Giovanni Rotiroti

La comunità senza destino

Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion

Giovanni Rotiroti

La comunità senza destino
Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion

© Giovanni Rotiroti 2007

Giovanni Rotiroti, counselor e psicanalista, vive e lavora a Firenze. Insegna psicopedagogia presso l'Accademia SEI. Ha scritto numerosi saggi su volumi, riviste e su Internet e coordina gruppi di studio sui temi critici della psicanalisi, della letteratura e della filosofia. Ha curato l'edizione integrale di Urmuz, *Pagine bizzarre*, Roma, Salerno Editrice, 1999, e pubblicato i seguenti libri: *Il mito della Tracia, Dioniso e la poesia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000; *Dan Botta. Între poiesis şi aisthesis*, Constanța, Pontica, 2001; *Il processo alla scrittura*, Firenze, Marco Lugli, 2002; *Il demone della lucidità. Il «caso Cioran» tra psicanalisi e filosofia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005; *La comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di «Criterion»*, Firenze, www.ilcounseling.it, 2008.

Presentazione del libro di Giovanni Rotiroti

Pochissimi studi, come questo, hanno tentato un confronto faccia a faccia tra Eugène Ionesco, Emil Cioran e Mircea Eliade. Questo irripetibile trio, pur nelle differenze, ha un'«origine» comune, la Romania, il luogo geografico, storico e intellettuale che ha segnato un vero incontro, un primo reale contatto per molti versi fatale e dagli esiti imprevedibili che ancora oggi deve essere degnamente valutato nella sua complessità. Questo evento ha determinato anche il destino della loro opera futura, più famosa e conosciuta all'estero, nelle terre dell'esilio. Il progetto documentario, che ha preso la forma di questo volume, è una sorta di libro segreto che corre sotto le righe di altri libri e di altre scritture, proprio a partire dalle testimonianze romene di questi tre autori tra i più significativi del XX secolo. È un libro sulla condizione umana. I temi affrontati seguono i fili del legame comunitario attorno al reale del «malinteso» politico, attraversano la difficile questione del perdono, l'inestricabile rapporto dell'etica con la responsabilità, e mettono in rilievo la figura simbolica del terzo, il lavoro infinito del lutto, il nesso dell'ospitalità e della sua legge con la parola, la questione dell'amore e della follia in un inedito scenario del segreto. Ripercorrere le tracce di questo incontro micidiale, facendo emergere i tratti più inquietanti, permetterà di rilanciare questioni più avvincenti e decisive per il pensiero, e forse consentirà di ripensare le stesse categorie del politico e del comunitario evitando di ricadere ingenuamente nella trappola delle spiegazioni pacificanti e conciliative o di lasciarsi trasportare dall'isteria inquisitoria in chiave giudiziaria che sembra quasi inevitabilmente dominare la vulgata esegetica ed oggettivistica degli studi storici di questi ultimi anni.

Indice

1. La comunità politica di destino.
2. Il malinteso.
3. Criterion.
4. Testimonianze dallo spaesamento.
5. I contraccolpi della scrittura.
6. In attesa del genio.
7. Larvatus prodeo.
8. Arte della negazione.
9. L’arrivo degli huligani.
10. La femme fatale.
11. Il diritto al segreto.
12. L’amour fou.
13. Nel vuoto del perdono.
14. Per non concludere.

Premessa.

Immagini lontane si sovrappongono, si ritagliano nella memoria, come un'ideale scenografia dell'amicizia; lo stupore, i brividi, le parole, i colori, gli antichi e indistruttibili legami. Delle immagini ripropongono sempre il presente come metafora del passato. Memorie, testimonianze, svincolate da alcun obbligo. La condivisione di una passione, gli incontri, gli atti mancati scandiscono di continuo le esistenze e ingiungono di dare testimonianza. Testimoniare ha il senso paradossale della profanazione, il senso di dissigillare una cripta soggettiva gelosamente custodita fatta di rappresentazioni e di parole. La testimonianza separa la sfera del sacro e restituisce ciò che vi è di profano, come atto etico, come il desiderio di un gesto o di una espressione che permane in attesa, *en souffrance*, come lettere d'amore mai spedite ma da sempre e continuamente inviate. Di questa cripta soggettiva è impossibile liberarsi.

Allora, cosa rimane di tutto ciò? Un nome, il segreto di un nome che non ci si rassegna a salutare fin quando ancora si è in vita, come possibilità sempre aperta, soprattutto quando qualcuno se ne va via prima dell'altro.[1] È un po' il destino delle comunità inconfessabili che alzano la cortina del privato per rivelare come in un intrattenimento infinito la destinazione del mistero siglato dall'enigma della morte. Derrida invita a preferire sempre la vita e a pensare solo ai momenti felici che l'amico ci ha riservato e con il quale abbiamo condiviso. La comunità degli amici ospita il segreto, e il segreto è un qualcosa di inconfessabile e privato che non fa altro che esporsi di continuo pur nei suoi tratti più inquietanti.

Non si può trovare una definizione esauriente del segreto. Il segreto è un oggetto di niente, quasi evanescente, che appartiene alla sfera della conoscenza ma anche dell'ignoranza. Il segreto si offre e si nasconde, riguarda i legami e i dislegami nelle cose dell'amore. Il segreto può arricchire come, allo stesso tempo, impoverire. Si tratta di uno dei concetti limite che il sapere della psicanalisi ha da sempre indagato perché l'esistenza del segreto si lascia a malapena supporre.[2]

Il segreto ha uno stile simile a quello della scena teatrale. La scena del segreto si compone di una struttura aperta completa di sipario, retroscena e corridoi, e di un'altra oscura, compatta, simile a un muro, un blocco per il pensiero e per la rappresentazione. I temi privilegiati del segreto sono la domanda dell'origine, la fine della vita, il sesso e la morte. Il segreto partecipa del legame e della verità, del piacere e del fantasma, della sfera intima e di quello che può essere pensabile. Quando il segreto si espone è amabile e talvolta crea piacere. In altre occasioni rivela la sua carica dirompente, e non distante dall'origine testimoniata dallo spaesamento. Quando invece il segreto si chiude in se stesso è funesto, blocca qualsiasi attività di pensiero e di parola. Non c'è spazio per la

---

[1] Jacques Derrida scrive: «La morte dell'altro, soprattutto se lo si ama, non è l'annuncio di un'assenza, di una sparizione, la fine di *questa o quella* vita […]. La morte dichiara ogni volta *la fine del mondo nella sua totalità*, la fine di tutto il mondo possibile, *ed ogni volta la fine del mondo come totalità unica e quindi insostituibile e quindi infinita*». J. Derrida, *Ogni volta unica, La fine del mondo*, presentato da P.-A. Braul e M. Naas, tr. it. di M. Zannini, Milano, Jaca Book, 2005, p. 11. Sulla questione del segreto, in memoria di Jacques Derrida si veda M. Ajazzi Mancini, *Jacques Derrida. Segreto*, in «aut aut», 328, ottobre-dicembre 2005, pp. 54-58.

[2] Come scrive Paul-Claude Racamier: «Lo stesso vale per la rimozione: non sapremmo nulla del rimosso se lo fosse del tutto. Stessa cosa per il paradosso: perché il più perfetto dei paradossi non lascia la minima traccia […]. Diversamente da una collezione di oggetti mentali più o meno eterocliti, *il segreto è un registro originale della vita psichica*, tanto individuale, quanto familiare, tanto gruppale quanto sociale». P.- C. Racamier, *Incesto e incestuale*, presentazione di S. Taccani, Milano, Franco Angeli, 2003, p. 108.

domanda. I segreti alimentano i fantasmi, fungono da supporto dei sogni e rappresentano l'eredità della vita psichica. Hanno il dono di essere trasmissibili. Attraversano le persone, le comunità, le famiglie, la tradizione culturale e le generazioni come un lascito, un'eredità, un nome. Per mezzo del segreto transitano le conoscenze, le complicità, i messaggi, i fantasmi e i desideri; ma anche i sintomi, quelli più sovversivi. Attorno al segreto si stabilisce il legame sociale e anche la sua rottura, non perché il segreto necessariamente contenga la verità, ma perché il segreto è domanda, e rappresenta il lavoro della vita psichica che va *en quête* della verità, cercando di scavare un buco nel reale, un possibile accesso, un varco, mediante il dirsi delle parole.

Il segreto segna il limite tra la dimensione privata e quella pubblica nel suo essere discreto; ma la sua manifestazione ha spesso un carattere teatrale. Molto simile all'«oggetto transizionale» di Winnicott facilita la comunicazione tra il dentro e il fuori della vita psichica. Il segreto, il sogno, la scrittura, il pensiero riguardano lo spazio intimo, interno di un soggetto o di una comunità tra ciò che si configura come domanda, appello, vocazione e ciò che risponde nel senso della corrispondenza, della convocazione, della condivisione, della responsabilità. I segreti sono i custodi tutelari, sono i testimoni personali e comunitari dell'intimità psichica del soggetto. Come scrive Racamier:

> Garanti della nostra intimità, testimoni dei nostri limiti, sono della sostanza dell'Io. Poiché *non c'è Io che tenga senza che tenga ai suoi segreti*. Nulla di sorprendente allora nel fatto che il *diritto al segreto* sia una *condizione per pensare*. […] *Ci sono segreti che coltiviamo soprattutto perché ci appartengono. Ma li amiamo anche perché sono stati, sono e saranno quelli di tutti e di ciascuno*.[3]

Ma ci sono anche segreti che sbarrano la strada ai fantasmi, che bloccano, ostruiscono, inchiodano, impediscono il loro svolgimento. Non danno più da pensare né da domandare. Questi segreti attingono alle fonti della non vita, cioè proprio a quella vita espropriata da tutto, anche della propria morte. La memoria di questo segreto è quella del non lutto, o del lutto impossibile, un vuoto rappresentazionale che comunque si trasmette come oggetto segreto, che è incriptato, resiste al lutto e si insinua come un idolo inattaccabile e idealizzato in un amalgama di verità e menzogna. Vladimir Jankélévitch scrive:

> Questa cosa indicibile che esitiamo a nominare si chiama Auschwitz. […] Questo segreto turpe che non possiamo dire è il segreto della seconda guerra mondiale e, in una certa misura, il segreto dell'uomo moderno: in effetti, sulla nostra modernità l'immenso olocausto, anche se non se ne parla, pesa come un invisibile rimorso. *Come liberarsene?* Questo titolo [*Amédée ou comment s'en débarasser*] di una commedia di Ionesco definirebbe abbastanza bene le inquietudini dell'apparente buona coscienza contemporanea. Il crimine era troppo grave, la responsabilità troppo pesante […]. Come ci libereranno del loro rimorso latente?[4]

---

[3] Ivi, pp. 110-111.

[4] V. Jankélévitch, *Perdonare?*, tr. it. di D. Vogelmann, Firenze, Giuntina, 1987, pp. 12-13. Si tratta di una testimonianza con cui la scrittura di Derrida è entrata intimamente in dialogo marcando profondamente il tratto etico del suo ultimo pensiero (Cfr. J. Derrida, *Perdonare*, tr. e cura di L. Odello, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004). *Amédée ou comment s'en débarasser* è contenuta in E. Ionesco, *Théâtre complet*, Edition présentée, établie et annotée par E. Jacquart, Paris, Gallimard, 1991.

È impossibile sbarazzarsi del rimorso, soprattutto quello di Auschwitz, ma non ci si può neppure liberare del segreto dell'uomo moderno. Pochi scrittori come Eugène Ionesco hanno saputo testimoniare il segreto, il disastro, la catastrofe, mantenendo il diritto al segreto in un lutto infinito fatto di parole e di scrittura. E pochi fini pensatori, infatti, come Jankélévitch, sono riusciti a scorgere il cono d'ombra di un reale che si espone sulla scena nell'opera dello scrittore di Slatina, senza per questo dover ricorrere necessariamente a prove oggettive e documentarie. Eppure, la stragrande maggioranza degli studiosi si è fatta catturare dall'illusione comica dell'immaginario onirico ioneschiano, acclamandolo e consacrandolo nelle lettere, del resto giustamente, come il padre del teatro dell'assurdo e dell'antiteatro. Ma dietro la cortina immaginaria dell'opera di Ionesco, ben in evidenza sullo sfondo, c'è la figura della storia, in particolare della Romania tra la prima e la seconda guerra mondiale: una storia e un tratto di vita che lo scrittore ha vissuto nel cuore dei Balcani tutelando fino alla fine quell'etica della contraddizione e quel gusto del segreto che lo hanno da sempre contraddistinto sin dai suoi primi scritti romeni.

Col passare del tempo questa storia sta riaffiorando con tutta quella forza e quel potere devastanti, tipici del ritorno del rimosso sociale (non solo individuale), insieme alle formazioni reattive di difesa che tentano inutilmente di opporsi all'emersione di quel reale. Una di queste tracce sintomatiche, molto citata di recente negli studi a carattere storico, è il frammento di una lettera, miracolosamente scampata al naufragio della memoria. Come tutte le lettere anche questa è un invio, un gesto, una declinazione dell'io, una scrittura auto-biografica come veste di un pensiero, un affetto articolato della soggettività che testimonia di un evento inquietante. Questa lettera fa appello a un'amicizia tradita, ma anche a un'etica iperbolica dell'amicizia, delle relazioni umane, della vita in comune, sul cui orizzonte si intravede la traccia di un segreto, ma anche la rottura contrattuale della segretezza. Questo fa sì che tale documento epistolare possa inevitabilmente divenire scrittura pubblica e spesso pubblicitaria, nel gusto della spettacolarizzazione scandalistica. Questo aspetto non è affatto trascurabile e conduce a riflettere sulla strana parentela che c'è tra la familiarità e la politica dell'amicizia. Questa lettera di Eugen Ionescu è la testimonianza di una dialogicità, un'amicizia impossibile, oltre che privata, che tocca da vicino la sfera pubblica, cioè il fattore politico della vita in comune. La domanda che ci potremo fare, una volta che l'avremo letta, è la seguente: dove finisce l'amicizia privata e dove cominciano il pubblico, la vita in comune, la politica e il problema della salvaguardia del segreto o di un certo diritto al segreto? Ecco il brano della lettera che Eugène Ionesco indirizza al suo ex-professore di estetica dell'Università di Bucarest, Tudor Vianu. È datata 19 settembre 1945 e viene dalla Francia:

> La generazione «Criterion», la tronfia, infatuata «giovane generazione», di quindici o dieci anni fa si è decomposta, è marcita. Nessuno di noi ha ancora quaranta anni e siamo finiti. Gli altri, tantissimi, sono morti. La tua generazione ha avuto molta più fortuna. Noi eravamo certi sbandati, certi sciagurati. Per quel che mi riguarda non ho da rimproverarmi di essere stato fascista. Ma questa cosa si può rimproverare a quasi tutti gli altri. M. Sebastian ha mantenuto una mente lucida e un'umanità autentica. È un vero peccato che non ci sia più. Cioran è qui, esule. Ammette di aver sbagliato, in gioventù, ho difficoltà a perdonarlo. È arrivato o arriverà in questi giorni Mircea Eliade: per lui tutto è perduto visto che «ha vinto il comunismo». Lui è un grande colpevole. Ma lui, Cioran, quell'imbecille di Noica, il grasso Vulcănescu e tanti altri (Haig Acterian, M. Polihroniade) sono vittime dell'odioso defunto Nae Ionescu. Se non ci fosse stato Nae Ionescu (o se non avesse litigato con il re) avremmo avuto, oggi, una generazione di condottieri valorosa, tra i 35 e i 40 anni. A causa sua tutti sono diventati reazionari. Il secondo colpevole è Eliade: a un certo momento stava per adottare una posizione di sinistra. Da allora

sono passati quindici anni. Haig Acterian, Polihroniade erano stati comunisti. Sono morti per la loro stupidaggine e testardaggine. Eliade, anche lui, ha trascinato una parte dei «colleghi di generazione» e tutta la gioventù intellettuale. A Nae Ionescu e Mircea Eliade hanno dato terribilmente ascolto. Cosa sarebbe stato se questi fossero stati buoni maestri? Accanto a loro, Crainic non conta. A causa di Nae Ionescu, Haig Acterian e Polihroniade sono morti. E quello stupido zoticone, Costin Deleanu e il poeta Horia Stamatu sono fuggiaschi in Europa (li vedremo in Francia uno di questi giorni), come anche Eliade, Cioran, e Amzăr. E quegli altri rincretiniti sono inutilizzabili: il farabutto Paul Sterian (è ancora in Turchia?), il pallone gonfiato di Vulcănescu, l'imbecille Cantacuzino, l'infatuato, stupido, magniloquente Dan Botta, l'affettato, l'ipocrita Constantin Noica, il cialtrone Petru Manoliu. Alcuni sono morti per la loro cretineria, gli altri, per fortuna, ammutoliti – tutta la generazione di «Criterion» è distrutta. La fatalità insegue tutti, sia quelli che si sono lasciati catturare dalla stupidità e dalla follia, sia quelli rimasti lucidi. Accidenti assurdi e misteriosi sono venuti a galla, hanno ributtato anche loro, nell'al di là… Da solo è rimasto Petru Comarnescu, ma lui era solo l'impresario, l'organizzatore di «Criterion», «l'animatore», ora non ha più nessuno da animare e organizzare. Il destino, risparmiandolo, ha voluto fare dell'ironia: evidenziare meglio il vuoto attorno a lui.[5]

«Ho difficoltà a perdonarlo». Questo scrive Ionesco a proposito di Cioran nella testimonianza di questa lettera. E ancora. Ionesco non sembra voler far menzione di perdonare Eliade. È lui «il secondo colpevole». Forse, non c'è più spazio per il perdono? C'è un terribile risentimento in questo documento, un rancore e un odio che scavano dentro. Sembra quasi una lettera che testimonia di un amore tradito, uno smarrimento, la rottura di un fortissimo legame. Ciò che hanno fatto gli amici di un tempo è un crimine infinito, un orrore familiare che aumenta, prolifera e deborda culminando nell'afasia. Nessuna parola può colmare quell'abisso indicibile che si ingrandisce sempre più man mano che lo si analizza. Più ci si tiene lontani, più sembra avvicinarsi. Ciò che è accaduto è inespiabile. La colpa si apparenta con l'eterno. Non ci si può più tirare fuori dalla mischia. Ciò che è avvenuto è opera di un disastro inestinguibile. È un abominio metafisico. Si è complici di un massacro. Non è più possibile un'amnistia morale. Il perdono sembra morto nei campi della morte. Forse.

