ANALELE UNIVERSITĂȚII BUCUREŞTI

LIMBA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ

Vol. LXXV

2026

SUMAR • CONTENTS • SOMMAIRE

Articole ştiinţifice / Scientific Articles / Articles scientifiques

JESSICA ANDREOLI, *Un progetto di divulgazione culturale dimenticato: Alfio Berretta,* Due lire di novelle *e la casa editrice Maia* 3
LAURA DUMITRESCU, *Muzicanții din Bremen nu au cântat niciodată. Note pentru o istorie culturală a animalelor* 25
Claudia ENE, *Scenă generică şi scenografie în discursurile de lansare a campaniei pentru alegerile prezidențiale* 55
CAMILLO FAVERZANI, *La jalousie des ducs de Guise et de Chevreuse dans les livrets italiens de la première moitié du XIX^e^ siècle* 75
MIRELA NAGÂȚ, *Radu Stanca. Ultimul act* 87
ILEANA ALEXANDRA ORLICH, *"The Despairing Cry of the Jew": Chekhov's Religious Imagery and Shostakovich's Music in "Rothschild's Fiddle"* 99
IONUCU POP, *Postura bufonului de curte la Ion D. Sîrbu* 111
GIOVANNI ROTIROTI, *Auto-calunnia e maschera: Cioran nel* Diario di Dracula *di Marin Micu* 135
KATERINA SCHOINA, *Same Catastrophe, Different Voices: A Comparative Analysis of Oral and Online Narratives of Disaster in Western Attica, Greece* 157

IOAN GABRIEL TAMAȘ, *Contemporary Paradigms of Identity Building through Masking. The Case of Two Wrestlers from Bucharest* 181
ALEXANDRA VRÂNCEANU PAGLIARDINI, *Il pensiero di Cioran sul futuro e la prefigurazione del postumanesimo* 205

Recenzii / Book Reviews / Comptes-rendus

ALINA GABRIELA MIHALACHE, Book review of: HORIA CORNELIU CICORTAȘ, LETTERIA GIUFFRÈ PAGANNO (a cura di), 2024, *Emersioni sceniche. Teatro romeno contemporaneo*, Pisa, Editura ETS, 239 p. 221
ALINA GABRIELA MIHALACHE, Book review of: MATEI VIȘNIEC, 2024, *Vecchio clown cercassi. La storia degli orsi panda raccontata da un sassofonista che ha una ragazza a Francoforte*, volum îngrijit de Emilia David, traducere de Emilia David, Pascale Aiguier, Giuseppe Salidu, Davide Piludu, Pisa, Editura ETS, 203 p. 227
ALINA-VICTORIA PARASCHIV, Book review of: LAURA LAZĂR ZĂVĂLEANU, 2023, *Locul unde odihnește cerul: timpul și spațiul în literatura română veche*, București, Editura Pro Universitaria, 366 p. 233
ISABELLA ŞINCA, Book review of: ANDRA VASILESCU, MIHAELA GHEORGHE, MIHAELA-VIORICA CONSTANTINESCU, RĂZVAN SĂFTOIU, ȘERBAN HARTULAR (eds.), 2026, *The Pragmatics of Romanian*, Berlin, De Gruyter Mouton, *Mouton Series in Pragmatics*, vol. 30, 642 p. 237
ALEXANDRA VRÂNCEANU PAGLIARDINI, Book review of: ALAIN VUILLEMIN, 2025, *Contre les dictatures à travers la littérature européenne*, prefață de Tudorel Urian, Paris, Rafael de Surtis, 229 p. 243

Analele Universității din București. Limba şi Literatura Română
Vol. LXXV, 2026, p. 135-156
ISSN 1220-0271; e-ISSN 3008-6833
DOI: 10.62229/aubllrlxxv/26/8

Giovanni ROTIROTI[1]

AUTO-CALUNNIA E MASCHERA: CIORAN NEL *DIARIO DI DRACULA* DI MARIN MINCU

SELF-ACCUSATION AND THE MASK: CIORAN IN MARIN MINCU'S *DIARY OF DRACULA*

Abstract. This essay examines the intellectual and existential relationship between Emil Cioran and Marin Mincu as it emerges from their correspondence (1987–1989), arguing that this late and apparently marginal dialogue constitutes a decisive moment both for Cioran's final self-understanding and for the genesis of *Diary of Dracula*. The analysis advances the hypothesis that Mincu's novel does not simply appropriate Cioranian themes but performs a genuine narrative translation of them, adopting as its formal and anthropological horizon what Cioran, in his final years, defines as "post-illusionism". Set against an asymmetrical biographical backdrop – Mincu on the threshold of exile, Cioran immersed in a radical reassessment of his intellectual and political past – the correspondence enables a transmission that is not merely theoretical but existential. Through close reading of the letters, the essay reconstructs three central elements of Cioran's mature thought: the acknowledgment of his Romanian matrix of nihilism, the explicit retraction of his youthful antisemitism, and the elaboration of post-illusionism as the condition of one who has abandoned every form of belief. These motifs find narrative embodiment in *Diary of Dracula*, where the figure of Vlad Țepeș functions as a post-illusionist mask rather than an allegorical portrait, transforming nihilism from philosophical discourse into literary enactment.

Keywords: post-illusionism, Cioran-Mincu correspondance, exile, nihilism, narrative transposition

1. Introduzione

In questo mio contributo si esplora il profondo legame tra Emil Cioran e Marin Mincu[2] attraverso la loro corrispondenza epistolare tra il 1987 e il

[1] Università di Napoli "L'Orientale", <rotirotigr@inwind.it; grrotiroti@unior.it>, https://orcid.org/0000-0003-3562-9266.

1989 (Cioran 2014). Questo dialogo, apparentemente circoscritto nel tempo, si rivela fondamentale per comprendere due processi paralleli: l'autocritica radicale di Cioran verso il proprio passato e la genesi del romanzo *Il Diario di Dracula*, in cui, come si vedrà, Mincu trasforma in letteratura la filosofia cioraniana.

