come un campo aperto, disseminato, in continua tensione. L'"archivio italiano" di Mincu, inteso non soltanto come insieme di testi, traduzioni, corrispondenze e testimonianze, ma anche come spazio di elaborazione teorica e pratica della scrittura, non si lascia racchiudere in una forma definitiva. Si presenta piuttosto come soglia, come luogo liminale in cui si intrecciano memoria e oblio, presenza e spettralità, conservazione e rimozione. In questa prospettiva, l'archivio non si riduce a semplice custodia del passato, ma si configura come dispositivo critico capace di interrogare il presente e di aprire al futuro.

La scrittura di Mincu, sospesa tra Romania e Italia, tra poesia e critica, tra autobiografia e teoria, ha incarnato una condizione esistenziale e intellettuale di transito e di traduzione. La sua opera si colloca in uno spazio interstiziale, dove l'identità non si stabilizza ma si riscrive continuamente. Il confronto con la neoavanguardia italiana, e in particolare con i Novissimi, ha rappresentato per Mincu un momento di svolta. La riduzione dell'io, la sperimentazione linguistica, la crisi del codice poetico tradizionale si sono rivelate strumenti di autenticità e di rinnovamento. In questo quadro, l'eredità di Mincu non si presenta

come oggetto da analizzare in modo conclusivo, bensì come compito da assumere²⁰⁵. Essa comporta una responsabilità teorica che invita a continuare a interrogare la scrittura come gesto radicale, come spazio di tensione tra verità e finzione, tra soggettività e linguaggio. L'opera non si chiude ma si prolunga, non si esaurisce ma si riattiva.

Concludere questa monografia equivale a riconoscere che il lavoro critico su Marin Mincu resta aperto. Il suo archivio continua a interpellarci, a generare domande, a sollecitare nuove letture. La sua voce, inquieta e polifonica, non smette di risciversi. Ed è proprio in questa apertura che si manifesta segretamente la forza del suo lascito, un'eredità incompiuta e generativa, capace di attraversare il tempo e di rilanciare il pensiero.

²⁰⁵ In questa direzione si è mosso con maturità, equilibrio ed acume interpretativo Bogdan Crețu, che ha curato il volume postumo di Mincu, *Polemos: duelul cu idei* (ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Bogdan Crețu, București, Editura Compania, 2011) e ha scritto insieme a George Popescu *Viață și text. Biobibliografie Marin Mincu*, Pitești, Editura Paralela 45, 2017.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di gennaio 2026

Poeta, romanziere, critico letterario, semiologo e traduttore, Marin Mincu (1944-2009) rappresenta una delle figure più affascinanti e meno conosciute del panorama culturale europeo del secondo Novecento. Nato a Slatina come Eugène Ionesco, Mincu sceglie l'Italia come patria d'elezione, insegnando prima a Torino e poi a Firenze, prima di fare ritorno definitivo in Romania. Questo libro ricostruisce per la prima volta il suo "archivio italiano": un insieme stratificato di opere, traduzioni, incontri intellettuali e documenti inediti che testimoniano un'esperienza di attraversamento culturale tra Occidente e Oriente europeo. Attraverso materiali d'archivio, lettere, manoscritti e testimonianze dirette, viene restituito il ritratto di un intellettuale cosmopolita che ha fatto della scrittura un'esperienza radicale di ricerca dell'autenticità. Il volume ripercorre l'incontro decisivo di Mincu con la neoavanguardia italiana dei Novissimi e del Gruppo 63, la sua amicizia con Alfredo Giuliani, i dialoghi con Umberto Eco, Maria Corti e Cesare Segre. Presenta l'epistolario con Emil Cioran, che illumina questioni cruciali come l'antisemitismo giovanile del filosofo e la sua evoluzione verso il "post-illusionismo". Racconta i ripetuti "non incontri" con Eugène Ionesco, trasformando il fallimento in chiave interpretativa. Particolare attenzione è dedicata ai due romanzi italiani di Mincu: *Il diario di Dracula* (1992), che riscrive la figura storica di Vlad Țepeș come intellettuale rinascimentale alla corte dei Medici, e *Il diario di Ovidio* (1997), viaggio iniziatico nell'esilio del poeta latino tra i Geti, sulle tracce del dio Zalmoxis e del fantasma di Medea. Tra filologia, semiotica, psicoanalisi e decostruzione, questo libro è insieme una biografia intellettuale, uno studio di letteratura comparata e una riflessione sul significato dell'esilio, della traduzione e della memoria culturale. Un contributo essenziale per comprendere i rapporti tra letteratura italiana e romena nel Novecento e per riscoprire un autore che ha fatto della propria esistenza un ponte tra culture.

Giovanni Rotiroti insegna Lingua e Letteratura Romena presso l'Università di Napoli "L'Orientale", dove si occupa di romenistica, teoria della traduzione e psicanalisi applicata alla letteratura. La sua attività scientifica si concentra sul pensiero e la scrittura romena del Novecento, con particolare attenzione agli autori dell'esilio e alla riflessione filosofica e poetica dopo la cesura di Auschwitz. Ha pubblicato numerosi saggi su figure come Urmuz, Ionesco, Cioran, Eliade, Noica, Dan Botta, Nichita Stănescu, Ion Luca Caragiale, Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Gherasim Luca e Paul Celan. È autore dei seguenti volumi: *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia. Tra Nietzsche, Platone e Mallarmé. Saggi di estetica e di poetica sul neoclassicismo di Dan Botta* (2000), *Dan Botta. Între poiesis și aisthesis* (2001), *Il processo alla scrittura. Pratiche e teorie dell'ascolto intorno all'esperienza poetica della traduzione* (2002), *Il demone della lucidità. Il «caso Cioran» tra psicanalisi e filosofia* (2005), *La comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion* (2008), *Odontotyranos. Ionesco e il fantasma del Rinoceronte* (2009), *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle 'Pagine bizzarre'* (2010), *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio* (2011), *Il mistero dell'incontro* (2012), *Dezv răjirea lui Cioran* (2016), *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore* (2016), *Chipul Meduzei* (2017), *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata*, (2017), „Când soarele ajunge la solstițiu”: Urmuz și scriitorii de avangardă din exil (2020), *Urmuz. Poetica della traduzione* (2022), *Cioran entre psicanălise e filosofia. Ensaios* (Trad. de Rodrigo Inácio Ribeiro Sá Menezes, 2023), *Trajectoires de l'exil. Écrire dans une autre langue. Exil et métamorphoses* (con Petre Raileanu, 2025).