Si può aggiungere un altro dato.[6] Nel maggio del 1947, nella rivista «Contemporanul», appare il poema *Il Tango della Morte* di Paul Celan, tradotto in romeno da Petre Solomon a quattro mani col poeta, prima della sua pubblicazione in tedesco con il titolo *Todesfuge*. Questo è il suo ultimo lascito alla lingua romena che ha visto il suo debutto editoriale in quel periodo della sua vita che chiamò «*cette belle saison des calembours*».[7] Celan, nel gesto della traduzione con l'amico, ha voluto condividere nella lingua che fino ad allora aveva ospitato le sue prime poesie, qualcosa del suo segreto, il segreto della parola e dell'evento, così difficile da rivelare. Leggiamo il testo tradotto dalla versione romena.

---

[5] *Lettera di Eugen Ionescu a Tudor Vianu*, 19 settembre 1945, in *Scrisori către Tudor Vianu*, vol. II, edizione di M. Alexandru-Vianu e V. Alexandrescu, Bucarest, Editura Minerva, 1994, p. 274-275.

[6] Eugen Ionescu comincia a scrivere nel 1943 una pièce in romeno dal titolo *Englezeşte fără profesor* (*L'Inglese senza professore*). Si tratta del primo abbozzo dell'opera che verrà messa in scena con il titolo enigmatico *La Cantatrice chauve* nel 1950 presso il théâtre des Noctambules. Inizia in Francia il teatro dell'assurdo.

[7] *Tangoul Morți* segna ufficialmente la fine del tempo dei *calembours*, il periodo in cui Celan si interrogava poeticamente sul segreto della scrittura di Kafka e di Urmuz. Come scrive il poeta in una lettera spedita da Vienna il 12 marzo 1948 a Solomon: «Che peccato! Peccato anche di quella stagione troppo breve che è stata la nostra, *cette belle saison des calembours*, che chissà mai quando ritornerà, adesso che non giochiamo più *Question-réponse* vicino al bibliotecario e ci diciamo affettuosità ad occhi chiusi». P. Celan, *Scritti romeni*, a cura di M. Mincu, tr. it. F. Del Fabbro, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 1994, p. 73.

Il Tango della Morte

Il Latte nero delle luci dell'alba lo beviamo quando è sera
lo beviamo a mezzogiorno lo beviamo di notte
lo beviamo e lo beviamo
scaviamo una fossa nell'etere e non sarà stretta
Un uomo sta in casa gioca con le serpi e scrive
egli scrive al crepuscolo in Germania, l'Oro dei tuoi capelli
Margareta
scrive ed esce sulla soglia luccicano le stelle in cielo egli fischia ai suoi cani
agli ebrei fischia e dà loro il comando di scavare
una fossa nella terra ci dà il comando di suonare e cantare per la danza

Il Latte nero delle luci dell'alba ti beviamo quando è notte
a mezzogiorno ti beviamo ti sorbiamo la mattina e la sera
ti beviamo e ti beviamo
Un uomo sta in casa gioca con le serpi e scrive
egli scrive al crepuscolo in Germania l'Oro dei tuoi capelli
Margareta
La Cenere dei tuoi capelli Sulamith una fossa scaviamo nel-
l'etere e non sarà stretta
Egli grida zappate più a fondo e agli altri suonate
l'arma sguaina, la volteggia, azzurri sono i suoi occhi
zappate più a fondo e agli altri suonate-cantate per la danza più
lontano

Il Latte nero dell'alba ti beviamo quando è notte
ti beviamo a mezzogiorno e a sera ti beviamo
ti beviamo e ti beviamo
un uomo sta in casa, l'oro dei tuoi capelli Margareta
la cenere dei tuoi capelli Sulamith egli gioca con le serpi

Egli grida suonate e cantate più blandamente sulla morte poiché
la morte è un maestro tedesco
egli grida muovete un archetto più nebbioso sui violini
allora crescerete come il fumo
giacerete in una fossa nelle nubi e non sarà stretta

Il Latte nero delle luci dell'alba ti beviamo quando è notte
ti beviamo a mezzogiorno è la morte un maestro tedesco
ti beviamo la mattina e la sera ti beviamo e ti beviamo
è la morte un maestro tedesco azzurri sono i suoi occhi
col piombo ti imbratta in pieno e a fondo ti colpisce
un uomo sta in casa l'oro dei tuoi capelli Margareta
i cani verso di noi aizza ci dona una fossa nel-
l'etere
gioca con le serpi sognante è la morte un maestro tedesco

L'oro dei tuoi capelli Margareta
la cenere dei tuoi capelli Sulamith.

Il Tango della Morte si intreccia a filo doppio con *Todesfugue* e in tal modo la tensione tra ciò che è degno di memoria e ciò che non si deve dimenticare può ancora rimanere viva. Le voci si inseguono ripetendo con entrate successive le stesse frasi o frasi leggermente variate. I versi hanno misura variabile, dai più brevi ad altri

insolitamente lunghi; le rime sono assenti. È una danza macabra, una danza dei morti che deve molto a *I canti del morto* della tradizione del folclore romeno.[8]

Questa poesia di Celan è stata scritta negli ultimi mesi del conflitto mondiale (1945). Il poeta della Bucovina era stato inviato in un campo di concentramento per i lavori forzati, ma era riuscito a fuggire attraverso l'intervento di un suo amico romeno. Il contesto della poesia è quello di un lager nel quale i prigionieri ebrei – quelli che dicono «noi» nel testo – sono costretti a cantare e danzare, a scavarsi la fossa, e a dirigersi verso i forni crematori. Ai prigionieri che sono divisi in due gruppi si contrappone il carceriere tedesco – l'«egli» del testo – che sta nella sua comoda casa, è ariano, ha gli occhi azzurri, gioca con i serpenti, scrive e pensa a Margarete, l'innamorata tedesca che porta il nome della donna amata da Faust, a cui si affianca e si contrappone la bella ebrea Abisag, la vergine sulamita, che secondo il racconto biblico (1 *Re*, 1-4, 2, 17-22) fu vicina a Davide negli ultimi anni della sua vita e poi entrò nell'harem di Salomone.

Ormai tutti devono sapere, anche in Romania. Non ci sono più «alibi» come si legge in *Amédée*. Ma la vera poesia non può né deve morire ad Auschwitz.[9] In *Todesfuge* come ne *Il Tango di Morte* risuona a quattro riprese la frase «*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*», «*e moartea un meşter german*». Ma in Romania le ombre del «Maestro» si erano già annunciate negli anni 1937-38. Quando i Legionari, dopo la morte del loro «capitano» Codreanu, andarono al potere, il destino del popolo ebraico era segnato. Questo crimine e questo segreto indicibili si imprimono in maniera indelebile nella lingua romena e fanno traccia nella memoria. Come ricorda Ilana Shmueli, Paul Celan dal campo di lavoro, di continuo, «mandava lettere e poesie a casa», a Cernăuți o Czernowitz: «L'irrisarcibile crimine dei tedeschi [era] sempre davanti agli occhi, egli portava il peso e la vergogna di sopravvivere a tutto questo».[10] «Del suo lavoro nel lager diceva laconicamente: "Io scavo"».[11] *Il Tango della Morte* recita, infatti, a due riprese «scaviamo nell'etere e non sarà stretta». Qui si gioca il destino e la possibilità dell'umano, che è insieme parlante e mortale, ma anche il vero senso di una testimonianza che desidera porsi all'altezza del cuore.

La prima questione che ci si può porre in merito a questo testo riguarda la funzione soggettiva della testimonianza in particolare nell'ambito della letteratura. In una situazione-limite come quella vissuta dal soggetto poetico nel lager ci si può

---

[8] Si veda C. Brăiloiu, *Consigli al morto*, cura e traduzione di D. O. Cepraga, Pavona, stampa alternativa, 2005.

[9] È ormai un luogo comune della critica citare Theodor W. Adorno quando nel 1949 affermava che: «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie» (Adorno, *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 22). Come scrive Clemens-Carl Härle: «Evidentemente, con questa affermazione controversa Adorno non intendeva enunciare un giudizio sul futuro della poesia come genere letterario, ma esprimeva piuttosto un serio dubbio rispetto alla capacità dello stesso pensiero critico di misurarsi con lo sterminio, dal momento che "scrivere una poesia dopo Auschwitz avvelena la stessa consapevolezza del perché è diventato impossibile scrivere oggi poesie". Si trattava quindi di segnalare una cesura epocale, non sul piano storico o diacronico, ma sul piano della soggettività, del 'noi', e soprattutto di mettere in guardia affinché il crimine perpetrato ad Auschwitz non si ripetesse nel tentativo dei posteri di appropriarsi del passato, mettendolo in scena con parole e immagini e trasformandolo in pretesto e materia per il discorso, perché "anche la coscienza più estrema della fatalità incombente rischia di degenerare in vuoto chiacchiericcio"». Härle, *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, in *Shoah. Percorsi della memoria*, a cura di C.-C. Härle, Napoli, Edizioni Cronopio, 2006, pp. 155-156.

[10] I. Shmueli, *Di' che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 - aprile 1970*, a cura di J. Leskien e M. Ranchetti, Macerata, Quodlibet, 2002, p. 25.

[11] Ivi. p. 19.

chiedere: “Chi testimonia per il testimone?”. In una nota intervista Primo Levi raccontava di aver avuto un inaspettato scambio verbale con un ufficiale delle SS che gli fece questa confidenza: comunque fossero andate le cose, a guerra finita, anche se qualcuno fosse sopravissuto e avesse testimoniato l’orrore di Auschwitz, nessuno gli avrebbe mai creduto. *Il Tango della Morte* di Celan sembra rilanciare la stessa questione: chi testimonia per il testimone? La risposta è netta in un’altra sua poesia famosa: *«Nessuno/ testimonia per il / testimone»*, come a dire che la vera testimonianza non si poggia né su prove oggettive né su verifiche empiriche. La vera testimonianza non implica solo il campo del diritto, le aule dei tribunali o la verità storica. La testimonianza risponde solo di colui che la sostiene attraverso l’unico supporto che ha, ovvero la parola.

La seconda domanda concerne il segreto. “Si può confessare il segreto, fosse anche un segreto inconfessabile?” Si direbbe che non si faccia altro nella vita e lo si constata tutti i giorni. Proprio perché il segreto è indicibile non si fa altro che tentare di dirlo. Si confessa solo ciò che è dell’ordine dell’inconfessabile. Il dolore irrompe, fa irruzione, smangia i confini, deturpa i bordi di ogni identità, ripercorre le sue linee di frattura come quando si rompe un cristallo. Per quanto nella vita si cerchi di evitarla, la sofferenza è da considerare come il lavoro del lutto allo stato puro.

Un’altra domanda che ci possiamo fare è la seguente: dopo l’orrore di Auschwitz c’è spazio per il perdono? Non ci riferiamo al perdono religioso nel senso della colpa e dell’assoluzione. Nessuno, in assoluto, ha il potere di assolvere, ammesso che il perdono abbia ancora qualche significato se non in un’ottica religiosa, morale o giudiziaria. Jacques Derrida, a proposito dell’esemplarità di *Todesfugue* di Celan, afferma che il perdono è forse ancora possibile solo se vi è dell’imperdonabile. È uno strano paradosso, è uno di quelli che più inquietano le coscienze, come dire che “si può perdonare solo se non si può perdonare”. Solo se il perdono è impossibile forse allora ci potrà essere ancora spazio per il perdono. Altrimenti non si esce dalla logica religiosa o giudiziaria che include la colpa e il suo tornaconto morale, redistributivo e calcolante.[12] Di nuovo la questione della libertà e della responsabilità soggettiva senza alcun appiglio, su un fondo abissale di angoscia.

Leggiamo ora queste scarne battute della pièce *Amédée ou comment s’en débarasser* di Ionesco che riguardano la scena di un perdono impossibile:

> Amedeo (sedendosi faccia al pubblico). Forse ci ha perdonati. Lo spero.
>
> Lungo silenzio pesante; mangiano le prugne.
>
> Ah, potessimo essere sicuri che ci ha perdonati!

---

[12] È il caso emblematico di questa lettera di Eugen Ionescu, datata 7 gennaio 1946, e spedita a Petru Comarnescu. Qui riferendosi ai suoi ex amici di Criterion come Arşavir Acterian e altri, lo scrittore afferma: «(Nel giorno del giudizio io sarò o alla sinistra o alla destra del padre – e loro dalla parte opposta, se andrò all’inferno, loro andranno in paradiso; se andrò in paradiso, loro saranno all’inferno…) Mai e poi mai ci daremo la mano: Dio, Lui stesso ci ha separati per sempre gli uni dagli altri, Lui ci ha scelto, gli uni da una parte, gli altri dall’altra». La lettera continua così: «Eliade e Cioran non li posso proprio vedere. Sebbene “non siano più legionari” (almeno così dicono) – non possono più rompere l’impegno che hanno preso, una volta per sempre, per l’eternità, rimangono legionari […]». Il perdono di Eugen Ionescu in questa lettera sembra impossibile. La ferita è aperta e ancora brucia. La lettera in questione è citata da Zigu Ornea nel suo monumentale libro *Anii Treizeci. Extrema dreaptă românească*, Bucarest, Editura Fundației Culturale Române, 1995, p. 211.

Altro silenzio.

Maddalena. Se ci avesse perdonato non crescerebbe più. Dato che continua a crescere… vuol dire che ha ancora delle rivendicazioni. Ce l'ha con noi. I morti sono talmente vendicativi. I vivi dimenticano più in fretta.[13]

Ionesco, riferendosi alla pièce, dice nel suo colloquio con Bonnefoy che il «cadavere, è per me la colpa».[14] Il peccato dell'origine e il cadavere hanno a che fare con ciò che non si può riparare, con ciò che non si può cancellare, con ciò che non si può revocare. Il cadavere, cristallizzazione della colpa, irruzione del reale sulla scena, è inassimilabile, indimenticabile, irriducibile, non è espiabile, non può rientrare in alcun ordine morale. Il reale allora non può che tramutarsi nell'immaginario della finzione teatrale, revocare il primato delle parole, a meno che, a loro volta, esse stesse non degenerino e si trasformino in un vuoto chiacchiericcio. Qui sta il rischio ma anche il prodigio della torsione della scrittura teatrale di Ionesco. Qui sta l'orrore soggettivo nel polimorfismo della colpa, ma anche il fascino di *Amédée* nella funzione pura del suo nome. Il potenziale di attrazione della fascinazione simbolica che cattura lo sguardo degli spettatori sembra sprigionarsi proprio dall'inquietante che viene allestito sulla scena.