Le lettere scambiate tra i due intellettuali romeni si articolano attorno a tre nuclei tematici essenziali. Il primo riguarda il debito di Cioran verso Eminescu. Quando Mincu gli chiede un contributo per un volume sul romanticismo europeo (Mincu & Albisani 1990), Cioran risponde con un testo in cui riconosce nella *Preghiera di un Daco* l'origine profonda del proprio nichilismo. Quel poema, confessa, lo aveva salvato dal suicidio in gioventù offrendogli una forma estetica alla disperazione (Cioran 2014: 57). Cioran afferma esplicitamente che l'ultima pagina del suo *Sommario di decomposizione*, il celebre *Quousque eadem?*, riprende direttamente il tono e la violenza di Eminescu (Cioran 2014: 57). Si definisce così erede consapevole del "nulla valacco", un pessimismo metafisico ancestrale radicato nell'anima romena che lui ha trapiantato e trasformato nella precisione della lingua francese (Cioran 2014: 59).

Il secondo nucleo tematico è il più doloroso sul piano biografico: la ritrattazione dell'antisemitismo giovanile. Quando Mincu propone di tradurre in italiano le opere romene degli anni Trenta, Cioran rifiuta con fermezza la pubblicazione de *La Trasfigurazione della Romania* (Cioran 1936), testo del 1936 che documenta la sua adesione alla Guardia di Ferro (Petreu 1999; Piednoir 2013; Santa Cruz 2023). Nella lettera cruciale del 25 dicembre 1988, il filosofo compie un'ammissione senza attenuanti (Cioran 2014:

---

[2] Marin Mincu (1944-2009), docente universitario, critico letterario, semiologo, poeta, romanziere e storico della letteratura romena, era amico di Umberto Eco, del quale ha tradotto opere insieme alla moglie, Ștefania Mincu. Si è occupato intensamente di avanguardia e sperimentalismo romeno. Ha curato antologie importantissime come *Avangarda literară românească* (Mincu 1983) e ha scritto *Experimentalismul poetic românesc* (Mincu 2006). Nella critica letteraria romena è stato un teorico del testualismo, ne ha coniato e diffuso il concetto, lo ha praticato e lo ha collegato a una tradizione autoctona per rinnovare la letteratura in un periodo di chiusura culturale (si veda la trilogia: Mincu 1981; Mincu 1986 e Mincu 1993). In Italia ha insegnato presso le Università di Torino e di Firenze e, inoltre, ha pubblicato due romanzi di successo presso Bompiani: *Il diario di Dracula* (Mincu 1992) e *Il diario di Ovidio* (Mincu 1997). Alla sua opera sono state dedicate le seguenti monografie: Popescu 2000, Soviany 2002, Crețu & Popescu 2017, Popescu 2018, Rotiroti 2026.

52-55): rinnega una parte grandissima del libro, definisce inammissibili le affermazioni sugli ebrei e spiega che il capitolo *Un popolo di solitari*, successivamente raccolto nel volume *La tentazione di esistere* (Cioran 1984), fu concepito come risposta autocritica. Emerge un sentimento complesso di ammirazione e invidia verso il popolo ebraico, contrapposto al fallimento storico della Romania. Questa confessione mostra un Cioran radicalmente trasformato dall'orrore della Storia.

Il terzo elemento caratterizza l'atteggiamento filosofico finale di Cioran. Rifiutando l'etichetta di "postmodernista" applicatagli da Gianni Vattimo, il filosofo preferisce definirsi "post-illusionista" (Cioran 2014: 48-49). Il termine designa una condizione esistenziale raggiunta attraverso l'esperienza: quella di chi ha attraversato ogni illusione – politica, metafisica, persino nichilista – per emergerne infine disarmato, senza più nulla da difendere. È la rinuncia a sostenere qualsiasi tesi, il rifiuto del dibattito pubblico, una saggezza nata dall'aver "dato le dimissioni ovunque" (Cioran 2014: 48-49). Non si tratta di un approdo sereno ma di un disincanto totale che include anche l'auto-critica, quasi accusatoria, verso le proprie "esistenze anteriori", come si legge nei *Quaderni*:

> « Mi si rimproverano alcune pagine di *Schimbarea la față*, libro scritto trentacinque anni fa! Avevo ventitré anni, ed ero pazzo come nessuno. L'ho sfogliato ieri; mi è sembrato di averlo scritto in una esistenza *anteriore*, e comunque il mio io attuale non si riconosce come suo autore. Il che dimostra quanto sia inestricabile il problema della responsabilità. Quante cose ho potuto credere quand'ero giovane! » (Cioran 2001: 767).

Oltre alle lettere, l'incontro fisico tra i due a Parigi nel 1987 assume valore cruciale (Mincu 2009: 701-703). Durante una passeggiata, Cioran impartisce a Mincu quella che definisce una lezione di sopravvivenza intellettuale per l'esiliato. Deve fare ciò che lui e Mircea Eliade avevano fatto, ovvero recidere ogni legame affettivo con la patria e dedicarsi alla carriera universitaria in Italia scrivendo solo in italiano (Mincu 2009: 703). Questo consiglio, apparentemente brutale, contiene tutta la saggezza dolorosa dell'esilio cioraniano. Cambiare lingua significa cambiare identità, ricrearsi in un altro idioma, accettare che l'io originario muoia per permettere la

nascita di una nuova identità. Questo mandato esistenziale spinge Mincu a completare il proprio processo di italianizzazione, che culminerà nella scrittura de *Il Diario di Dracula* (Mincu 2009: 634-639).

Ed è proprio qui che la filosofia cioraniana trova la sua incarnazione narrativa più compiuta. Il Dracula di Mincu non è il vampiro gotico di Bram Stoker ma il voivoda storico Vlad Țepeș, ritratto come intellettuale rinascimentale prigioniero nelle segrete ungheresi di Visegrád. Il suo diario diventa un atto di auto-creazione attraverso la negazione, un paradosso tipicamente cioraniano. Il personaggio incarna innanzitutto il "nulla valacco", riconosciuto da Cioran come essenza romena. La sua scrittura è un inno alla disperazione senza consolazione, un'accettazione attiva della caduta, un rifiuto di ogni redenzione. Ma il gesto più profondamente cioraniano è l'auto-calunnia come strategia esistenziale. Dracula non smentisce le accuse di crudeltà mostruosa, ma le interiorizza, le amplifica e ne fa la propria maschera identitaria. È l'equivalente narrativo dell'abolizione del soggetto: non esiste un io autentico da difendere, solo un'identità costruita attraverso lo sguardo ostile dell'Altro. Se il mondo ti attribuisce un'essenza mostruosa, diventa quel mostro consapevolmente, trasformando la passività della vittima in atto di sovrana, seppur disperata, appropriazione (Rotiroti 2026: 122-146).