Dunque, il perdono è impossibile perché da una parte non si può perdonare e dall'altra non si deve perdonare. C'è stata la colpa. Questa colpa ha avuto luogo. Questa colpa è avvenuta e reca con sé il passato e la memoria di questo passato. Il passato, questo essere del passato del cadavere che si espone paradossalmente alla vista degli spettatori, non si può né ridurre («il cadavere cresce») né modificare («si direbbe che veda»). I personaggi della pièce si dimenticano «di chiudergli le palpebre». Il cadavere è l'irrappresentabile e Ionesco sa bene che per i registi la messa in scena di questo impossibile è di difficile realizzazione tecnica. Tuttavia, questo passato che non è mai passato è sempre ripresentabile nella sua reale banalità. Ed ecco che davanti agli occhi degli spettatori al posto delle parole si vedono proliferare tantissimi vegetali. Ionesco nelle sue annotazioni di regia non si stanca mai di ripetere ai suoi interlocutori: «Così vedrete dei funghi spuntare sulla scena, ciò che prova in maniera irrefutabile, ad un tempo, che questi funghi sono dei veri funghi e che sono dei funghi normali».[15] Questo è il modo con cui Ionesco sa trattare il reale sulla scena.

Dal punto di vista storico, *Amédée ou Comment s'en débarasser* è la drammatizzazione in tre atti di un racconto scritto intorno al 1949, esattamente, nel periodo in cui Ionesco stava trasponendo in francese la pièce romena *Engleseşte fără professor*, prima di diventare definitivamente *La Cantatrice chauve*.[16] Il racconto sarà pubblicato con il titolo *Oriflamme* solo nel febbraio del 1954 e farà parte del volume *La photo du colonnel* del 1962.[17] Mircea Eliade partecipò il 6 novembre 1953 alla lettura fatta dall'autore della pièce. A casa di Ionesco c'erano tra i vari invitati all'evento anche Emil Cioran. Lo conferma un brano non incluso nei *Fragments d'un journal* (1973) di Eliade che Matei Călinescu ha potuto vedere di persona nella sezione «Special

[13] E. Ionesco, *Amedeo o come sbarazzarsene*, tr. it. di G. Tofano, in *Teatro completo I*, edizione presentata, stabilita e annotata da E. Jacquart, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, p. 126.
[14] E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, Entretiens avec Claude Bonnefoy, Paris, Pierre Belfond, 1966, p. 83.
[15] Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 273.
[16] Cfr. M. Călinescu, *Secretul cadavrului din patul conjugal. Amédée ou Comment s'en débarasser. O influență românească nebănuită?*, in «Revista Vatra», n. 3-4/2005, www.romaniaculturala.ro.
[17] E. Ionesco, *La photo du colonel*, Paris, Gallimard, 1962.

Collections» della Biblioteca Regenstein dell'Università di Chicago. Il passo espunto recita così:

> Di sera, da Eugen Ionescu, abbiamo ascoltato la sua nuova pièce. Tre atti e, per lo «stile Ionesco», è abbastanza lungo. L'idea della crescita mostruosa del cadavere (che era arrivato ad occupare due camere) l'ha presa sicuramente dal mio racconto *Un uomo grande*. Numerose volte mi disse che gli era molto piaciuto. Ha anche scritto un racconto con questo soggetto, che pubblicherà in NRF.[18]

Il testo di Eliade, scritto in Portogallo nel febbraio del 1945, quando era in servizio come consigliere culturale presso la Legazione della Romania, fu pubblicato in una rivista romena dell'esilio, «Luceafărul», fondata proprio da Eliade, a Parigi nel 1948. Come intendere, allora, questo "prestito" o questo "furto" perpetrato da Ionesco nei confronti di Eliade? Qual è il segreto di *Amédée*? E perché proprio questo segreto viene rivelato in anteprima nella cerchia privata degli amici, o ex nemici, e poi esposto al grande pubblico? Gli amici si sono forse rimessi dalla rinocerontite o questo pezzo fa parte della cura? E se questo segreto è legato alla colpa, a chi appartiene questa colpa? E poi, la colpa è collettiva o è personale? E se vi è colpa riconosciuta o ammessa è ancora ammissibile il perdono? Proviamo a indugiare un po' su queste domande.

Se non si prende in degna considerazione questa essenza dell'essere stato della colpa, questo essere del passato della colpa, saremo forse incapaci di leggere l'opera di Ionesco e dei suoi colleghi di generazione dopo il fallimento di Criterion, la rinocerontizzazione di massa e l'orrore di Auschwitz. Né saremo in grado di storicizzare, creando delle pause e delle cesure per far respirare la parola, se non si tiene conto di questa temporalizzazione inquietante del reale. «Il cadavere che cresce, è il tempo»[19] dice, infatti, Ionesco a Bonnefoy. E se il perdono, ammesso che esista, si dà in un movimento intersoggettivo e a partire da un'esperienza soggettiva, il perdono *in quanto esperienza temporale* è il tempo, l'essere del tempo che implica un passato irrecusabile e immodificabile.

La questione del perdono non si risolve nella vendetta e nella punizione. L'analisi del perdono (se è possibile e ammesso che se ne dia) è interminabile, è infinita. Perdono non significa assoluzione in senso cristiano. Perdono non significa neppure lasciarsi contaminare dal calcolo su uno sfondo di confessione e di pentimento in vista di un riscatto o di una trasfigurazione della propria colpa. Il perdono ha a che fare con una speranza, pur sapendo che dopo Auschwitz la redenzione e l'espiazione saranno sempre impossibili. Il perdono e la colpa connessi saranno il lavoro del lutto e della memoria, la storia, il lavoro del negativo, il tentativo di un'impossibile guarigione. L'opera di Ionesco registrerà i sintomi di un lavoro impossibile del lutto, di una terapeutica dell'oblio, segnato dal passaggio del tempo, una specie di narcisismo di riparazione e di autoriparazione nella logica dell'identificazione con l'altro, nella parte di colui che perdona dalla colpa ed è forse perdonato, un perdono supposto e che rischia di neutralizzare la verità stessa del perdono come perdono dell'altro all'altro in quanto tali, nella loro singolarità.

La scrittura di Ionesco è oscuramente mescolata di una melanconia e una colpa senza età, di un lutto ininterrotto che non è solamente storico, ma riguarda l'origine. Alcuni eventi sono difficili da decifrare e rispondono a qualche storia comune. Essi concernono anche quella geografia intima, segreta, privata che corrisponde agli

---

[18] M. Călinescu, *Secretul cadavrului din patul conjugal*, cit..
[19] E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, cit. p. 83.

epicentri dei sismi che la generazione Criterion ha percepito, e i cui effetti sono spesso tardivi, le cui cause sono indirette, e si trovano oggi ad essere di nuovo e da più parti mediatizzate, esposte come segreti di famiglia.

Ciò che è avvenuto tra i membri della generazione Criterion ha in realtà, forse, a che vedere con quella strana comunanza, condivisione, spartizione, che tiene insieme le comunità. È come se un dialogo interiore continuasse a inseguire, in se stessi e nel riflesso speculare dell'altro, un che di inesauribile segreto ancora rintracciabile nelle loro opere. Si potrebbe tentare di ricostruire questo scambio ancora virtuale, trattenuto nei testi, prolungato nel tempo, e interpretare la strana cesura sullo sfondo stesso della morte della comunità. Ciò che rimane di questo dialogo interiore, fatto di proiezioni, fantasmi, dinieghi, segreti inconfessabili, ma non per questo meno visibili, è l'inquietante, lo spaesamento, il tabù, il segreto che lasciano tracce attive e provocanti. Sono delle promesse, forse, rivolte all'avvenire.

Questa esperienza *unheimliche* che si consegna anche umoristicamente e in forma allusiva come testimonianza nel teatro, e in quasi tutta l'opera di Ionesco, riguarda un affetto, una passione dell'essere, ovvero ciò che è avvenuto e si ripete di continuo a seguito di un incontro unico, insostituibile che lega l'estraneità singolare a una familiarità intima e sconcertante, incessantemente spettrale. Ciò implica per Eugène Ionesco anche il compito della traduzione, della trasposizione, della metaforizzazione e del limite di ogni traduzione, di ciò che potremmo chiamare il «malinteso» non solo originario ma anche quello dell'equivoco storico di Criterion. Ed è proprio questo che lega la questione della traduzione impossibile a una traduzione che è al contempo necessaria, cioè quella particolare esperienza della lingua che chiama a fare l'impossibile e rende l'impossibile possibile riguardo a un evento inaudito e sconcertante.

L'esperienza dell'arte e dell'opera d'arte eccede sempre e fondamentalmente ogni orizzonte soggettivo o comunitario di interpretazione e questo vincola *in primis* l'artista e la sua finzione di autore. L'opera d'arte stabilisce l'orizzonte della soggettività. È cifra, emblema, segreto. È ciò che afferra il soggetto e lo trasforma a partire proprio dalla sua firma. In essa è contenuto l'affetto, la passione dell'essere, ma anche l'ordine dato, la prescrizione, l'ingiunzione, il detto di un dettato, la testimonianza, l'aspetto di una risposta responsabile e il rilancio di un dialogo interminabile stabilito dallo spazio interiore del segreto condiviso, o almeno supposto tale. Perché si dia una tradizione, una condivisione e una spartizione, nel registro segreto del dono e del debito, ci deve essere dialogo, e questo dialogo deve essere interiore e *unheimliche*. In un foro interiore, in una cripta sigillata dal segreto che, per fortuna, non si richiude mai in se stessa, un intrattenimento che si vuole infinito si è serbato, si è conservato, e ciò che lo riguarda è la memoria di un *reale* che si riflette e si proietta nello spazio di un dibattito ancora pubblico, dunque politico, ma di una politica a venire.[20]

L'altro aspetto che caratterizza l'opera di Ionesco è che il dialogo interiore è ciò che precede e rende possibile il monologo interiore, cioè il monologo interiore dell'opera che essa comanda e orienta. E se vi è lutto, il teatro riguarda innanzitutto il lutto dell'amicizia. La morte è sempre sullo sfondo, si è compiuta, ma questo implica anche che la morte dovrà ancora separare, di nuovo, in modo inflessibile e fatale come

[20] Una «democrazia a venire». Queste sono le parole di Jacques Derrida, non nel senso di un dialogo consensuale e armonioso. Tutt'altro. O, forse, ancora dell'altro e mai una volta per tutte, fin quando ci saranno le parole per dirlo, la scrittura per testimoniarlo, la pazienza per leggere e interrogarsi ancora.

una legge sullo sfondo dell'irrappresentabile. L'opera di Ionesco testimonia ciò come già avvenuto non solo nella storicizzazione di Criterion, ma già da sempre. E quello che rimane di questa morte è il «cadavere vivente» di *Amédée* che non vuole mai morire e pertanto rimane esposto sulla scena come sigillo enigmatico che si cerca instancabilmente di decifrare, come cura di questo resto inassimilabile. Da questo punto di vista è vertiginoso il richiamo di Matei Călinescu a *Un uomo grande* di Eliade. Il gesto di Ionesco tocca picchi tragici, ma al contempo opera anche un taglio umoristico che riguarda la commedia, la commedia familiare giocata nella lettura privata tra gli amici. Qual è il compito di questo «cadavere vivente» che si impone e si espone contemporaneamente nella scrittura e nella lettura di Ionesco? È un compito impossibile, ovvero ha a che fare con l'impossibile che si rende possibile. Si crede cioè di poter conservare gelosamente l'altro in sé, celebrandone da vivo il lutto. La presenza dell'altro funge da testimone, da «terzo», come suggerisce Freud.[21] Eliade, Cioran, Ionesco e gli spettatori privati sanno forse qualcosa di questo segreto, credono di saperne qualcosa oppure, forse, non ne sanno quasi nulla.[22]

Come intendere questa mossa di Ionesco senza cadere in un facile moralismo? Si ha l'impressione che Ionesco non voglia l'interruzione di questo dialogo che era iniziato sin dai tempi di Criterion con i suoi membri più significativi, e questo nonostante la storia e contro la storia, nonostante la politica e contro la politica, nonostante la morale e contro la morale, nonostante la rinocerontite fascista e comunista, e contro il totalitarismo fascista e comunista. La generazione Criterion è morta in Romania, uccisa dall'ideologia totalitaria, in un atto quasi suicida, ma non del tutto, non fin quando la testimonianza sarà ancora possibile. Il che significa testimoniare appunto la sua morte in questo lutto interminabile e infinito. La volontà di mantenere vivo il dialogo di Criterion, nonostante l'interruzione e l'esilio, fa sì che il dialogo virtualmente sia senza fine, come se il lutto fosse interminabile. Sospendere l'interruzione potrebbe essere la condizione impossibile di una comprensione e di un'intesa, il desiderio di un consenso e di un'interrogazione problematica. Ma il «malinteso» continua a scavare e a rendere impraticabile questa strada nonostante le più buone intenzioni e l'attenuazione umoristica nella cifra parodistica della rappresentazione. Il lutto, il dolore, l'orrore sulla scena parlano. La morte non smette di mettere fine alla morte. Essa regna ogni volta, fa traccia e tende a presentarsi come origine del mondo. Il cadavere vivente esposto e imposto sulla scena resta solo, fa segno come un al di là della fine di quel mondo, una fine comunque di là a venire. Criterion è l'ombra spettrale della pièce. Questo «cadavere vivente» presenta i tratti inquietanti dello *strigoi*, del redivivo. Esso mette in scena anche la tragedia di chi è morto giovane e di chi non si può staccare dalla terra

[21] Sulla funzione del «terzo» si vedano di Freud, ad esempio, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* e *Psicologia delle masse e analisi dell'Io.* Jacques Lacan nel *Seminario V* mette in evidenza la funzione che ha il terzo di avallare o di sanzionare. Affinché il gioco riesca è necessario che il terzo, l'Altro, appartenga alla comunità, abbia delle referenze comuni, condivida una lingua in comune. Inoltre è necessario che l'Altro avalli, ratifichi il Witz nel suo essere particolare, nella sua tensione tra conformità e disconformità, fino alla costruzione e all'invenzione di una lingua speciale. *Amédée* quindi diventerà un neologismo oppure acquisirà la funzione di puro nome in relazione a *Un uomo grande* di Eliade. Infatti, Eliade, con il suo gesto di non voler ripubblicare il racconto avallerà, forse, la *novitas* di *Amédée* sottraendolo alla fissità mortifera del fantasma e ratificherà in questo senso il «cadavere vivente» di Ionesco esposto sulla scena parigina. Forse. Questa è un'interpretazione. Resta aperta solo la domanda.

[22] Nell'*Amédée*, Eliade, Cioran, Ionesco giocano *à tour de rôle* la parte delle vittime, dei colpevoli e dei giudici (durante la lettura privata prima, sulla scena teatrale pubblica poi, e infine in forma di libro dato alle stampe). È come il gioco infinito delle tre carte, di fronte al tribunale della legge e della parola, sotto l'ombra spettrale di Criterion, che mantiene viva la tensione interrogante del desiderio e dello scambio.

d'origine, nonostante la scelta più o meno volontaria dell'esilio. Ed è anche la testimonianza di un amore e di un'amicizia condivisa da una finzione d'autore che si ostina a credere nella possibilità impossibile di poter ancora continuare a parlare con i "vivi", i "sopravissuti" dalla rinocerontite sperando ancora di poter amare e di essere riamato, nonostante la rottura, la separazione (*despărțirea*), la via senza ritorno.

Il teatro di Ionesco cerca, quindi, di elaborare un lutto impossibile. Si tratta di quella particolare esperienza in cui l'altro è introiettato in sé ma senza per questo che il lutto possa diventare normale. È un lutto che non riesce mai. La figura dell'altro è introiettata come oggetto amato ma le pulsioni ad esso legate non riescono mai a tradursi in parole sensate, come se l'oggetto non si lasciasse mai digerire del tutto. In questo modo l'altro, l'estraneo, il nemico-amico resta sempre altro, fa resto ed è proprio questo resto che rimane segreto. Si assiste all'articolazione paradossale tra un dentro e un fuori, tra un interno e un esterno cui la psicanalisi ha dato nome di «cripta».[23] La cripta è questo luogo di sepoltura di un lutto impossibile, di un foro interno ed insieme esterno. La figura dell'amico-nemico e il suo segreto si incriptano all'interno dell'inconscio dell'opera come un esterno eterogeneo e ne ordinano tutto il dispositivo scenico.[24] Singolarità eccezionale, la cripta è il luogo di un'ospitalità senza condizioni.

L'opera di Ionesco prolunga questa fantasmatica e precaria post-esistenza di Criterion nutrendosi nei ricordi di quelle interminabili discussioni, letture, feste, conferenze, polemiche, odi, rancori, gelosie, invidie, ubriacature, deliri come ogni storia d'amore sa mettere a nudo. È quella natura segreta che solo il linguaggio sa tessere e che anima ogni desiderio nelle trame soggettive, dietro alle quali c'è solo un niente di indicibile segreto. Ritornando alla questione del perdono, si può dire che non sia possibile la riconciliazione perché il male è inassimilabile, ma ci sarà equivoco e malinteso, mescolati all'oblio, perché tutti i protagonisti di Criterion si riterranno sinceri, a loro modo autentici, e quindi fragili. La ferita dovrà rimanere dunque aperta e non cicatrizzabile. E intorno a questa zona dell'iperbolico, dell'aporetico, del paradosso cercheremo pazientemente di interrogarci se ancora una volta vogliamo riscoprire la gioia di capire la testimonianza singolare di uno dei più grandi spaesamenti collettivi. Derrida in un'intervista, prima di morire, affermava: «Io rivendico la fragilità. La fragilità del perdono è costitutiva dell'esperienza del perdono. Tento di arrivare al punto

---

[23] Sulla nozione di cripta si veda N. Abraham e M. Torok, *Il Verbario dell'Uomo dei Lupi*, preceduto da *F(u)ori* di J. Derrida, a cura di M. Ajazzi Mancini, Napoli, Liguori Editore, 1992.

[24] L'opera testimonia che il lutto non è riuscito perché affiora quell'ossessione spettrale tra l'incorporazione e l'introiezione. Non c'è effettiva introiezione, perché la parola di Ionesco tenta fallendo la riappropriazione della parola del testo dell'altro, e non c'è neppure incorporazione (il silenzio afasico delle scene finali come ne *La Cantatrice chauve*) perché le parole si contaminano reciprocamente e si rompono. Così, come scrive Ionesco, avviene che chi abita la cripta è un «cadavere vivente», un morto che vuole mantenersi salvo, dunque vivo. È un po' la cifra di ciò che Urmuz nelle sue *Pagine bizzarre* ha rivelato in *Algazy & Grummer*: conservare in vita qualcosa che è morto, mantenere il morto in vita. Mangiare, incorporare non per introiettare ma per vomitare all'interno, dunque senza elaborazione del lutto, anche se questa incorporazione tradisce il desiderio di introiezione come vocazione nostalgica oppure come volontà di dominio. L'opera di Ionesco espone segretamente una cripta come luogo dell'eccezione in cui seppellire l'altro, cioè farlo fuori mettendolo dentro. Mangiare l'altro, morto. Mangiare il morto e non digerirlo. La cripta ospita il morto. È il luogo in cui il morto è mantenuto in vita, morto. La soggettività è intaccata dall'interno: una sacca inclusa, contenuta nel dentro, ma nella forma di un fuori, di un'esteriorità irriducibile e inassimilabile. Su tale questione si veda G. Rotiroti, *Scritture dall'esilio, la questione del nome. Tra Urmuz e Ionesco, scena da un romanzo familiare*, in *Il processo alla scrittura. Pratiche e teorie dell'ascolto intorno all'esperienza poetica della traduzione*, Firenze, Marco Lugli Editore, 2002, pp. 53-96.

in cui se vi è perdono, esso deve essere segreto, riservato, improbabile, e dunque fragile. Senza parlare della fragilità delle vittime, della vulnerabilità che si associa alla fragilità, posso dire che provo a pensare questa fragilità».[25]

Da questa segreta fragilità, dalla domanda e dalla parola, gli instancabili cercatori d'amore e di verità sono costantemente percorsi e lacerati.

[25] J. Derrida, *Sulla parola. Istantanee filosofiche*, tr. it. di A. Cariolato, Roma, nottetempo, 2004, p. 166.

1. La comunità politica di destino

La Generazione Criterion o Generazione ’27 ha attraversato la storia dell’Occidente, in particolare quella della Romania come una meteora, ed è finita per marcire nelle carceri comuniste dopo aver incrociato la «santa morte legionaria».[1] Da Gesù attraverso Platone e Plotino si è giunti a Hitler e a Stalin.[2] La fame di vita e di autenticità di tutta una generazione di artisti si è tramutata nell’orrore della storia. Sotto lo sguardo pietrificato di Medusa, l’entusiasmo e la libertà si sono calcificati nella maschera funebre della promessa rivoluzionaria e della sua missione storica e ideologica risanatrice. L’erranza funambolica dei trapezisti di assoluto si è convertita solo per pochissimi nella gloria luminosa dell’esilio, non senza resti, e scorie opacizzanti. I residui sono sempre inassimilabili, quando non si riducono in cenere. Come gli spettri vivono di un’oscura luce riflessa e permangono sullo sfondo di ogni scena.

All’icona sacra e diabolica della generazione Criterion si è trovato un nome, Nae Ionescu, il nome di un uomo che non si è innalzato né abbassato in un’opera.[3] Le sue idee, tuttavia, si possono ancora intercettare più o meno larvatamente (ma anche contraddittoriamente e paradossalmente) nei testi di Eliade, di Cioran, e dello stesso Eugène Ionesco. Questi tre nomi, che compongono l’irripetibile triade dell’esilio, sono arcinoti in Occidente. Mircea Eliade è identificato come il «grande storico delle religioni», Emil Cioran come l’«ultimo metafisico d’occidente», Eugène Ionesco come il «padre del teatro dell’assurdo». Essi appartenevano nella loro terra d’origine a un nutrito gruppo di scrittori che prese il nome di generazione Criterion. Il marchio del maestro è a tutto tondo sulle opere di questa generazione e getta un’inquietante ombra sulle firme degli autori. Secondo Ionesco fu lui il «primo rinoceronte», come *Le Logicien* della pièce *Rhinocéros* lascia agevolmente intuire nella cifra dell’allusione.[4] Su di lui ricade la maggiore responsabilità della deriva politica di questa giovane generazione colpevole. Infatti, come scrisse Eliade nelle *Memorie*: Nae Ionescu «si era lasciato trascinare in “politica”. Direttamente o indirettamente, tutti noi, suoi discepoli e suoi collaboratori, eravamo solidali con le concezioni e le opzioni politiche del

---

[1] Sulla «Generazione Criterion» o «Generazione del ‘27» si vedano, in particolare: Z. Ornea, *Anii Treizeci. Extrema dreaptă românească*, Bucarest, Editura Fundației Culturale Române, 1995, C. Mutti, *Penele Arhanghelului*, Bucarest, Anastasia, 1997, A. Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco. L’oublie du fascisme*, Paris, Presses Universitares de France, 2002 e M. Petreu, *Generația ’27 între Holocaust şi Gulag*, in www.revista22.ro, anno XIV (676. 18 feb. – 24 feb. e 677. 25 feb.- 3 mar. 2003).

[2] Su questo aspetto si veda D. C. Mihăilescu, *La şcoala Generației ’27*, in *Scriitorincul*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001, pp. 31-44.

[3] Come disse Cioran in un’intervista rilasciata a Liiceanu in *Itinéraires d’une vie: E. M. Cioran suivi de Les continents de l’insomnie. Entretien avec E. M. Cioran*, Paris, Editions Michalons, 1995. Si vedano di Nae Ionescu le seguenti raccolte: *Prelegeri de Filosofia Religiei*, a cura di M. Petreu, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1993; *Curs de Istorie a Logicii*, a cura di M. Diaconu, Bucarest, Humanitas, 1993; *Suferința rasei albe*, a cura di D. Ciachir, Iaşi, Editura Timpul, 1994; *Curs de Metafisica*, a cura di M. Diaconu, Bucarest, Humanitas, 1995; *Între ziaristică şi filosofie*, a cura di C. Pricop, Iaşi, Editura Timpul, 1996. Una delle maggiori testimonianze su Nae Ionescu è quella di M. Vulcănescu, *Nae Ionescu. Aşa cum l-am cunoscut*, a cura di A. Badea, Bucarest, Humanitas, 1992. Sulla pubblicistica del filosofo si veda in Italia lo studio di E. Costantini, *Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran. Antiliberalismo nazionalista alla periferia d’Europa*, Perugia, Morlacchi Editore, 2005.

[4] Cfr. E. Ionesco, *Théâtre complet*, a cura di E. Jacquart, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1991.

Professore».[5] Come disse anche Cioran in un'intervista: «Le cose sono andate così. All'inizio, Nae Ionescu era il personaggio più influente presso il re. A un certo punto, ne ignoro la ragione, hanno rotto. Da allora Nae Ionescu non ebbe altra idea in testa: vendicarsi. La natura di questo impegno prima di essere politica era personale. Ma se il suo gioco politico aveva come obiettivo ultimo la vendetta, ciò che è certo, è che ci ha trascinato nella sua avventura personale».[6] Come si vede, il problema è che il maestro, quando è vero maestro, lascia anche da morto dei semi che talvolta attecchiscono, altre volte si disperdono. Questo sa fare la teologia politica quando l'amore, come lo intendeva il maestro, viene considerato uno strumento privilegiato e acritico di conoscenza. L'irrazionalismo esasperato, marcato dai toni del sublime nazionale, ha dato purtroppo significativamente questi frutti e ha coinvolto inesorabilmente la maggior parte degli esponenti della «giovane generazione». Al tempo di Criterion l'ideale stesso era considerato sublime e la politica un'estetica meravigliosa, quasi da costituire il fondamento stesso della vita in comune, una vita piena di fascino e di spiritualità. Il potere e il bene potevano fare finalmente tutt'uno. Inseguire il miraggio del sublime è stato devastante. Il desiderio si è trasformato sul fondo del delirio in una catastrofe, un disastro. La luce irraggiungibile delle stelle ha mostrato l'astro nero dell'orrore.

All'ora attuale, cioè al punto in cui sono giunti oggi quasi tutti gli studi a carattere storico, si è appurato che Nae Ionescu, il filosofo orale e contraddittorio, il giornalista e professore di logica e metafisica, impegnato sull'agone politico tra le due guerre in Romania, rappresenta, quasi per tutti, l'origine e la pietra dello scandalo morale e politico. In lui si è individuato il colpevole. E questo maestro colpevole ha contagiato anche molti altri suoi seguaci, amici e studenti, accomunandoli nella colpa e rendendoli in un certo senso colpevolmente innocenti. Riesumare il tronco melmoso dei suoi scritti, quasi tutti sparsi su riviste e giornali, è sembrato a molti, tranne con qualche rara eccezione, diciamo esemplare, un compito improbo e forse del tutto inutile.

Ciò che di fatto si è iniziato a fare nel campo degli studi dunque, è stato individuare e tagliare in tutta fretta i rami considerati malati che potrebbero, ancora oggi, minacciare di contaminare l'Occidente. Dal tronco reazionario filolegionario di Nae Ionescu si è cominciato a recidere il ramo malato di Eliade, troppo fondativo, poliedrico, onnilaterale con il suo gusto per il faustico, il primato dello spirituale, animato da una *libido conoscendi* ipertrofica e da fantasmi per molti versi salvifici. Poi si è tagliato il ramo patologico di Cioran, troppo apocalittico, negativista, esaltatore del suicidio, folle e nichilista. Anche lui, dopo il suo maestro, è stato folgorato sulle strade di Berlino dal miraggio della rivoluzione nazionalsocialista allestita spettacolarmente da Hitler con le sue parate militari.

Eliade e Cioran sono stati chiamati, in questi ultimi tempi, a testimoniare sul banco degli imputati della loro rimossa adesione (per alcuni studiosi, militanza) alla Guardia di Ferro, mai del tutto sconfessata pubblicamente. Poi questo non è bastato. Come si spiega l'amicizia di Ionesco con Cioran ed Eliade fuori dalla Romania, nella terra dell'esilio? Quale segreta complicità li lega? I conti non tornano, meglio affidarsi alla certezza paranoica del complotto. Alla luce del teorema del segreto cospirativo l'inquisitoria si è dunque spostata anche su Ionesco: troppo ludico, contraddittorio,

---

[5] M. Eliade, *Le messi del solstizio. Memorie 2. 1937-1960*, a cura di R. Scagno, Milano, Jaca Book, 1995, p. 14.

[6] G. Liiceanu, *Itinéraires d'une vie: E. M. Cioran suivi de Les continents de l'insomnie. Entretien avec E. M. Cioran*, cit., pp. 100-101.

egocentrico, assurdo, poco serio e a tratti lamentoso. Su di lui si sono calate l'ombra lunga della sua collaborazione presso Vichy e la personale e colpevole adesione al manifesto personalista di Mounier. Tutti loro, chi più chi meno, si sono macchiati della colpa e non si sono riconosciuti colpevoli, quindi non si sono pentiti, anzi hanno depistato, si sono camuffati, hanno tentato di cambiare pelle, occultando per tutta la vita le prove della loro colpevolezza. Non hanno rivelato il loro inquietante segreto.

Il discorso recente degli studi storici si è fatto all'improvviso morale e ideologico, si è intrecciato indissolubilmente con quello del diritto penale in nome dell'ideale comune di giustizia. Dai libri si è passati impercettibilmente alle aule dei tribunali. La questione è doverosa, ma la domanda rimane aperta. Come si fa ad estirpare radicalmente il male contenuto nelle loro opere? Niente di più facile, si è pensato. Si stigmatizza tutta la letteratura romena perché è endemicamente antisemita e nazionalista a partire da Eminescu o irrimediabilmente balcanica e derisoria a partire da Caragiale. Si applica il bollino di «legionarismo» e «antisemitismo» a Eliade e Cioran, si proietta su Ionesco l'ambiguità sulla sua missione diplomatica a Vichy, si pone sulla sua opera il timbro dell'«assurdo» come marchio di qualità, e si spera così di fare un bel lavoro in nome dell'etica del bene e dell'utile a favore di tutta la comunità occidentale che non si vuole riconoscere nei suoi mostri. Con lo stigma si spera di poter richiudere il sarcofago pestilenziale e fare un gran falò riparatore, affinché la malattia della «rinocerontite» o dell'«huliganismo» non si propaghi più e non contamini le anime candide e innocenti che accidentalmente potrebbero venire a contatto con il morbo del misticismo nazionalista.[7] L'Occidente finalmente potrà dormire sonni tranquilli senza venir ammorbato dalla tentazione del totalitarismo e del collettivismo nazionalista antiliberale. E il fantasma dei Balcani non verrà più ad inquinare i nostri sogni con i suoi incubi di morte e le sue assurde guerre.

Un'alternativa possibile, ma priva di garanzie, a questa impostazione terapeutico-pedagogica, improntata all'allarmismo sociale, alla spettacolarizzazione massmediatica e allo spirito dell'inquisitoria sarebbe quella di trattare questi rami malati, o meglio questi fantasmi, non come malattie pandemiche attecchite su un ceppo sano, ma come degli *intrattabili*, delle entità farmaco-resistenti o, se si vuole, degli *oggetti-abietti* che proprio la storia dell'Occidente ha sintomaticamente prodotto e rilanciato, non senza qualche responsabilità, sullo scenario ideologico, politico e sociale dei Balcani. Oppure, più radicalmente, si può considerare la generazione Criterion e, più precisamente, il suo fantasma, non come un morbo sopraggiunto in un dato momento storico che, prendendo il nome di «rinocerontite» e di «huliganismo», ha contagiato il corpo sano della generazione (cioè in buona salute «spirituale»), ma, appunto, trattare storicamente Criterion nell'arco temporale che va dal 1933 al 1935 come il luogo dell'incubazione di un sintomo, il sintomo reale cioè della condizione originaria, nella sua tela di fondo, dello *zoon politikon* stesso dell'Occidente.[8]

Ciò significa avventurarsi, coraggiosamente e spesso con fatica, nel contesto del nichilismo europeo e avvertire il segno del negativo non come qualcosa di necessariamente distruttivo (anche se storicamente come sua possibilità interna lo è stato, con la morte dell'associazione Criterion e gli orrori perpetrati durante la dittatura

---

[7] Nel caso specifico, con l'ideologia fascista e xenofoba della Guardia di Ferro di Corneliu Zelea Codreanu.