Da prigioniero, Dracula vive la condizione estrema del "post-illusionista". Ha smesso di agire, di credere in progetti, ritirandosi nel buio della sua cella. La scrittura del diario è l'unico gesto possibile. Non per confessarsi o redimersi, ma semplicemente per esistere, per dare forma al proprio smarrimento. È il tentativo di "dare le dimissioni" pur rimanendo incatenato all'esistenza. Infine, il personaggio di Mincu evoca figure care a Cioran come Nietzsche e lo gnosticismo, ma solo per decomporle. Il suo superomismo si rivela sadomasochismo, la sua gnosi è conoscenza della tenebra senza via di fuga. È un Faust che ha scoperto che il patto non conduce al potere ma alla reclusione nella propria leggenda nera (Givone 1997: 11).

Il rapporto tra Cioran e Mincu si conclude quindi in una potente trasposizione creativa. Mincu non scrive semplicemente sul filosofo, ma attraverso di lui, assumendo la sua prospettiva post-illusionista, i suoi strumenti concettuali, la sua sensibilità nichilista. Prende il nichilismo cioraniano, l'ossessione per la maledizione esistenziale, la tecnica dell'auto-

negazione e la condizione dello sradicato, proiettandoli sulla figura storica di Dracula per creare il perfetto alter ego letterario del filosofo.

Il Diario di Dracula mette in scena ciò che Cioran aveva teorizzato: la dissoluzione dell'io in un gioco di maschere imposte, la trasformazione della disperazione in stile, l'impotenza che si fa sovranità nella scrittura. Il romanzo di Mincu emerge paradossalmente, ma anche sintomaticamente per così dire, come l'erede più fedele e originale della filosofia cioraniana. Non è un saggio che spiega, ma un sintomo narrativo che si mostra iperbolicamente; non è una spiegazione del nulla, ma la sua incarnazione in un personaggio che, scrivendo, tenta invano di afferrarsi nello specchio infranto della propria coscienza. In un certo senso è come dire che *Il diario di Dracula*, attraverso il processo di testualizzazione di Mincu, è ciò che il fantomatico "diario di Cioran" avrebbe potuto essere se il filosofo avesse tradotto grosso modo la propria vita in fiction. Il racconto di un io che si costruisce distruggendosi, che esiste solo attraverso la propria negazione, che trova verità solo nell'accettazione totale della finzione – ovviamente in senso nicciano (Vattimo 1974).

2. Un epistolario a tre voci: la riconfigurazione del sé

Le lettere scambiate tra i due intellettuali si articolano attorno a tre nuclei tematici essenziali (il debito verso Eminescu, la ritrattazione dell'antisemitismo, il pensatore "post-illusionista"), ciascuno dei quali illumina aspetti diversi ma complementari della personalità filosofica di Cioran e della sua evoluzione nel tempo[3].

Il debito con Eminescu costituisce il cuore filosofico e genealogico della corrispondenza. Quando Mincu, curando il volume *Eminescu e il romanticismo europeo* (Mincu & Albisani 1990), interpella Cioran per un contributo critico, il filosofo risponde con un testo che assume valore testamentario. Scrivendo su *La preghiera di un Daco*, Cioran compie un'operazione di archeologia del sé, riconoscendo in quel grido di disperazione cosmica l'origine remota del proprio nichilismo. Non si

[3] Sul contesto di questo scambio epistolare con Cioran si rimanda direttamente a Mincu 2009: 677-698.

tratta di una semplice influenza letteraria, ma di un'identificazione esistenziale profonda. Ecco l'incipit del testo cioraniano:

> « 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 ».
>
> « 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» (Cioran 2014: 56-59).

Il filosofo confessa che quel poema, letto in gioventù, lo salvò paradossalmente dal suicidio. Trovare una forma poetica così estrema alla propria disperazione gli permise di sopravvivere attraverso la mediazione estetica e scritturale. Ma soprattutto, Cioran compie un'affermazione di straordinaria importanza per comprendere la continuità della sua opera. L'ultima pagina del *Sommario di decomposizione* (Cioran 1996: 221-222) – il celebre *Quousque eadem?*, grido di ribellione metafisica contro l'esistenza stessa – riprende direttamente "per tono e violenza" gli eccessi del Daco. Infatti:

> « *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 perpétuons son amertume et sa rage, à jamais entourés du nimbe de nos défaites »
>
> « *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 » (Cioran 2014: 56-59).

Cioran si riconosce erede del "nulla valacco", quel pessimismo metafisico ancestrale che permea, a suo dire, l'anima romena. Lo descrive come un retaggio atavico, quasi impresso nel sangue del suo popolo, un sentimento profondo di vanità esistenziale, di scetticismo radicale, di rassegnazione insieme gioiosa e disperata, forgiato da secoli di storia ai margini dell'Europa, di invasioni successive, assenza di grandi epopee collettive e da un destino percepito come votato al fallimento. Questo nichilismo ancestrale viene però trapiantato, trasfigurato e sublimato straordinariamente nell'idioma francese, generando quella sintesi peculiare che contraddistingue la sua opera matura, ovvero il furore balcanico temperato dalla precisione cartesiana della prosa transalpina. Tale genealogia spirituale che Cioran delinea si rivela fondamentale e mostra come il suo nichilismo non costituisca un'acquisizione intellettuale né una corrente filosofica di moda, bensì qualcosa di radicato nella cultura e nella sensibilità romena, un'eredità quasi organica che egli, fatalmente, ebbe il compito di tradurre in linguaggio universale.

3. La ritrattazione dell'antisemitismo giovanile

La ritrattazione dell'antisemitismo giovanile rappresenta l'aspetto biograficamente più doloroso e significativo dell'epistolario. La questione emerge quando Mincu, desideroso di far conoscere al pubblico italiano l'intero percorso intellettuale di Cioran, sollecita il filosofo sulla possibilità di tradurre le opere giovanili scritte in romeno negli anni Trenta, in particolare *Pe culmile disperării* e *Schimbarea la față a României* (Mincu 2009: 702). La risposta di Cioran è un rifiuto netto, quasi violento nella sua fermezza, soprattutto riguardo alla traduzione di *Schimbarea la față a României* (1936).

> « 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 remarques 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 ».

> « Vengo ora dunque alla delicata questione riguardante *La Trasfigurazione*, libro scritto nel 1935. Avevo solo 24 anni. Ha tutti i di fetti 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 » (Cioran 2014: 52-55).

In questa lettera cruciale del 25 dicembre 1988 – non casualmente scritta nel giorno di Natale, forse come una sorta di confessione laica –, Cioran compie un'ammissione esplicita e senza attenuanti. Egli rinnega "completamente una grandissima parte" del libro, definisce "inammissibili" le affermazioni sugli ebrei che vi compaiono e spiega che il successivo capitolo *Un popolo di solitari* (contenuto in *La tentazione di esistere*) (Cioran 1984: 63-92) fu concepito deliberatamente come risposta autocritica a quelle pagine. Questo saggio rappresenta infatti un'appassionata riflessione sulla grandezza della cultura ebraica e sulla capacità di questo popolo di trasformare la sofferenza in creatività spirituale.

Emerge da queste confessioni un sentimento complesso e ambivalente: ammirazione profonda mista a invidia verso il popolo ebraico, la sua resistenza storica, la sua capacità di mantenere un'identità attraverso i secoli di diaspora. Questo sentimento viene contrapposto amaramente al "fallimento" del destino romeno, all'incapacità della Romania di trovare una forma storica adeguata al proprio spirito. È una dialettica dolorosa che rivela quanto l'antisemitismo giovanile di Cioran fosse legato a un complesso di inferiorità nazionale, a una disperazione identitaria che cercava capri espiatori[4].

[4] Su questo aspetto, in particolare, di Cioran si veda Zamfirescu 2012: 41-48.

Questa autocritica, unita alla volontà esplicita di omettere interi capitoli nelle riedizioni delle opere giovanili romene, come nel caso di *Schimbarea*, oppure di censurare alcuni brani di *Pe culmile disperării* (Cioran 1934) e ampi passaggi di *Lacrimi şi Sfinți* (Cioran 1937) nelle traduzioni francesi (Cioran 1995: 19-102 e 290-330), testimonia un Cioran radicalmente trasformato dall'orrore della Storia. L'esperienza dell'Olocausto, la scoperta di dove potevano condurre certe ideologie, ha operato in lui una conversione morale che, pur non cancellando la colpa, mostra un'evoluzione umana profonda. Il Cioran maturo non cerca giustificazioni, non invoca l'epoca o la giovinezza, semplicemente riconosce l'errore e cerca di impedire che quelle pagine continuino a circolare.

« À votre place je déconseillerais à votre étudiant d'aborder les élucubrations de ma jeunesse. Celles sur la Roumanie (je n'ai jamais eu le courage de les relire) je les renie et ne permettrai à personne de les rééditer » / « Al suo posto, non consiglierei al suo studente di accostarsi alle farneticazioni della mia gioventù. Quelle sulla Romania (non ho mai avuto il coraggio di rileggerle) le rinnego e non permetterò a nessuno di ripubblicarle » (Cioran 2014 : 46-47), il filosofo scrive a Mincu da Parigi.

4. La nascita del "post-illusionista"

La nascita del pensatore "post-illusionista" sintetizza l'atteggiamento filosofico finale di Cioran, quello che caratterizza i suoi ultimi anni. L'episodio nasce da un'etichetta che Gianni Vattimo, il filosofo del "pensiero debole" (Vattimo & Rovatti 1983), aveva applicato a Cioran definendolo "postmodernista". Il filosofo parigino rifiuta questa categorizzazione e, in una lettera a Mincu, propone invece il neologismo "post-illusionista", che considera più preciso e personale:

> « 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 ».

> « 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 » (Cioran 2014: 48-49).

Il termine di "post-illusionista" è rivelatore. Non indica una posizione filosofica all'interno di un dibattito accademico, ma uno stato esistenziale conquistato attraverso l'esperienza. Il "post-illusionista" è colui che ha attraversato tutte le illusioni – politiche, metafisiche, persino nichiliste – ed è emerso dall'altra parte senza più nulla da difendere. È la rinuncia a sostenere qualsiasi tesi, il rifiuto programmatico di partecipare al dibattito pubblico, una saggezza paradossale nata dall'aver "dato le dimissioni ovunque": dalla patria, dalle ideologie, dalle certezze filosofiche, persino da se stesso.

Non si tratta di un approdo sereno o di una pace conquistata, ma di un disincanto totale che include anche l'auto-ironia verso le proprie "esistenze anteriori". Come si è visto, Cioran guarda con distacco al giovane entusiasta che credeva nella rivoluzione nazionale, al nichilista che pensava di aver scoperto la verità dell'assurdo, riconoscendo in tutte queste figure delle maschere successive, nessuna delle quali più vera delle altre. Il "post-illusionista" vive in una condizione di sospensione permanente, dove l'unica certezza è l'impossibilità di ogni certezza.

5. L'incontro di Parigi: il passaggio di testimone

L'incontro fisico tra Cioran e Mincu a Parigi nel 1987, reso possibile dalla mediazione di Cristinel Eliade (Mincu 2009: 701-703), trasforma la corrispondenza epistolare in trasmissione diretta di un'eredità esistenziale. L'evento assume un valore quasi rituale. Due scrittori romeni che si incontrano nella capitale dell'esilio culturale europeo, parlando nella loro lingua madre mentre camminano per le strade parigine. Cioran, ormai anziano, invita Mincu a una passeggiata e, con un gesto che mescola l'affetto paterno all'imperativo categorico, gli impartisce quella che può

essere definita una lezione di sopravvivenza intellettuale per l'esiliato: « Trebuie să faci ceea ce-am făcut eu cu Mircea, să renunți total la legăturile afective cu țara şi să te dedici carierei universitare în Italia, scriind numai în limba italiană… » / « Devi 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…» (Mincu 2009: 703).