[8] Come scriveva Gottfried Benn nel 1948: «Zoon politikon - un abbaglio greco, un'idea balcanica! Chi perora la causa del mondo politico può farlo solo per capriccio». G. Benn, *Pietra, verso, flauto*, a cura di J. P. Wallmann. Edizione italiana a cura di G. Forti, Milano, Adelphi, 1990, p. 125.

in Romania), ma come una sorta di ritiro, di arretramento del politico, e, al tempo stesso, come il rintracciamento di un inedito discorso, l'inscrizione di una nuova traccia e di un nuovo tratto dello *zoon politikon* stesso. Questa non è semplicemente una congettura di sapore paradossale e intellettualistico, come a prima vista può sembrare, e neppure il tentativo di giustificare ciò che di fatto è ingiustificabile. Di fatto, è la possibilità, se si vuole, di prendersi ancora del tempo, di interrogarsi degnamente, di nuovo, su questo genere di traccia incavata, tragica e aporetica del politico, e di provare a farne degnamente il lutto, senza pretendere di cicatrizzare la ferita che deve rimanere per sempre aperta nella storia delle comunità dell'Occidente europeo.[9]

Storicamente gli animatori di Criterion (e questo è quasi unanimemente accertato), erano un pugno di scrittori, stretti nella morsa tra il fascismo italiano e il comunismo sovietico, alle soglie dell'ascesa di Hitler in Germania, in cerca di un posto al sole, come si diceva un tempo, nella vita sociale e politica della Grande Romania uscita allargata dopo la prima guerra mondiale. La maggioranza di questi giovani intellettuali e artisti avevano imboccato la via nazionale della rivoluzione nell'alveo della tradizione autoctona e in competizione interna con essa, ma anche in alternativa spesso non dichiarata ai movimenti di avanguardia surrealisti romeni, ormai nella loro fase di declino. Altri, invece, una minoranza pur sempre appartenente a questa generazione del '27, avevano aderito alla rivoluzione socialista attuata in Unione Sovietica. Pochissimi tra di loro si mostravano ancora fiduciosi nella tradizione liberale e democratica delle istituzioni monarchico-parlamentari del proprio paese, ma tutti erano accomunati dalla passione per il reale del fattore politico.

Le medesime contraddizioni di questa generazione avevano segnato la genesi e il compimento dell'esperienza stessa di Criterion. Criterion era un'associazione di scrittori, filosofi, teologi, musicisti, attori, pittori e artisti, che si era data il compito di fornire un orientamento decisivo allo sviluppo intellettuale della Grande Romania in senso modernista, mostrando una grande apertura, anche critica, nei confronti delle esperienze culturali e artistiche del pensiero occidentale e cercando, al contempo, di mantenere un forte legame identitario con la tradizione nazionale e autoctona. Per compiere il proprio mandato, e garantirsi così una certa visibilità pubblica, Criterion si avvaleva della formula associativa e dei mezzi di comunicazione di massa (giornali, riviste, radio, teatro, conferenze pubbliche, mostre d'arte, concerti) servendosi di linguaggi espressivi all'epoca innovativi per la loro azione di diffusione e di penetrazione nel tessuto socioculturale dell'epoca, soprattutto nella capitale a partire dal 1932. Tuttavia, proprio all'interno di Criterion, accadde l'irreparabile. Un nutrito gruppo della società Criterion venne a trasformarsi gradualmente e quasi impercettibilmente in una «comunità politica di destino»,[10] perché, sotto l'influenza determinante di Nae Ionescu, si aprì, agli occhi di molti di loro, lo spiraglio, cioè la possibilità, che i problemi di questo nuovo stato (la Grande Romania, uscita allargata dopo la prima guerra mondiale) potessero essere superati. Ciò che avvenne invece fu che i problemi vennero semplicemente rimossi o accantonati per tornare a battere con più forza dopo. Gli equivoci associativi si manifesteranno irrimediabilmente in forme

[9] A partire da *La communauté inavouable* (1983) di M. Blanchot sulle forme possibili della comunità e sulle sue instancabili, e spesso assolute, esigenze di senso si sono misurati molti protagonisti del pensiero contemporaneo. Per fare solo alcuni nomi, cui questo lavoro inadeguatamente deve moltissimo, si ricordano, oltre a J. Lacan, E. Lévinas, J. Derrida, J.- L. Nancy, G. Agamben, A. Badiou, R. Esposito, F. Garritano, B. Moroncini, V. Vitiello, S. Žižek, e non ultimo alla lista, A. Zino.

[10] L'espressione è di Mircea Vulcănescu ed è contenuta in *Nae Ionescu*, cit., pp. 141-142.

diverse e finiranno per esplodere con una forza d'urto sempre più dirompente nel biennio 1937-38. Gli anni che seguiranno sono l'incarnazione dell'indicibile, della follia senza riparo e dell'orrore inassimilabile sotto molte specie. Ma l'esperienza di Criterion poteva già dirsi definitivamente conclusa con la pubblicazione dell'ultimo numero della rivista omonima e con l'uscita del romanzo di Eliade *Gli huligani* nel 1935.

Seppure, sin dagli albori, è l'eterogeneità e la pluralità delle voci ciò che sembra caratterizzare più propriamente l'associazione Criterion, il nucleo persistente della cosiddetta giovane generazione sembra essere quello ruotante attorno al fondo autoctono e religioso. Infatti, alcuni dei membri lo combattono da subito con vigore polemico a favore di una più potente penetrazione dei modelli culturali francesi (come Eugen Ionescu, Mihail Sebastian), o americani (come Petru Comarnescu); altri invece sono più sensibili alla «psicologia russa», al vitalismo e all'irrazionale di matrice tedesca (come Emil Cioran) e negano il fondo ortodosso e il nucleo culturale arcaico ritenendolo troppo limitante o sintomatico; altri ancora, non immuni dallo spiritualismo cristiano-ortodosso (come Mircea Vulcănescu), si muovono nel campo della teologia politica in opposizione alla corrente più tradizionalista di Nichifor Crainic rappresentata dalla rivista «Gândirea». Poi ci sono quelli come Mircea Eliade e Dan Botta che, permanendo entrambi all'interno della tradizione spirituale e nazionale, rimandano il fondo autoctono e religioso a una sua transvalutazione sovrastorica (o «preistorica», come ribadirà più tardi Eugène Ionesco): il primo innestandosi sul pensiero indiano e sulla filosofia rinascimentale italiana, quella più vicina all'eros e alla magia, e il secondo facendo riferimento ai modelli idealizzati della Tracia arcaica, seguendo la prospettiva greca e latina consegnata dai miti del bacino mediterraneo.

In questo senso, il gergo esistenziale e spirituale della libertà, dell'autenticità, della creatività del genio popolare, il mito arcaico fondativo e il primato dell'esperienza non sono leggibili al di fuori del paradigma del sacro, come crisi e ritorno del sacro in continuo spostamento (in opposizione al profano), in un ambito sempre più nuovo ma molto vicino ad un orizzonte mitico e religioso, inteso, quest'ultimo, come principio regolatore della comunità culturale e spirituale della Grande Romania. Ciò che viene combattuto è lo scientismo positivistico fatto risalire fino a Cartesio e alla tradizione scientifica del moderno. Si tratta dunque di una comunità che desidera avere un destino, ma che è sempre sul punto di abbandonarsi alla pulsione soggiacente del nichilismo e alla sua deriva verso il nulla.

Dopo aver tentato tutte le strade possibili attraverso le parole e la scrittura (dalla rinuncia, al fallimento, al suicidio, fino anche alla formazione di un partito politico, come testimoniano emblematicamente i due romanzi di Eliade *Il ritorno dal paradiso* e *Gli huligani*), gran parte di questa generazione ha finito per aderire politicamente all'ideale comunitario della morte collettiva e dell'autosacrificio messo in opera demagogicamente dalla Guardia di Ferro di Codreanu, come estrema modalità comunitaria di espressione, nell'incapacità di poter sostenere questa pulsione silenziosa, quanto mai angosciante, e con il venir meno dello spazio democratico un tempo stabilito e presidiato da Criterion e poi sfuggito di mano soprattutto alle istituzioni monarco-liberali. Sembra paradossale, ma quello che caratterizza Criterion, nel suo scenario originariamente democratico (a tratti anche anarchico), è l'ambivalenza totalitaria soprattutto in ordine al suo possibile slittamento in una forma anche politica di ambiguità. Solo il passaggio all'atto politico, per molti versi nevroticamente incalcolabile e indecidibile, di gran parte dei suoi esponenti nello scenario sociale del

tempo ha consentito di precisare la portata di tale evento in senso definitivamente tragico e violento.

Le testimonianze di Criterion, essendo esse stesse fondamentalmente permeate di un'ontologia negativa, a leggerle oggi portano tutti i segni del tempo. I testi sono spesso scritti con un *pathos* e una frenesia tali da poter risultare estranei e persino irritanti. Ma i temi che vengono esposti sulla scena culturale segnalano sicuramente una profonda frattura metafisica che si pone sotto il segno dell'esasperazione e del delirio. L'età media di questa generazione di giovani adulti, da poco uscita dall'adolescenza e formatasi sui banchi universitari, era compresa tra i 20 e i 25 anni. Molti di loro, dopo il termine degli studi superiori, non avevano un impiego stabile, si dibattevano in problemi economici e tentavano con grande accanimento e sforzo di volontà di farsi riconoscere dal pubblico delle lettere in qualità di giornalisti. Ciò che si può oggi osservare è che nel giro di pochissimi anni si sono accumulati in disordine e in reciproco contrasto una tale mole di documenti (pubblicati su riviste, giornali, settimanali), di testimonianze, di stimoli e di intuizioni (sul piano etnopsicologico, antropologico, estetico, teologico, politico, critico, artistico, musicale), che porterà molti di loro a trasformare tutte queste idee in un decisivo atto politico conseguente al loro *engagement* individuale. Molti di loro erano disposti a condividere la radicale sfiducia nella democrazia parlamentare e monarchica del paese di tradizione liberale ed erano abbagliati dall'idea della rivoluzione (nazionale, comunista, spirituale). Mosca, Roma, Berlino erano alle porte della Romania, e stavano per incombere sullo scacchiere politico sia la guerra di Spagna che le ricadute dei fermenti reazionari e rivoluzionari provenienti dalla Francia.

Criterion reca dunque in sé, fin dal suo esordio sulla scena nazionale, molte zone d'ombra e i germi patogeni che mettono la democrazia, così poco consolidata in quegli anni dal regime liberale del paese, a rischio di rovesciarsi nel polo opposto. In questo clima di equivoco democratico e di fraintendimento in merito alle istituzioni rappresentative ufficiali, l'idea di libertà, autenticità, esperienza, il primato dello spirituale e della creatività mettevano in evidenza la carica potenzialmente distruttiva, autodistruttiva, comunque conflittuale, che, paradossalmente, il debole e immaturo regime monarchico-parlamentare in Romania invece di cercare di accogliere, contenere e capire, tentava di sterilizzare o di sopprimere, ricorrendo spesso alle forze dell'ordine e alla polizia segreta (*Siguranța*) già in tempi non sospetti. Anche questo fu fatale non solo per Criterion, ma per la stessa democrazia della Grande Romania. Dietro agli accordi razionali e alle scelte collettive, ai fatti di cittadinanza, al problema delle minoranze etniche e ai modelli istituzionali auspicati, emergeranno in piena luce bagliori più accecanti, forze più potenti, che lasceranno questi giovani coinvolti, attraversati, lacerati, proprio perché decentrati rispetto ai tragitti personali. Essi saranno esposti ad un impietoso travaglio comune che li condurrà inesorabilmente alla fine, non solo dal punto di vista intellettuale e culturale ma soprattutto in termini di malattia psichica e di perdita concreta della propria vita.

Si è parlato di legionarismo, di antisemitismo del gruppo Criterion, di setta eretica capeggiata da maestri discussi che portavano avanti il culto del sacrificio individuale a favore del «riscatto della patria» e dell'ideale nazionale, e anche, in campo più specificatamente letterario, di esperimento «amorale» e «pornografico». L'elemento, tuttavia, più tipico di Criterion è stato l'eterogeneità delle ragioni e la dissonanza delle voci. E non è facile, nonostante le testimonianze e gli studi di natura storica, sociale e culturale dedicati a quel periodo, arrivare a una conclusione univoca

senza incorrere in giudizi estremamente sommari. Criterion rappresenta, per molti versi, una *comunità senza destino*, cioè, come si dice oggi, quella figura di «impossibile comunità» o «comunità dell'impossibile». E ciò spiega anche come già dal 1934 al 1935 (gli anni in cui è apparsa la rivista omonima), Criterion fosse un movimento generazionale già agonizzante che tentava un ultimo e disperato sussulto prima di tramontare nella scelta dell'impegno politico attivo nella speranza di poter risolvere con la volontà, l'amore e il sacrificio, cioè nella cifra isterica del delirio, della frenesia e della colpa, tutti i mali di quel tempo.

Ma i modi del tramonto non sono per tutti uguali. Se il tramonto era il destino di Criterion (inteso come generazione di intellettuali, associazione culturale, rivista), la forma che venne scelta fu quella, per molti di loro, della distruzione e dell'autodissoluzione nella politica. Se si leggono gli articoli, i saggi e le recensioni contenuti nei numeri della rivista, si nota lo sforzo fatto *in extremis* di serbare la testimonianza di ciò che aveva rappresentato Criterion, e il suo nutrito gruppo intellettuale, prima di imboccare la deriva senza ritorno più politicamente impegnata. Questa rivista, infatti, ha tutte le caratteristiche di un lascito, di un'eredità, il testamento e la testimonianza emblematica di tutta una generazione di scrittori di talento. Come dire che la vocazione profonda di Criterion era quella del suo autosacrificio inscritto nel fallimento programmatico del titolo della rivista, cioè l'impossibilità di fornire criteri solidi e sicuri in un'epoca storica di crisi non solo politica ma anche sociale ed economica. La generazione Criterion è stata profondamente segnata dal nichilismo e dalla passione per il reale.

È difficile dire *cosa sia stata* Criterion dopo l'incarnazione del reale disastroso e l'orrore che le ideologie totalitarie hanno recato nel campo democratico del politico. È più facile pensare *cosa non sia stata* Criterion. La società Criterion non è stata una delle tante esperienze di avanguardia, già molto attive in Romania e riconosciute anche all'estero nel solco del surrealismo. Criterion non è stata neppure *unicamente* una svolta nella conservazione reazionaria, come il canone interpretativo dominante tende ad imporre un po' troppo sbrigativamente. I maggiori attacchi al movimento Criterion provenivano sia dall'estrema destra che dall'estrema sinistra ma anche dal centro (anche se le categorie del politico come centro, destra e sinistra non sono molto appropriate per la ricostruzione storica del contesto nella Grande Romania[11]) e il motivo è che da più parti si chiedeva proprio a Criterion, che per sua vocazione era pluralistica, una più precisa e definitiva collocazione nel fragile scacchiere politico e intellettuale romeno.

Alcuni studiosi argutamente parlano di «Rivoluzione reazionaria»[12] di Criterion, come se si trattasse di un'*ecclesia* che chiama a raccolta i suoi membri secondo un processo di reciproca fusione e autodissoluzione nel tutto e nell'uno. Ma anche questa definizione ha i suoi limiti. Al di là delle facili analogie e delle più o meno opportune schematizzazioni che attraversano trasversalmente gli studi a carattere ideologico, è doveroso rivolgere soprattutto l'attenzione alle differenze di percorso, alle divergenti traiettorie dei generazionisti a maggior ragione perché proprio all'interno della società Criterion conviveva una frangia di giovani pensatori che condivideva l'ideale vagheggiato da Nae Ionescu, quello cioè di una «comunità politica di destino» - in pratica un'élite intellettuale, molto vicina alla Legione, ma che a rigore non può essere

[11] Come ha fatto chiaramente notare Sorin Alexandrescu nel suo libro *Paradoxul român*, Bucarest, Humanitas, 1998.