Questo consiglio apparentemente brutale nella sua chiarezza contiene in realtà tutta la saggezza dolorosa dell'esilio cioraniano. Il riferimento a "Mircea" – ovviamente Mircea Eliade, l'altro grande esule romeno che aveva trovato rifugio nell'Occidente – non è casuale. Entrambi avevano compiuto lo stesso gesto radicale di rottura con la madrepatria, non per opportunismo ma per necessità esistenziale. Il consiglio di scrivere "solo in lingua italiana" è particolarmente significativo. Non si tratta di un semplice suggerimento pratico, quanto piuttosto di un'indicazione filosofica profonda. Cambiare lingua significa cambiare identità, ricrearsi in un altro idioma, accettare che l'io originario muoia per permettere la nascita di un io nuovo. È esattamente ciò che Cioran aveva fatto passando dal romeno al francese, un'autotrasfigurazione dolorosa ma necessaria.

Questo mandato esistenziale diventa per Mincu il catalizzatore che lo spinge a completare il proprio processo di "italianizzazione". Questa trasformazione culminerà nella scrittura de *Il Diario di Dracula*, opera che nasce precisamente dall'incrocio tra l'eredità filosofica cioraniana e l'inconfessabile desiderio di trovare una voce letteraria italiana capace di esprimere l'esperienza dello spaesamento lontano dalla Romania.

6. Dracula come maschera di Cioran

È qui che il dialogo tra i due intellettuali produce il suo frutto più maturo e sorprendente. La filosofia del giovane Cioran, quella degli anni romeni segnati dal furore nichilista e dall'adesione a movimenti estremisti, filtrata attraverso il pentimento e la lucida disperazione della maturità, trova la sua incarnazione narrativa nella figura di Dracula.

Il Dracula di Mincu compie un'operazione di radicale revisione del mito. Non è il vampiro gotico di Bram Stoker, creatura soprannaturale

assetata di sangue, ma il voivoda storico Vlad Țepeș, principe di Valacchia del XV secolo, ritratto come intellettuale rinascimentale prigioniero di Mattia Corvino. Il romanzo lo coglie nel momento della sua massima impotenza, recluso nelle prigioni ungheresi, privato del potere, ridotto a scrivere un diario che è insieme confessione e auto-invenzione.

Il diario di Vlad Țepeș diventa così un atto di auto-creazione attraverso la negazione, un paradosso tipicamente cioraniano. Il personaggio si costruisce appropriandosi delle calunnie, trasformando la passività della vittima in gesto sovrano di auto-definizione. Dracula così comunica la sua decisione di diventare un eroe negativo:

> « E va bene. Ho deciso: aiuterò Mattia in questa infame campagna contro di me. Inventerò io stesso delle infamie, alimenterò il carico delle menzogne. Sarò io stesso l'ideatore delle più mostruose vicende che si racconteranno a mio riguardo.
>
> Le scriverò e le diffonderò in tutte le lingue che conosco, impiegherò i miei uomini per divulgarle in tutte le città, in tutti i paesi possibili. Dallo zar di Mosca al re d'Inghilterra, dalla regina di Spagna ai principi di Germania, nessuno mi ignorerà, e anche se si disgusteranno dei miei misfatti ugualmente si divertiranno a raccontarli ai loro regali amici. E quando di una storia non ricorderanno un dettaglio lo inventeranno, e io farò in modo che l'orrore e la mostruosità provochino e aizzino la loro immaginazione. Tutti parteciperanno, volenti o nolenti, al mio gioco e si presteranno a diffondere le mie storie. Storie calunniose, è vero. Sarò un eroe negativo; ma che importa? Nulla resiste quanto il negativo, anzi del negativo soltanto può rimanere traccia; del negativo, del brutto, dell'infame, del diabolico. Chissà come mai il nome del Diavolo è pronunciato da tutti quasi ogni giorno, mentre quello di Dio è scordato o rimosso. Dio mio, che scoperta! potrei fare il messaggero del Diavolo. Potrei restare nella storia come l'incarnazione del demonio. […]
>
> E falsificherò ogni dato con tale perfezione che nessuno mai, nella storia futura, potrà avere il più vago sentore della verità. » (Mincu 1992: 48).

L'eroe del "nulla valacco" incarna pienamente quel nichilismo che Cioran riconosceva come essenza profonda dell'anima romena. Ma non si tratta di un nichilismo filosofico astratto, elaborato nei seminari universitari o nei caffè letterari parigini. È un nichilismo viscerale, ancestrale, che nasce dalla terra e dalla storia. La Valacchia, terra di frontiera tra l'Occidente cristiano e l'Oriente ottomano, ha prodotto secondo questa visione una cultura dell'impossibilità, della perpetua sconfitta, del fallimento come destino.

La scrittura di Dracula nel romanzo è un inno alla disperazione pieno di orgoglio che non cerca consolazione. È un'accettazione attiva, quasi eroica, della caduta. Non c'è speranza di redenzione, non c'è possibilità di riscatto. C'è solo la lucidità feroce con cui il personaggio contempla il proprio abisso. È un rifiuto metafisico totale, una ribellione non contro questo o quel tiranno, ma contro l'essere stesso:

> « Sono sepolto in un pozzo, sotto le acque del Danubio, e scrivo per non dimenticarmi del mondo e della vita. Da mesi non vedo la luce del sole. Il guardiano che mi porta da mangiare mi ha detto che giorno è oggi, così lo so, ma potrebbero essere trascorse due settimane, o un intero anno, dal tradimento e dalla mia incarcerazione – non potrei dirlo. Non è facile vivere qua sotto. Ho dovuto riorganizzare biologicamente il mio essere per poter resistere. Sei morto, se non riesci a vivere nel passato o nel futuro. » (Mincu 1992: 41).