[12] È la posizione sostenuta da sponde avverse da Claudio Mutti e da Alexandra Laignel-Lavastine nei loro lavori già citati. Emanuela Costantini parla invece di «Antiliberalismo nazionalista».

confusa sommariamente con essa. I segnali di questa «comunità politica di destino» lanciati all'interno di Criterion erano nonostante le apparenze molto vistosi. Secondo il desiderio di Nae Ionescu questa più o meno dichiarata élite intellettuale avrebbe dovuto cercare di offrire una sorta di mediazione culturale ed etnofilosofica ai giovani nazionalisti stabilendo così un dialogo e un percorso di riconoscimento reciproco. Molti di loro infatti leggevano i giornali, frequentavano ancora l'università e non vedevano l'ora di entrare in azione in campo politico. Questa «gioventù huliganica», in realtà, si riteneva pronta per la rivoluzione e stava già progressivamente confluendo in massa nella Guardia di Ferro. Il messaggio politico di Codreanu seppure scarno, era molto incisivo, e faceva presa sulle corde emotive delle masse giovanili. Egli rilanciava la questione del legame sociale mediante il ricorso al miraggio salvifico del riscatto della patria su uno sfondo mistico-sacrificale e xenofobo, e paventava la figura paranoica e cospirativa dell'ebreo mentale la cui presenza fantasmatica dava origine a un'intollerabile angoscia di tipo sociale.[13]

Anche se molti componenti della stessa «comunità politica di destino» si lasciarono sedurre inequivocabilmente dal flauto angelico della Legione e dall'insensata propaganda del «Capitano», non tutti si fecero inquadrare nello squadrismo mortifero e suicidario della Guardia di Ferro. È il caso di dire che per la maggioranza di Criterion quest'adesione fu molto *sui generis*, se non proprio inspiegabile.[14] In questo senso neanche gli studiosi più informati si trovano d'accordo nell'attribuire *ad personam* la responsabilità di quel gesto sconsiderato e allucinante, e nel reperire una spiegazione plausibile dell'evento. Un frammento di verità storica che si può con ogni probabilità aggiungere a questo dibattito è che già Criterion aveva annunciato questo evento cruciale e inspiegabile negli anni del suo grande fulgore; ma quando *gli huligani si trasformarono irrimediabilmente in rinoceronti* l'associazione era già morta, come testimonia lo stesso Eugen Ionescu che a quel tempo si ritrovò sempre più solo e in preda al panico.[15] La metamorfosi era compiuta e fu senza ritorno. Antisemitismo e legionarismo per lo scrittore del *Rhinocéros* coincidono pienamente ed è inutile opporre nette distinzioni tra l'antisemitismo dottrinario o teologico del tempo e l'antisemitismo decisamente xenofobo dopo l'orrore di Auschwitz. Questa fu la scelta radicale e decisiva operata dal grande drammaturgo *après coup*.[16]

---

[13] Lo storico Francesco Guida scrive a questo riguardo: «Il giovane movimento dell'arcangelo Michele, con le sue modalità atipiche di fare politica "nella società", cominciava infatti a divenire sempre più popolare. Del suo programma attirava non solo l'aspetto polemico contro gli ebrei, la borghesia, i politicanti, la modernizzazione d'importazione, il primato del materialismo e dell'economia; ma anche la parte propositiva. […] Le marce che i legionari compivano in campagna e attraverso i villaggi, rendevano quei giovani simpatici a buona parte della popolazione contadina; la costruzione di edifici offerti all'uso del pubblico, l'avvio di un commercio che oggi si chiamerebbe "equo e solidale" per dimostrare che il profitto poteva essere calmierato e non era un valore di per sé […] non servivano solo a mettere in difficoltà gli ebrei ed eventualmente altri commercianti, ma costituivano la prova di una capacità di pensare in positivo e non solo in negativo». F. Guida, *Romania*, Milano, Unicopli, 2005, p. 139.

[14] Dan Botta è esemplare in questo senso, come afferma M. Petreu (in *Generația '27 între Holocaust și Gulag*, cit.), ma ancora di più Constantin Noica, dopo l'assassinio di Codreanu, secondo Z. Ornea (in *Anii Treizeci*, cit., pp. 211-220).

[15] Come testimoniano non solo i suoi scritti sia romeni che francesi ma anche i diari di molti protagonisti dell'epoca. Su questo aspetto si vedano M. Petreu, *Ionescu în țara tatălui*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2001 (seconda edizione 2002) e A. Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco. L'oublie du fascisme*, cit.

[16] Il suo fu un atto etico doloroso e incalcolabile. In questo senso si spiega, sempre riguardo alla famosa lettera di Eugen Ionescu spedita a Tudor Vianu (già citata), la lista dei futuri «rinoceronti» (i quali nella pièce diventeranno, nel gusto del segreto, solo delle maschere con nomi simbolici: *Dudard*, *Butard*, *Le*

A distanza di anni, forse è opportuno precisarlo, confrontando, con le dovute differenze, Criterion con le esperienze che si svolgevano quasi contemporaneamente in ambito europeo - per esempio in Francia, si pensi alla rivista «Acéphale», o anche da un'altra prospettiva a «Esprit» che aveva un certo seguito di pubblico in Romania -, si può dire che lo scontro durissimo delle comunità intellettuali (attorno ai temi del nazionalismo, antinazionalismo, fascismo, comunismo, nazismo, capitalismo, liberalismo, individualismo, ecc.) non ha fatto purtroppo che segnalare la debolezza, da un lato, delle istituzioni liberali e democratiche, cioè quelle rette dalla borghesia depositaria delle istituzioni della libertà democratica, e dall'altro l'incapacità, da parte degli apparati intellettuali, di riuscire a concettualizzare l'origine sacrale del potere.[17]

L'origine sacrale del potere e il fraintendimento politico della democrazia si presentarono storicamente sulla scena nazionale in Romania con un sovrappiù di violenza, incarnata appunto nella soluzione legionaria di tipo salvifico, la quale situandosi strategicamente dalla parte dell'eterogeneo nel fenomeno stesso del religioso, che cancella il rito ma lascia sopravvivere il mito, fu pronta ad utilizzare ai propri fini, forse inconsapevolmente, quella fonte di energia che l'avversario "capitalista", "democratico" e "liberale" fu addirittura incapace di riconoscere. L'effetto spoliticizzante del debole sistema democratico-liberale romeno non tenne conto di quella passione collettiva che Criterion (ma anche i movimenti di avanguardia romeni) aveva saputo esprimere fungendo da collante sociale e modernista nell'antica società contadina premoderna, pur nelle sue interne contraddizioni. Fu così che molti soggetti rimasero deliberatamente chiusi nel loro interesse individuale, altri furono come indotti a farlo per non rimanerne fuori, e altri ancora finirono per rovesciare la loro originaria tendenza profana in un bisogno di protezione da parte di una figura carismatica, mistica e visionaria come Corneliu Zelea Codreanu.[18] Quest'ultimo, il Capitano della Legione

---

Logicien, *M. Papillon*, *M. Boeuf*, *Daisy*, ecc.), in cui compare anche il nome Mircea Vulcănescu (non solo quelli di Nae Ionescu, Cioran, Eliade, Noica, Dan Botta *et alii*). Secondo Marta Petreu, il filosofo, amico e parente di Eugen Ionescu, Mircea Vulcănescu non era legionario. Eugen Ionescu in questa lettera è ingiusto e irriconoscente nei suoi confronti. Egli infatti era suo amico. Ai tempi di Criterion lo aveva, nel 1933, coraggiosamente sostenuto per il conferimento del premio a *No*, e pare inoltre che l'abbia aiutato a partire definitivamente dalla Romania durante la dittatura del maresciallo Antonescu (M. Petreu, *Ionescu în țara tatălui*, cit., p. 76). Ma se consideriamo che Vulcănescu aveva mostrato di essere dal punto di vista esclusivamente teologico «antisemita» (come dimostra una lettera privata spedita a Eliade) nella polemica scoppiata sul «caso» Sebastian, e che aveva dichiarato *nonostante tutto* di essere d'accordo con la prefazione antisemita del maestro (si veda di Mircea Vulcănescu, *În jurul romanului De două mii de ani*, in *«Dosarul» Mircea Eliade*, vol. II, a cura di M. Handoca, Bucarest, Curtea veche, 1999, pp. 110-128, oppure anche nella sua testimonianza in chiave teologico-politica in *Nae Ionescu*, cit.), ciò giustifica in parte il dichiarato dissenso da parte di Eugen Ionescu, quando lo venne a sapere, forse, proprio da lui in persona. A Firenze, durante la sua conferenza sul *Rhinocéros* nel 1986, Ionesco disse che quando quasi tutti erano diventati legionari, e ormai lui frequentava solo quei «sette o otto che dicevano di no» al regime, un giorno uno di loro lo sorprese amaramente dicendogli che i legionari in fondo non avevano tutti i torti nel criticare da un certo punto di vista gli ebrei. Quel giorno capì che «non poteva più vivere con questa gente» e decise che avrebbe fatto di tutto per fuggire dalla Romania visto che si sentiva sempre più isolato e non compreso. Poi aggiunse: «Sono andato nel mio paese d'infanzia. Lì non ero solo, e questo mi ha salvato». Su molte di tali questioni avremo modo di tornare più avanti.

[17] Su tale questione si veda, ad esempio, L'*Introduzione* di R. Esposito, *La comunità della perdita: l'impolitico di Georges Bataille*, in G. Bataille, *La congiura sacra*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. XI-XXXVI.

[18] Come scrive Ionesco: «Quel Codreanu, capo della Guardia di ferro, era bello come Guevara, amato come Mussolini, o Castro, o Hitler… Un assassino… come Guevara e come Guevara un assassino assassinato (*un tueur tué*)… Solo i begli assassini sono amati, assassinati (*tués*) o no». E. Ionesco,

dell'Arcangelo Michele, sotto la veste dell'ortodossismo cristiano e della setta mistica, consacrò la sua vita «agli dèi inferi» e fu disposto al sacrificio individuale, e anche collettivo, per assicurarsi la vittoria più sul piano spirituale che su quello politico, come testimoniano alcune significative pagine delle *Memorie* di Eliade.[19] Il passaggio dal profano al sacro era avvenuto ai tempi di Criterion sotto la spinta verso la «comunità politica di destino» idealizzata da Nae Ionescu, ma il passaggio di ritorno dal sacro al profano non si compì nel suo alveo naturale, cioè quello democratico presidiato da Criterion, anzi si interruppe sancendo la morte dell'associazione e la fine delle pubblicazioni sulla rivista omonima. Il destino comunitario prese allora una rotta irrimediabilmente diversa e senza ritorno. Come testimonia Ionesco:

> In Romania esiste una società filosofica che porta il nome di un professore fascista e che raggruppa sessanta giovani filosofi. Sappiamo quanto sono pericolose, efficaci, queste società di pensiero. Questi sessanta o settanta ideologi si riuniscono, discutono, si preparano: sono i «mistici», legionari o prelegionari, vale a dire membri della famiglia spirituale delle Guardie di ferro, i germi, i fermenti, sono settanta, diventeranno cento, duecento, mille, invaderanno i giornali, le riviste. Tengono corsi all'Università, conferenze, scrivono libri, parlano, parlano, le loro voci coprono tutto. Sono le conseguenze della Storia. La loro visione del mondo sta vincendo. Allora, noi saremo perduti.[20]

Ci si può chiedere a questo punto a cosa sia dovuto questo brusco cambio di rotta al di là dell'influenza nefasta dei maestri. L'ipotesi è questa: forse perché è a una tale domanda di ordine e di bisogno di assoluto che il legionarismo, separato dalla comunità politica (ma che sembrava apparentemente condurre una esistenza profana al proprio interno), seppe rispondere con quel residuo irriducibile di sacralità riuscendo in questo modo a riaggregare (come sanno fare i totalitarismi) gran parte del gruppo, chi prima chi poi, nel suo alveo ideologico. Fatto sta che Eugen Ionescu indicò il nome di Nae Ionescu come la prima vittima del contagio. Il «Logico», infatti, è il primo intellettuale che viene affetto dalla «rinocerontite» sulla scena del *Rhinocéros*. In questo modo forse il maestro rispose, dopo il soggiorno estivo in Germania del 1933, all'equivoco di Criterion, ma soprattutto al potere politico del suo paese, in forma arcaica, cioè in una forma rivolta a un passato più o meno mitico e religioso, senza mediazioni concettuali appropriate. La teologia politica del professore imperniata sull'amore in chiave mistica, fusionale e salvifica ha operato, tramite slittamento e deriva, su uno sfondo più o meno affettivo di seduzione e di identificazione. Ciò fu letale per i suoi allievi. La bomba, infatti, fu innescata da Nae Ionescu nel 1934 proprio all'interno di Criterion con la prefazione antisemita al libro di Sebastian, ma scoppierà a livello nazionale solo più tardi nel 1936-37, dopo una fase intermedia di incubazione del virus rinocerontico (1934-1935). A partire dal 1936, come testimonia Eugen Ionescu, sarà la «catastrofe», il «cataclisma».[21]

Forse le componenti della miscela sullo sfondo fantasmatico e "rural-spettacolare" del legionarismo e dell'individualismo di Nae Ionescu, giornalista e professore universitario carismastico in rotta con la corte monarchica, sono i sintomi

---

Passato presente, tr. G. R. e J. Morteo, Milano, Rizzoli Editore, 1970, p. 277 (E. Ionesco, *Présent passé. Passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968, p. 163).

[19] M. Eliade, *Le messi del solstizio. Memorie 2. 1937-1960*, a cura di R. Scagno, Milano, Jaca Book, 1995, pp. 9-40.

[20] E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 277.

[21] Su questo fenomeno europeo di metamorfosi e di isteria collettiva si possono vedere in questa direzione interpretativa le analisi di Canetti e della Arendt, per comprendere adeguatamente la portata tragica di questo evento da angolature purtroppo non molto differenti.

che permettono di cogliere in quegli anni un'esigenza di fronte alla quale i regimi liberali e democratici hanno svolto un ruolo puramente reattivo. Così la Guardia di Ferro si seppe avvalere di quella potenza di pensiero che le mancava e seppe rispondere sempre in termini filosofici e politici alla questione del nichilismo avanzata da molti studenti universitari e dai giovani intellettuali di Criterion su coordinate esperienziali e vitalistiche alla ricerca di un fondamento assoluto.[22]

A poco valsero, in seguito, gli interventi di alcuni criterionisti volti a contrastare la deriva entropica della fragile democrazia associativa verso la dittatura delle risposte risolutive. Non riuscirono ad opporsi con le parole alla rivendicazione del mito su presupposti etnici e religiosi come perno di rotazione di quel processo di risocializzazione nazionale considerato come necessario e imprescindibile. Il discorso del mito senza il rito traduce la volontà di conoscenza in volontà di potenza, mette in scena una funzione autoidentificatoria che esclude l'altro, i molti, il diverso. Tale discorso separa le comunità elettive e le trasforma in sette mistiche, opera un netto taglio perché, in quanto creazione collettiva della comunità, si offre come principio di regolazione sociale su base mitica e pulsionale. Così accadde che il mito in un primo tempo venne solo osservato e studiato; poi il suo discorso dall'indicazione è passato alla prescrizione, trasformandosi quasi impercettibilmente in una presa d'atto politico; e infine dalla concezione si è passati alle parole d'ordine e all'esecuzione.

Per fare un solo esempio, dopo il 1934 il discorso di Eliade «né destra né sinistra», in linea con il suo *Itinerario spirituale*, per molti della «comunità politica di destino» interna alla stessa Criterion non valse più. «Nessuna salvezza è possibile fuori dalla Chiesa», risponde Racoveanu dal pulpito teologico del periodico «Credința»; lo stesso Vulcănescu gli fa eco nella formula agostiniana in una lettera privata spedita a Eliade in occasione dello scandalo generato dalla «prefazione antisemita» di Nae Ionescu al libro di Mihail Sebastian *Da duemila anni*.[23] Acting out, lapsus del pensiero a favore dell'azione e della prassi? Il processo di rinocerontizzazione si è forse innescato e si attende solo che la rinocerontite faccia vedere a Eugen Ionescu i suoi effetti travolgendo quasi tutti? A quel tempo non ne possiamo essere così sicuri.[24] È il tempo dell'incubazione della rinocerontite. Siamo solo nel 1934. Si farebbe un errore di anacronismo se ci facessimo anticipare dagli eventi che seguiranno. C'è ancora spazio per la discussione, lo studio, il confronto, il dibattito, la polemica all'interno di Criterion. La democrazia sembra ancora reggere, anche se a fatica. Ci sono ancora le

---

[22] Tali coordinate si possono percepire come in un fermo immagine nel saggio *Experiență*, apparso il 15 ottobre 1934 sulla rivista «Criterion», firmato da Petru Comarnescu. In questo articolo il filosofo offre un quadro complessivo di tutta la generazione Criterion. Precisa che l'«esperienza» vitalistica, avventurosa, dell'evento, della conoscenza reale e immediata appartiene a Mircea Eliade, Petru Manoliu, Emil Cioran; l'«esperienza» modellata sulla forma negativista e destinata al fallimento in mancanza di criteri morali, estetici, razionali riguarda Eugen Ionescu, Arșavir Acterian, Mihail Ilovici; mentre le ricerche opposte all'«esperienzialismo» che puntano alla stabilità delle forme, chiare e universali, sono condotte da Dan Botta, Constantin Noica, Ion Cantacuzino. Questo saggio doveva servire nelle intenzioni di Comarnescu alla preparazione di un libro sulla *Giovane Generazione* che non vedrà mai la luce. Si veda P. Comarnescu, *Experiență*, in «Criterion». Revistă de arte, litere și filosofie, ottobre 1934 – febbraio 1935, Colecția completă în ediție anastatică, pp. 3-4.