Mincu sembra riprendere il registro stilistico delle opere giovanili di Cioran, quel tono apocalittico e visionario che caratterizzava *Al culmine della disperazione* o *La trasfigurazione della Romania*, ma lo tempera con la consapevolezza autocritica del Cioran maturo:

> « La mia stirpe è nota per la sua abilità a trasferirsi nel passato quando il presente non le riesca gradito. Non ama il tempo reale: si costruisce un quadro eroico, un tempo suo, e vi rimane, senza interferenze col presente. Boicotta forse il tempo, sì, ma boicottando se stessa, escludendosi dal simposio universale della storia. » (Mincu 1992: 41).

Il risultato è una disperazione lucida che conosce se stessa, che ha perso l'innocenza dell'assoluto ma non l'intensità del pensiero:

> « Sono sepolto nelle viscere del buio. Il mio corpo si gonfia, cresce a dismisura, massa che aumenta man mano che procede il mio pensiero. Mi appare già immenso come una balena, che nuota nelle tenebre. Mi aspetto che diventi una forma distruttrice: la pelle si va trasformando in una dura scorza, e le membra stanno per sprofondare nella terra. […] La sensazione, tuttavia, è tremenda: mentre scavo, il freddo e l'umidità mi entrano dentro, mi attraversano il corpo, e io provo l'oscura impressione di appartenere alla terra come un suo organo, organo vivo e doloroso, che spasima per trovare la sua originaria identità. Scavando, notte dopo notte sento come la terra mi riceve, mi accoglie desiderosa di ingoiarmi nel suo grembo […]. » (Mincu 1992: 45).

L'auto-calunnia come strategia esistenziale costituisce forse il gesto più profondamente cioraniano dell'intero romanzo. Dracula, accusato di crudeltà mostruose dalla propaganda ungherese, tedesca e ottomana del suo tempo, compie una scelta radicale: non smentisce le accuse, non si difende appellandosi alla verità storica, ma le interiorizza, le amplifica, le trasforma in propria maschera identitaria:

> « 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. » (Mincu 1992: 67).

Questo gesto ha una valenza filosofica che va ben oltre la psicologia del personaggio. È, come si è detto, l'equivalente narrativo della dissoluzione del soggetto teorizzata dal pensiero contemporaneo. Non esiste un "io" autentico, un nucleo identitario originario da preservare o rivendicare. L'identità si costruisce sempre attraverso lo sguardo dell'Altro – in questo caso l'Occidente, la Storia ufficiale, la macchina propagandistica che ha fabbricato la leggenda nera del voivoda. La genialità di Dracula, nella rilettura di Mincu, sta nel comprendere questa dinamica e nel rovesciarla. Se il mondo ti attribuisce un'essenza mostruosa, se l'Altro ti definisce come il male incarnato, allora diventa quel mostro consapevolmente, deliberatamente. Trasforma la passività della vittima – colui che subisce la definizione altrui – in atto di sovrana, seppur disperata, appropriazione. È una strategia di sopravvivenza ontologica. Invece di essere schiacciato dall'identità impostagli, Dracula la indossa come una maschera teatrale, la recita con tale perfezione da renderla indistinguibile dalla realtà (Rotiroti 2026: 122-146).

Questo meccanismo richiama direttamente la riflessione di Cioran sull'identità romena e sugli stereotipi nazionali. Usando criteri spengleriani in tono messianico, Cioran in *Schimbarea* denunciava la tragedia del destino del popolo e della cultura romena, cresciuti ai margini della storia (Cioran 1936). Il filosofo aveva teorizzato come i popoli minori, quelli schiacciati dalla Storia, fossero condannati a esistere attraverso lo sguardo delle grandi nazioni. La Romania, terra periferica e sottosviluppata agli occhi dell'Occidente, poteva scegliere tra due vie: una rivendicazione impotente della propria dignità, destinata al ridicolo, oppure un'appropriazione tragica della propria marginalità attraverso una palingenesi delle sorti patrie in senso nazionalistico. Dracula sceglie la seconda via. Diventa il barbaro che l'Occidente vuole vedere in lui, ma lo fa con una consapevolezza che trasforma la condanna in libertà paradossale.

Il "post-illusionista" in catene rappresenta la condizione estrema del disincanto filosofico incarnato in una situazione concreta. Da prigioniero nelle segrete di Mattia Corvino, Dracula ha perso ogni potere mondano, ogni possibilità di azione storica. Ha smesso di credere nei progetti politici – rifiuta persino la prospettiva di una crociata contro i turchi, che pure potrebbe restituirgli il trono – e si è ritirato nel buio della sua torre-cella, spazio che diventa metafora della condizione esistenziale.

In questa reclusione forzata, la scrittura del diario diventa l'unico gesto possibile, l'ultima forma di esistenza. Ma attenzione: Dracula non scrive a papa Pio II solo per confessarsi, secondo il modello cristiano della penitenza che purifica l'anima. Non scrive nemmeno per redimersi agli occhi della posterità, giustificando le proprie azioni o rivendicando le proprie ragioni. Queste sarebbero illusioni – illusioni religiose, illusioni umanistiche – che il personaggio ha definitivamente abbandonato. Scrive semplicemente per esistere, per dare una forma, seppur frammentaria, contraddittoria e menzognera, al proprio smarrimento. Ecco cosa Dracula scrive in una lettera, datata « 10 marzo 1463 », al « Reverendissimo Padre » Piccolomini:

> « Scrivendo delle mie sciagure e avventure passate vorrei purificarmi. Sento che ogni riga buttata giù mi assolve: e quanto più sono sincero, tanto più so di espiare. È come se mi affrancassi dalla mia identità: colui che scrive non sono io ma un altro, un tremendo avventuriero, che ha compiuto le peggiori nefandezze e osato tutto ciò che è proibito agli uomini. Nel momento in cui parlo di questo altro, di questo individuo blasfemo, riesco a staccarmi da lui, ed egli quasi mi impietosisce, e sono tentato di cercare ragioni che lo giustifichino. Mi sembra che non basti attenersi ai fatti reali, a ciò che si sa o si è detto di lui. È senz'altro un oscuro, affascinante complesso di ragioni che lo ha condotto a quella manifestazione di sé di cui orrendamente si racconta, e credo che sia ormai tempo di sottrarre la sua anima al buio e di portarla alla luce.
>
> Reverendissimo Padre, io non sono mai stato tanto crudele come afferma il mio amico Mattia, e come egli Vi scrive. Ero un essere come gli altri, che voleva godere di tutti gli atti normali dell'esistenza. Ho studiato a Norimberga, Bisanzio, Padova, e imparato il tedesco, l'italiano, lo slavo, il latino, il turco, il greco, l'ungherese. Ho viaggiato all'interno di tutte queste lingue e dentro le culture che esse rappresentano, e ho avuto nella prima giovinezza il desiderio di diventare un sapiente, un filosofo; di qui la mia amicizia con Pletone, con Marco, e poi con Cusano e con Marsilio, al quale procurai codici e manoscritti greci.

> Non vorrei essere frainteso: non cerco di nascondermi nelle comode pieghe di un abile dio, come insegnano a fare alla scuola di Bisanzio. Vorrei soltanto essere sincero con me stesso. » (Mincu 1992: 43).

Questo Dracula prigioniero che scrive sembra l'immagine perfetta del Cioran degli ultimi anni, quello di *Aveux et anathèmes* (Cioran 1987). Ritirato nella sua mansarda parigina, lontano dai dibattiti pubblici, dedito alla scrittura di aforismi e frammenti che non propongono nessun sistema, nessuna soluzione, ma solo la lucida registrazione del proprio naufragio. Il superuomo fallito e lo gnostico della caduta completa il ritratto filosofico del personaggio. Come ha notato acutamente il filosofo Sergio Givone, il Dracula di Mincu evoca continuamente figure e temi che possono essere considerati cari al giovane Cioran – Nietzsche e la volontà di potenza, lo gnosticismo e la conoscenza iniziatica del male (Givone 1997: 11) – ma solo per decomporli, mostrandone il fallimento.

Il "superomismo" di Dracula si rivela essere sadomasochismo; la volontà di potenza si è trasformata in volontà di autodistruzione, il desiderio di elevarsi oltre l'umano in compiacimento per la propria abiezione. Il crudele signore che impalava i nemici appare retrospettivamente come un masochista che cercava di confermare attraverso la violenza la propria essenza mostruosa, già interiorizzata. Non c'è trasvalutazione dei valori alla Nietzsche, ma solo un gioco perverso di specchi in cui carnefice e vittima si scambiano continuamente i ruoli.

Allo stesso modo, la sua "gnosi" – la conoscenza del male, l'iniziazione alle tenebre che dovrebbe conferire una superiorità spirituale – si rivela conoscenza sterile, contemplazione senza via d'uscita. Lo gnosticismo classico prometteva che la conoscenza del male e dell'imperfezione del mondo materiale potesse liberare la scintilla divina imprigionata nella materia. La gnosi di Dracula invece è irredimibile tenebra. Vlad conosce il male perché lo incarna, ma questa conoscenza non salva, non redime, non libera. È solo una forma più raffinata di dannazione.

> « E se fossi un pazzo che si spaccia per Dracula, che si vuole Dracula? In questo caso non resta che seguire la traccia della scrittura. Le storie della mia violenza circolano nel mondo a gran velocità. Per potermi manifestare come soggetto vivo dovrei acuire

> l'elemento di violenza delle storie. A nessuno interessa la realtà letterale delle cose. Tutti chiedono una realtà fittizia, che soddisfi le loro ossessioni, bloccate nell'intimo per ragioni di nobile convenzione. E nella finzione non posso esistere "realmente" se non rispettando il divieto imposto. Ma via via che scrivo capisco che mi sto inventando un'identità che non è più mia. Mi sono costruito un mio doppio, che ormai decide per me e mi detta le regole del gioco. La mia esistenza si sposta, sempre più definitivamente, nello spazio della scrittura. » (Mincu 1992: 54).

Dracula appare così come un Faust che ha scoperto troppo tardi l'inganno del patto. La conoscenza promessa non conduce al potere né alla trascendenza, ma solo alla reclusione definitiva nella propria leggenda nera. È prigioniero non tanto delle mura della torre di Salomone, in una cella sotto il Danubio, quanto del proprio mito, di quella narrazione mostruosa che lui stesso ha contribuito a costruire e che ora lo definisce totalmente. Come Cioran era prigioniero in esilio delle proprie "esistenze anteriori" – il giovane hitleriano, il nichilista profeta, il filosofo della disperazione – così Dracula è prigioniero della propria maschera, che è diventata il suo unico volto possibile.

7. Conclusione

Il rapporto tra Cioran e Mincu si conclude quindi in un potente transfert creativo, una trasmissione inconscia che va oltre l'influenza letteraria convenzionale. Mincu non scrive semplicemente sul Cioran giovane, non produce un romanzo à clef dove il filosofo apparirebbe travestito. Scrive attraverso il Cioran maturo e disilluso, assumendo la sua prospettiva post-illusionista, i suoi strumenti concettuali, la sua sensibilità nichilista.

L'operazione è sottile. Mincu prende il nichilismo cioraniano – quell'atteggiamento filosofico fatto di negazione radicale, rifiuto di ogni consolazione, lucidità disperata –, l'ossessione per la maledizione esistenziale che caratterizza tanto *Al culmine della disperazione* (Cioran 1998) quanto *Il funesto demiurgo* (Cioran 1986), la tecnica dell'auto-negazione e della *mise en abyme* del soggetto, la condizione dello sradicato che parla da nessun

luogo. E proietta tutti questi elementi sulla figura storica di Vlad Țepeș, creando un personaggio che funziona come perfetto alter ego letterario del filosofo.

Ma c'è di più. Nel fare questo, Mincu compie anche un'operazione di traduzione culturale. Prende temi e atmosfere della cultura romena – il mito di Dracula, la Valacchia medievale, la *Mioritza* (Mincu 1992: 188-191), l'ossessione per il fallimento nazionale – e li rende accessibili, anzi necessari, al lettore italiano. Il romanzo diventa così un doppio ponte tra la filosofia e la narrativa, tra la cultura romena e quella italiana, tra il Cioran giovane furioso nonché rivoluzionario e il Cioran vecchio disilluso[5].