[23] Si può agevolmente seguire la polemica all'interno di Criterion innescata a partire dall'articolo di Eliade che segnala gli errori di interpretazione in senso teologico-politico del suo maestro contenuti nella prefazione «antisemita» al libro di Sebastian in *«Dosarul» Eliade*, Vol. II, a cura di M. Handoca, Bucarest, Curtea veche, 1999, pp. 167-186.

[24] Questo è anche il punto di vista di Norman Manea contenuto nel suo libro *Il ritorno dell'huligano*, tr. it. di M. Cugno, Milano, il Saggiatore, 2004, pp. 72-81.

parole che denunciano il «malinteso», si rincorrono nella carta stampata tra i libri e i periodici, e creano ancora per poco una sorta di barriera simbolica alla violenza della «querelle» prima che divampi nel potere devastante dell'azione, trasformandosi in un'arma collettiva di distruzione. Tuttavia la rinocerontite nazista sembra aver già attecchito e affetto nell'autunno del 1933 Nae Ionescu di ritorno dalla Germania, e a dicembre Cioran, il quale, rimasto in borsa di studio a Berlino fino al 1935, incomincerà a spedire a partire dal 1934 articoli deliranti sulla rivoluzione messa in atto da Hitler che comprometteranno indelebilmente la sua immagine postuma.[25]

Lo spettacolo delle parate naziste e gli slogan politici hanno cominciato a mietere le prime vittime. D'altra parte in Romania la Guardia di Ferro di Codreanu comincia a intercettare il ribellismo degli studenti offrendo loro una rivoluzione mistico-nazionale a portata di mano. Nae Ionescu ha compreso che è giunto il momento di prendere il posto di Crainic come ideologo della Legione, che all'epoca era un valido e riconosciuto interlocutore di Codreanu. Ormai il dandy filosofo e giornalista si è reso conto di non poter più rivestire il ruolo tanto sperato di consigliere politico del re Carol II.[26] In questo senso, allora, i giovani studenti possono diventare nelle sue mani massa di manovra che occorre conquistare, corteggiare, lusingare, ed eventualmente strappare all'avversario. La scelta è tattica: criticare come fa il governo "liberal-democratico", le loro scelte e denunciarne gli errori diventa un grave errore di calcolo politico. Codreanu, che riesce ad attirare tanti giovani col suo richiamo mistico nazionale e xenofobo, agli occhi di Nae Ionescu, gode ora di una sorta di pregiudizio favorevole: meglio farselo amico e influenzarlo ideologicamente, fornendogli magari un fondamento filosofico più in linea coi tempi di Berlino, un orientamento politico decisivo, scalzando in questo modo Crainic, troppo legato al fascismo italiano e a una visione ortodossa panslavista moderata.[27] Forse così si spiega come sia venuta l'idea a Nae Ionescu, di ritorno dalla Germania in via di nazificazione, di formare intorno a sé, coi suoi ex studenti, una «comunità politica di destino» che fosse in grado di fungere da interfaccia tra gli studenti e la Legione di Codreanu. Come accade spesso nella politica tutto diventa tattico nel senso più riduttivo e strumentale della parola.

---

[25] Prima ancora, cioè, della pubblicazione nel 1936 del suo libro *La trasfigurazione della Romania* secondo la Petreu e in maniera più radicale e irreversibile secondo la Laignel-Lavastine. Ma le cose non sono così semplici, come vedremo. La verità non è mai piatta e banale, è più complessa ed è come un cristallo che ha tante sfaccettature.

[26] Nae Ionescu era stato compagno di liceo del re. Una volta emarginato dalla corte la vendetta del filosofo non si farà troppo attendere e coinvolgerà quasi tutti i suoi giovani discepoli in un'inquietante deriva politica. Le testimonianze di Eliade, Cioran, Vulcănescu e Ionesco sono tutte concordi su questo punto. Riguardo alla visione politica del re, Francesco Guida scrive: «Al di là della difesa del proprio potere o dei vantaggi per la sua camarilla, Carol II intendeva modernizzare la Romania sottraendo questa trasformazione ai vincoli della democrazia, da usare e non da considerare un fine o un modello socio-politico intangibile. Egli con tale modello dovette convivere per 7-8 anni di regno, facendo di tutto per adeguarlo ai propri convincimenti e non applicandone a pieno e coerentemente i principi […], infine decise di metterlo da parte dando vita a un regime autoritario». F. Guida, *Romania*, cit., pp. 127-128.

[27] I maggiori contributi di Nichifor Crainic pubblicati sulla rivista da lui diretta «Gândirea» furono raccolti nel volume edito nel 1936, *Puncte cardinale în haos*, (Ora N. Crainic, *Puncte cardinale în haos*, a cura di M. Ursache e P. Ursache, Iaşi, Editura Timpul, 1996). Per conoscere a partire dalla sua testimonianza i rapporti che egli aveva intrattenuto con Codreanu si veda l'autobiografia *Zile albe, zile negre. Memorii I*, a cura di N. Lemnaru, Bucarest, Editura Gândirea, 1991 (Le sue *Memorie* sono state anche edite, a cura di A. Condeescu, presso Editura Muzeului Literaturi Române nel 1996). Sui maggiori esponenti della rivista «Gândirea» si può leggere di D. Micu, *Gîndirea şi gîndirismul*, Bucarest, Editura Minerva, 1975, anche se oggi tale pregevole lavoro è un po' desueto a causa della pressione ideologica dominante del regime di Ceauşescu del tempo.

La lettera di Eugène Ionesco spedita a Tudor Vianu, comunque, è molto chiara rispetto alla questione della responsabilità soggettiva.[28] È colpa dei cattivi maestri in competizione politica tra di loro.[29] Più di Crainic, per Ionesco, è colpa di Nae Ionescu. Ma, a livello personale, si sente molto più ferito dalla scelta di Eliade sul quale aveva riposto tutta la sua fiducia dopo la pubblicazione de *L'itinerario spirituale* e di cui condivideva gli ideali di rinnovamento in senso culturale e non politico. Secondo Eugène Ionesco sia Nae Ionescu che Mircea Eliade si sono serviti degli studenti, del loro ribellismo giovanile e dei loro furori antiistituzionali per promuovere i loro fini. Quello che Eugène Ionesco capirà forse più tardi è che proprio gli Eliade, i Cioran e gli altri della generazione Criterion hanno creduto di essere all'avanguardia di un movimento protestatario sentendosi di appartenere a una «comunità politica di destino», ma in realtà tutti loro hanno scoperto amaramente di essere stati soltanto un battaglione intellettuale al servizio di qualche «capo-plotone» che muoveva le fila dietro le quinte e desiderava solo di vendicarsi del re.[30] Questo, di sicuro, non ha giovato alla fragile democrazia romena, e ha definitivamente ucciso, tra l'altro, lo spirito modernista e pluralistico di Criterion. Per tutta la vita Eugène Ionesco si interrogherà intorno questo enigma e la risposta che si darà è la seguente:

> È la colpa della politica. I politici sono delle persone che non sanno di morire. Ci sono persone che non sanno che andranno a morire. Ho conosciuto, ho avuto degli amici, che erano molto malati, che sapevano che erano molto malati e che non avevano paura, non avevano paura perché non sapevano che cosa era la morte, non potevano immaginarsi che cos'era la morte.[31]

Ma è solo questione di pochi anni. Sulla scena lasciata da Criterion ecco che quasi impercettibilmente si assiste, sullo sfondo, all'avanzata poderosa dei rinoceronti, che mascherano le inquietanti figure paramilitari con in mano il Vangelo e con l'altra la pistola. Non è stato possibile arrestarsi in tempo. Moltissimi hanno avuto troppa fretta di scendere in campo, nell'agone della politica attiva invece che nell'agonia dell'elaborazione intellettuale. Ora con i rinoceronti ciò che era eterologo diventa ortodosso, ciò che era spossessione diviene appropriazione, ciò che era il dentro diventa il fuori. Questo sa fare la potenza aggregante del mito senza rito, la mancata profanazione del sacro, la spettacolarizzazione della propaganda nazista trapiantata quasi di forza in Romania e forse anche finanziata, secondo Vulcănescu, dal capitale tedesco. Il discorso del mito religioso ed etnocentrico diventa l'incarnazione del sogno di perfezione contro un mondo imperfetto, il sogno di un sapere totale e

---

[28] Cfr. *Lettera di Eugen Ionescu a Tudor Vianu*, 19 settembre 1945, in *Scrisori către Tudor Vianu*, vol. II, edizione di M. Alexandru-Vianu e V. Alexandrescu, Bucarest, Editura Minerva, 1994, pp. 274-275.

[29] Secondo M. Petreu, Crainic aveva già contribuito ad avvicinare al movimento legionario Mihail Polihroniade e Vasile Marin. Cfr. M. Petreu, *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1999, p. 97.

[30] È soprattutto il caso di Cioran che da questo evento non si è mai più ristabilito. Si può seguire la sua vacillante e dolorosa traiettoria soggettiva a partire da *La trasfigurazione della Romania*, il saggio *Nae Ionescu e il dramma della lucidità*, l'omaggio radiofonico a Codreanu, fino agli *Exercices negatifs* e al *Précis de decomposition*. La questione della responsabilità ricade anche su Eliade come egli ha rivelato al suo allievo Ioan Petru Culianu, che fu disorientato dagli articoli compromettenti firmati dal maestro, e come si può ancora oggi leggere chiaramente in molti brani dell'autobiografia e dei diari, nonostante le numerose reticenze ravvisate accuratamente dalla critica molto poco benevola nei suoi confronti. Abbaglio ideologico e fatalità storica giocano brutti scherzi alla coscienza dei protagonisti.

[31] E. Ionesco, *Ruptures de silence. Rencontre avec André Coutin*, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 83-84.

onnicomprensivo senza smagliature, una sintesi assoluta capace di ricostruire idealmente l'unità del mondo attraverso la potenza aggregante della condivisione di un ideale politico e collettivo che faccia uno su uno sfondo di assoluto.

Alcuni compagni di avventura che calcavano le scene di Criterion sono ormai diventati rinoceronti, e sono essi stessi sottoposti al mito che hanno contribuito a creare e a condividere in nome della libertà e di una maggiore giustizia sociale e nazionale. È la vera lacerazione, non più quella scritta sulla carta stampata o detta nelle conferenze, nelle famose serate dei «simposi» di Criterion da loro organizzati. La lacerazione non è più avvertita dalla parte della mancanza e della divisione soggettiva, ma è agita sotto la forma della perdita e del puro dispendio dettato dall'*ethos* nazionale e dalla passione dell'essere comunitario. La comunità rinocerontizzata è pensata e agita come singolarità e quindi va fatalmente nella deriva della propria impossibilità. I rinoceronti non hanno nomi, sono completamente depersonalizzati e corazzati in una massa anonima impermeabile a qualsiasi smagliatura soggettiva. La comunità dei rinoceronti non può fondarsi che nell'andare al fondo del proprio sintomatico bisogno di assoluto. Non c'è più spazio per il dialogo e il confronto delle posizioni. La "democrazia" di Criterion è definitivamente morta con l'ingresso dei pachidermi corazzati. Come si può cogliere nella testimonianza dei protagonisti del romanzo di Eliade *Gli huligani*:

> Ma la nostra morte, dei giovani di oggi, sarà totalmente diversa, mio caro Petre. Noi moriremo tutti, milioni di giovani, moriremo stretti l'uno nell'altro, e nessuno si sentirà solo in quel momento. Non vedi come stupendamente la gioventù si prepara, in tutti i campi di morte? […] Il mondo non ha mai preparato con così tanto successo gli uomini giovani a una morte collettiva. […] Quell'*esprit de corps*, che deridevi l'altra volta, sopprime questa fondamentale solitudine dell'uomo al momento della morte. […] moriranno *tanti*, così tanti che esisterà una sola morte: la morte collettiva. Su un campo di lotta…[32]

È proprio quest'esperienza interiore dell'huligano colpito dal morbo della rinocerontite, che porterà tanti giovani a morire sull'altare salvifico della «santa morte legionaria». La vocazione dell'huligano consiste in questo:

> Non rispettare niente, credere solo in se stessi, nella propria giovinezza, nella propria biologia, se si vuole…Chi non debutta così, di fronte a se stesso o di fronte al mondo – non creerà niente. Poter dimenticare le verità, avere tanta vita in sé affinché le verità non ti possano penetrare, né intimidire – ecco la vocazione dell'huligano… […] Alcuni rompono i vetri, altri affermano che il mondo comincia attraverso di loro. Che cosa superba! Che vitalità orgogliosa! Dividere il mondo in vivi e morti – o in cattivi e buoni, così con un semplice giudizio di valore, o con un solo vetro rotto – ti rendi conto quale violenta affermazione vitale significhi questo gesto?[33]

L'orizzonte del nichilismo dei valori di Criterion viene ecceduto con gli huligani non nella parola ma nella prassi. E la letteratura, in particolare il romanzo, non riuscirà più a costituirsi come punto di resistenza simbolico contro il passaggio all'atto politico.[34] *Per la comunità degli huligani trasformati in rinoceronti la morte nella sua dimensione perversa diventa l'unica cosa che si possa condividere*. Ciò per loro non ha il significato di avere un destino nel senso del tramonto e dell'apprendere a morire,[35] ma

---

[32] M. Eliade, *Huliganii*, a cura di M. Handoca, Bucarest, Editura RUM-IRINA, 1992, p. 285.
[33] Ivi, p. 182.
[34] Dal punto di vista di Eugen Ionescu il romanzo *Gli huligani* sarà il punto di svolta della chiamata all'impegno politico di Eliade. Questo sa fare il «malinteso» associativo. Si veda più avanti il capitolo dal titolo *L'arrivo degli huligani*.
[35] Come insegnano i testi paradigmatici della cultura popolare romena, ad esempio, la *Mioriţa* o i *Consigli al morto*. Cfr. *Le nozze del Sole. Canti vecchi e colinde*, a cura di D. O. Cepraga, L. Renzi, R. Sperandio,

nel segno della dissoluzione mitica e dell'autodistruzione spettacolare. L'interdetto viene spezzato. Credendo di trasgredire la legge gli huligani hanno infranto le regole del gioco uscendo dal libro e trasformandosi in rinoceronti. Alla circolarità del gioco si è sostituita la linearità della vita e della morte nella cifra dell'esasperazione sovrumana. Il travaso dal discontinuo soggettivo al continuo della comunità sembra poter avvenire solo a condizione del sacrificio di sé, cioè della parola e del desiderio. Ed il soggetto spinge l'alterazione del proprio desiderio al punto di pensare confusamente il sacrificio dello stesso pensiero con la passione per il reale. Isteria e psicosi collettiva agitano la comunità dei rinoceronti. Il pensiero spinto al limite del pensiero esige il sacrificio o la morte del pensiero. Come si legge nel diario di Ionesco scritto «*intorno al 1940*»:

> Ho assistito a delle mutazioni. Ho visto gente trasformarsi, quasi sotto i miei occhi. È come se avessi sorpreso il processo stesso della metamorfosi, come se vi avessi assistito. Dapprima li sentivo diventarmi sempre più estranei, ho sentito come, un poco alla volta, si allontanavano. Ho sentito che germinava in loro un'altra anima, un altro spirito. Perdevano la loro personalità, sostituita da un'altra. Diventavano altri.[36]

Molti della generazione Criterion moriranno giovani, alcuni impazziranno o marciranno in carcere, molti fuggiranno all'estero, e altri rimarranno in Romania resistendo alla seconda ondata della rinocerontite comunista. A molti esponenti di primo piano della giovane generazione sarà tolta la parola con processi farsa e verdetti inappellabili. Il sacrificio di sé e di tutta la generazione resta il centro vuoto intorno al quale si raccoglie tutta la questione ultima di Criterion. Nei *Cahiers* di Cioran si legge questo commento: «Ogni passione è un mezzo di autodistruzione. Aggiungerò: il mezzo più sicuro e più diretto. Non ho avuto passioni, ma infatuazioni. Solo che, data l'epoca, mi hanno fatto passare per un fanatico, e ho dovuto subire le conseguenze dei miei capricci come se fossero state convinzioni».[37]

Roma, Carocci editore, 2004 e C. Brăiloiu, *Consigli al morto*, cura e traduzione di D. O. Cepraga,Viterbo, Stampa Alternativa, 2005.