In questo senso profondo, e con una certa dose di sovrainterpretazione (Eco 2002), il romanzo di Mincu emerge, in quanto fiction, come l'erede più fedele e insieme più originale della filosofia cioraniana. Fedele perché ne incarna i nuclei tematici essenziali, ne riproduce il tono e l'atmosfera, ne condivide le ossessioni. Originale perché compie un salto di genere: non è un saggio filosofico che spiega o argomenta, ma un sintomo narrativo che mostra ed evoca; non è una spiegazione razionale del nulla, ma la sua incarnazione vivente in un personaggio che, scrivendo il proprio diario, tenta invano di afferrarsi nello specchio infranto della propria coscienza.

Il diario di Dracula, in fondo, è ciò che il diario di Cioran avrebbe potuto essere se il filosofo avesse osato tradurre la propria vita in fiction. Non si tratta di un'allegoria diretta, ma di una trasposizione deformante e consapevole: il racconto di un io che si costruisce distruggendosi, che esiste solo attraverso la propria negazione, che trova una forma di verità solo nell'accettazione totale della finzione. E forse è proprio per questo che Cioran, se avesse potuto leggere, come ha fatto Umberto Eco, il manoscritto di Mincu, avrebbe riconosciuto in quel voivoda prigioniero la propria immagine riflessa: non come era stato, ma come si era visto dall'interno della propria disperazione.

---

[5] *Il Diario di Dracula* può essere letto, in questa prospettiva, come la messa in scena narrativa di ciò che Cioran aveva teorizzato nei suoi saggi e aforismi: la dissoluzione dell'io in un gioco infinito di maschere imposte dall'esterno e poi interiorizzate, la trasformazione paradossale della disperazione in stile letterario, l'impotenza storica e politica che si rovescia in sovranità nella e attraverso la scrittura.

Lo specchio è frantumato, certo. Ma proprio nella moltiplicazione delle immagini – Cioran giovane, Cioran vecchio, Dracula storico, Dracula letterario, Mincu indeciso se chiedere asilo politico in Italia – emerge una verità più profonda sulla condizione dell'intellettuale dell'Est europeo nel Novecento. Essere condannato all'esilio, alla perdita di identità, alla ricostruzione di sé attraverso maschere successive, nessuna delle quali definitiva (Vattimo 1974). Essere condannato, soprattutto, a scrivere – perché solo nella scrittura, in quel gesto paradossale che fissa il fluire della coscienza pur sapendo di tradirla, lo scrittore può trovare una forma precaria di esistenza.

Bibliografia

Cioran, E., 1934, *Pe culmile disperării*, București, Vremea.
Cioran, E., 1936, *Schimbarea la față a României*, București, Vremea.
Cioran, E., 1937, *Lacrimi şi Sfinți*, București, Vremea.
Cioran, E. M., 1949, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard.
Cioran, E. M., 1984, *La tentazione di esistere*, Milano, Adelphi.
Cioran, E. M., 1986, *Il funesto demiurgo*, Milano, Adelphi.
Cioran, E. M., 1987, *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard.
Cioran, E. M., 1995, *Œuvres*, Paris, Gallimard.
Cioran, E. M., 1996, *Sommario di decomposizione*, Milano, Adelphi.
Cioran E. M., 1998, *Al culmine della disperazione*, Milano, Adelphi.
Cioran, E. M., 2001, *Quaderni 1957-1972*, Milano, Adelphi.
Cioran, E., 2014, *Il nulla. Lettere a Marin Mincu (1987-1989)*, Milano-Udine, Mimesis.
Crețu, B., G. Popescu, 2017, *Viață şi text. Biobibliografie Marin Mincu*, Piteşti, Paralela 45.
Eco, U., 2002, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani.
Givone, S., 1997, « Dracula e Faust », in *Paradigma*, 5, 1-2-3, p. 11.
Mincu, M., 1981, *Eseu despre textualizarea poetică*, București, Cartea Românească.
Mincu, M., 1983, *Avangarda literară românească*, București, Minerva.
Mincu, M., 1986, *Eseu despre textul poetic II*, București, Cartea Românească.
Mincu, M., S. Albisani (a cura di), 1990, *Eminescu e il romanticismo europeo*, Roma, Bulzoni.
Mincu, M., 1992, *Il diario di Dracula*, Milano, Bompiani.
Mincu, M., 1993, *Textualism și autenticitate*, Constanța, Pontica.
Mincu, M., 1997, *Il diario di Ovidio*, Milano, Bompiani.
Mincu, M., 2006, *Experimentalismul poetic românesc*, București, Minerva.
Mincu, M., 2009, *Cvasitratat de/spre literatura*, Piteşti, Paralela 45.
Petreu, M., 1999, *Un trecut deocheat sau "Schimbarea la față a României"*, Cluj, Biblioteca Apostrof.
Piednoir, V., 2013, *Cioran avant Cioran. Histoire d'une transfiguration*, Marseille, Gaussen.
Popescu, G., 2000, *Marin Mincu. Eseu despre autenticitatea scriiturii*, Craiova, Editura Eminescu.

Popescu, G., 2018, *Marin Mincu. Narcis între oglinzi complementare: literatura ca probă existențială*, Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române.
Rotiroti, G., 2026, *Marin Mincu e l'Italia. Sondaggi critici, incontri, testimonianze*, Napoli, UniorPress.
Santa Cruz, J., 2023, *Cioran ou La tentation du nazisme*, Paris, Imago.
Soviany, O., 2002 *Experiment și angajare ontologică, eseu despre opera lui Marin Mincu*, București, Gramar.
Vattimo, G., 1974, *Il soggetto e la maschera*, Milano, Bompiani.
Vattimo, G., P. A. Rovatti, 1983, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli.
Zamfirescu, V. D., 2012, *Nevroză balcanică*, Bucureşti, Editura Trei.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2026.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS
The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING
The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this article.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/