[36] E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 281 (E. Ionesco, *Présent passé*, cit., p. 168).

[37] E. Cioran, *Quaderni 1957-1972*, prefazione di S. Boué, tr. it. di T. Turolla, Milano, Adelphi Edizioni, 2001, pp. 912-913.

2. Il malinteso.

A partire dalla testimonianza delle *Memorie* di Mircea Eliade si può far risalire idealmente il concepimento di Criterion a Ginevra. Qui Eliade, che si trova in Svizzera in borsa di studio, mentre lavora di giorno in biblioteca per i suoi progetti nel campo comparativo della storia delle religioni, scrive di notte una serie di articoli meglio noti con il titolo l'*Itinerario spirituale*, che costituiscono una sorta di manifesto programmatico della «giovane generazione».

Lontano dal suolo natio, a una certa distanza non solo geografica, Eliade riconosce il merito agli scrittori della generazione immediatamente precedente di aver «realizzato la loro missione storica» attraverso «l'unificazione» culturale e politica «del paese» in un frangente storico di crisi e forti turbolenze europee. Tuttavia, secondo Eliade, tutti gli ideali che avevano animato la «vecchia generazione» - come «il mito del progresso infinito, la fede nel ruolo decisivo della scienza e della tecnica», la possibilità di «instaurare la pace universale e la giustizia sociale», «il primato del razionalismo e il prestigio dell'agnosticismo» - erano «andati in frantumi sui fronti della lotta» di trincea della prima guerra mondiale.

Eliade ravvisa tuttavia che: «L'irrazionalismo, che aveva reso la guerra possibile e l'aveva alimentata, fa sentire ora la sua presenza anche nella vita spirituale e culturale dell'Occidente».[1] In particolare, la «teosofia», il «neobuddhismo», la «poesia di Tagore», «il successo del surrealismo, la moda della psicanalisi», sono il segno indiscutibile di una vera e propria «riabilitazione dell'esperienza religiosa» nel campo del sapere. In questa dimensione rinnovata dell'«esistenza» e del primato dello «spirito» il tramonto dello scientismo positivista è la prova inconfutabile «che l'ideologia della generazione della guerra non è più valida». E visto che i «vecchi» hanno già realizzato «l'ideale dell'unificazione nazionale» della Grande Romania, coloro che intendono identificarsi nella «giovane generazione» devono prendere atto di questo mutamento epocale, sono obbligati a «trovare da soli» le proprie «ragioni di vita» e possono considerarsi «liberi e disponibili per ogni genere di esperienze».

Il loro compito dunque è quello di non «incoraggiare il dilettantismo o l'anarchia spirituale», di «non sprofondare nel provincialismo culturale o nella sterilità dello spirito», ma di mettersi in sintonia con ciò che li circonda, di porsi in maniera più recettiva e aperta, e di osservare cosa accade nel mondo a partire dalle esperienze, dalle teorie, dai libri, ovvero da tutto ciò che in pratica possa permettere una più approfondita interrogazione, un'adeguata riflessione critica, in grado di imporre alla Grande Romania nuove prospettive assiologiche più illimitate di pensiero.

L'indicazione generale che Eliade dà alla giovane generazione è quella di rivolgersi al «primato dello spirito», dell'«autenticità», dell'«evento», dell'«esperienza vissuta» in senso idealistico ed esistenziale, puntando soprattutto sul fondamento incontrovertibile del cristianesimo ortodosso come sfondo culturale e paradigma inconcusso di pensiero. Secondo Eliade, si legge ancora e a distanza di tempo nelle *Memorie*: «l'ortodossia avrebbe potuto costituire una concezione globale del mondo e dell'esistenza, e se ciò si fosse realizzato sarebbe stato un fenomeno nuovo nella storia della cultura romena moderna».[2]

---

[1] M. Eliade, *Le promesse dell'equinozio. Memorie 1. 1907-1937*, a cura di R. Scagno, Milano, Jaca Book, 1995, p. 143.
[2] Ivi, p. 144.

Nel primo articolo dal titolo *Linee di orientamento* del 6 settembre 1927, pubblicato su «Cuvântul», il giornale diretto da Nae Ionescu, Eliade scriveva:

> Noi abbiamo conosciuto una vita più *completa*. Siamo passati attraverso esperienze che ci hanno condotti verso la ragione, l'arte, il misticismo […]. In noi balena lo *Spirito* […]. Uno dei tratti della generazione che sorge sarà, così, la critica alla ragione sufficiente.[3]

Nel quarto articolo dell'*Itinerario spirituale*, che si intitola *Tra la cattedra e il laboratorio* del 16 settembre 1927, si legge che

> la nostra generazione è ossessionata dall'equilibrio e dalla sintesi e non può più essere soddisfatta dal lavoro scientifico. Ciò non significa disprezzarlo o negarlo […]. Ma noi desideriamo completare la visione scientifica con il risultato di altre funzioni.[4]

Si auspica in questi articoli programmatici un ritorno al misticismo e alla Chiesa ortodossa come condizione reale e necessaria per la salvezza. Nell'articolo *Ortodossia* del 12 novembre 1927 si viene a sapere che la religione ortodossa è «il Cristianesimo autentico» e che essa «deve essere attualizzata» nei «fatti dell'anima». «Dobbiamo essere cristiani», scrive Eliade, per trovare alla vita un senso metafisico che «possa orientarci». L'articolo continua così: «gli ortodossi che hanno condotto una vita priva di inquietudini e di esperienze profonde non sono veri ortodossi», mentre «noi, i giovani, non importa quando, riusciremo a essere cristiani ortodossi» fondamentalmente attraverso la «bellezza» della «*ricerca*», il «risultato» delle «esperienze» e dei «doni» dello spirito.[5]

Con la pubblicazione di questi articoli Eliade si fa notare non solo dagli aspiranti *hommes de lettres* poco più che ventenni, come Emil Cioran e Eugen Ionescu, ma anche dalla critica militante, in particolare da Şerban Cioculescu.[6] Quest'ultimo mostra di prendere in seria considerazione le rivendicazioni del giovane studioso, commenta con garbo e simpatia gli imperativi morali del nuovo orientamento spirituale, ma non tarda a ravvisare alcune vistose incongruenze emergenti dall'impostazione filosofica di Eliade come ad esempio l'irriducibilità tra il misticismo (che, a detta di Cioculescu, è

---

[3] M. Eliade, *I. Linii de orientare*, «Cuvântul», anno III, nr. 857, martedì, 6 settembre 1927, pp. 1-2. Ora nella raccolta di saggi giovanili, M. Eliade, *Profetism Românesc 1. Itinerariu spiritual. Scrisori către un provincial. Destinul culturii româneşti*, Bucarest, Editura "Rosa Vînturilor", 1990, p. 21.

[4] M. Eliade, *IV. Între catedră şi laborator*, «Cuvântul», anno III, nr. 867, venerdì, 16 settembre 1927, pp. 1-2. Ora in M. Eliade, *Profetism Românesc 1*, cit., p. 35.

[5] M. Eliade, *XI. Ortodoxie*, «Cuvântul», anno III, nr. 924, sabato, 12 novembre 1927, pp. 1-2. Ora in M. Eliade, *Profetism Românesc 1*, cit., p. 59.

[6] Cioculescu, di cinque anni più vecchio di Eliade, aveva perfezionato i propri studi in Francia. Ed è proprio Cioculescu che, qualche anno più tardi, nel 1933, diventerà il bersaglio polemico e ironico del *No* di Eugen Ionescu, in linea col programma demolitorio della giovane generazione nei confronti dei «vecchi» (non certo dal punto di vista anagrafico). Dopo L'*Itinerario spirituale* di Eliade, il libro di Eugen Ionescu è il secondo atto del «cannibalismo giovanile» di Criterion, nelle parole di Cioran, perpetrato ai danni dei «vecchi» esponenti della «generazione di fuoco», cioè quella generazione di scrittori che comprendeva i nomi di Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Camil Petrescu e Ion Barbu. Da questo punto di vista, Cioculescu sarà estremamente critico nei confronti della generazione Criterion. Taccerà i suoi massimi esponenti di eccessivo «esperienzialismo vitalista», e nel periodo più convulsivo della storia politica della Romania conierà il termine di «tracomania», cioè una sorta di delirio archeologico della ragione, per indicare l'evoluzione mitico-poetica su basi nazionali dell'idealismo di Dan Botta.

«individualista, di segno protestante») e l'ortodossismo («più vicino al modello ecclesiale cattolico»).[7]

Ne *Il senso dell' "Itinerario spirituale"*, articolo apparso il 9 giugno 1928, Eliade risponde al critico contestando il taglio illuminista e cartesiano della sua argomentazione. Afferma che la «coscienza della nostra generazione è polivalente» perché la posta in gioco, di fatto, è il diverso modo di vivere «l'esperienza». Aggiunge che: «Accanto al valore dell'empirico e del logico si impone il valore etico e religioso». Ci sono «esperienze», scrive Eliade, «che scavano abissi tra la comprensione data» dalla nuova generazione e la visione in un certo senso positiva stabilita dagli scrittori precedenti. L'«abisso c'è», sottolinea l'autore, ed «è nei *valori*», «nei grandi coefficienti della vita e dello spirito».[8] Inoltre Eliade precisa:

> Mi interessa, prima di tutto, lo *specifico*, l'inedito dello spirito della nuova generazione. E il suo peso specifico non è la forza di gravità che spinge verso il materialismo, né la negazione dei *valori razionali* - ma il tentativo della sintesi e l'armonizzazione delle necessità dello spirito che si fondano sul robusto tronco della personalità.[9]

Contrariamente alle aspettative di Eliade, Nae Ionescu sembra non aver condiviso le linee di fondo dell'*Itinerario spirituale* del suo giovane allievo, ritenendo che le sue intemperanze fossero più dettate dall'impazienza giovanile che non da uno spirito ribelle.[10] Quando Eliade, a seguito delle polemiche scatenate sulla stampa in merito al suo *Itinerario spirituale*, chiese esplicitamente al maestro cosa pensasse realmente dell'articolo *Ortodossia* che concludeva la serie, ricevette questa risposta per molti versi inattesa:

> Credo che ti sbagli. Tu sostieni che si nasce cattolico o protestante e si diventa ortodosso. Io credo proprio il contrario: si può certo diventare cattolico o protestante, ma se si è romeno si nasce ortodosso. L'Ortodossia è un modo naturale di essere nel Mondo, che si può avere o non avere, ma che difficilmente si può acquisire. Non vedo bene come un romeno di nascita potrebbe convertirsi

---

[7] Si vedano a questo proposito i due articoli giornalistici di Şerban Cioculescu dal titolo *Un "itinerariu spiritual"*, «Viața literară», anno III, nr. 87, sabato, 9 giugno 1928, pp. 1-2 e *Între ortodoxie şi spiritualitate*, «Viața literară», anno III, nr. 94, sabato, 17 novembre 1928, pp. 1-2., che ora compongono l'*Addenda* all'*Itinerariu spiritual* in M. Eliade, *Profetism Românesc 1*, cit., rispettivamente alle pp. 63-67 e pp. 72-75.

[8] M. Eliade, *Sensul "Itinerariului spiritual"*, «Viața literară», anno III, nr. 87, sabato, 9 giugno 1928, pp. 1-2, ora in M. Eliade, *Profetism Românesc 1*, cit., p. 69.

[9] Ivi, p. 70. È umoristica la replica di Cioculescu del 17 novembre sullo stesso periodico, il quale si chiede: «Che bene può aspettarsi la povera ortodossia indigena dall'impenitente romanticismo e dall'esasperato individualismo del signor Mircea Eliade, la cui idealità maschera forse una dolorosa rimozione degli istinti, invertiti negli spasmi della mistica?». Per Cioculescu, il manifesto della giovane generazione, che è contenuto nell'*Itinerario spirituale*, è immerso in una «spiritualità divagante» e «intercontinentale» ed è considerato dal critico come una «fantasia pura». Cfr. l'articolo *Între ortodoxie şi spiritualitate*, cit., ora in M. Eliade, *Profetism Românesc 1*, cit., p. 74.

[10] Infatti, dalle *Memorie* si viene a sapere che il professore qualche anno prima si era trovato a difendere il suo pupillo proprio all'interno della redazione di «Cuvântul» quando, ingenuamente, ancora studente all'università, aveva osato criticare su rivista lo storico Nicolae Iorga, il "mostro sacro" dell'intellettualità metafisica romena. Nae Ionescu, nonostante il piccolo scandalo giornalistico, aveva comunque incoraggiato il suo successore designato alla cattedra di Metafisica. Senza mettergli troppa fretta, ma accompagnandolo pazientemente nella crescita intellettuale, costantemente lo spronava a essere se stesso insegnando a tutti i suoi allievi a formulare e risolvere i problemi con lo sforzo del pensiero a partire dall'esperienza immediata del proprio vissuto emotivo. Si veda a questo proposito, oltre alle già citate *Memorie* di Eliade, anche lo studio di V. Râpeanu, *Nicolae Iorga, Nae Ionescu, Mircea Eliade. Polemici, controverse, elogii*, Bucarest, Editura Lider, 1993.

all'Ortodossia, mentre comprendo perfettamente il processo attraverso il quale può convertirsi al cattolicesimo. Per quanto ti riguarda credo che il problema sia un po' diverso. Tu consideri l'Ortodossia come una riva verso la quale speri di ritornare dopo ogni sorta di avventure in mare aperto. Però a riva non si ritorna di buon grado, ma solo quando si sopravvive a un naufragio o si vuole evitarlo. Per me, ogni esistenza è un naufragio, cosicché il desiderio di ritornare a riva è quasi una fatalità. Per te l'esistenza significa in primo luogo vivere una serie di avventure spirituali. Credo che ti sbagli, ma ciò non ha alcuna importanza. Importante è solo ciò che tu *farai*, ciò che tu riuscirai a creare, prima o dopo aver capito che ti stai sbagliando…[11]

Nae Ionescu, nel ricordo vivissimo di Eliade, riconduce il suo promettente allievo all'imperativo del «fare» e del «creare», quindi alla responsabilità della posta etica soggettiva su uno scenario quasi di tipo esistenziale. Anche se Eliade si muove, nelle *Memorie*, in una direzione di pensiero affine a quella del maestro, cercando di trovare un'autentica possibilità di inscrizione nel campo dell'esperienza del discorso religioso, la questione dell'inevitabilità dell'errore rimane aperta. Se si è "fatto bene" o se si è "fatto male" lo si sa sempre solo dopo, a cose fatte, una volta che si è scritto, si è elaborato, si è "creato". Un eventuale "sbaglio" di impostazione del problema da parte dell'allievo ha poca importanza agli occhi del maestro nel campo dell'esperienza del vissuto soggettivo. Secondo Nae Ionescu la libertà del soggetto si gioca fatalmente tra il naufragio e la nostalgia, e questa dimensione dell'esistenza riguarda sostanzialmente l'orizzonte del desiderio stabilito dallo spazio dell'evento.[12] Tutto ciò risuonerà insistentemente nei ricordi di Eliade e orienterà forse il taglio compositivo delle sue *Memorie*.

Ad ogni modo, nonostante le critiche all'*Itinerario spirituale*, Eliade ebbe anche decisivi consensi da parte dei giovani intellettuali che si riconoscevano in pieno nel suo manifesto.[13] Il successo dell'*Itinerario spirituale* diede all'autore l'opportunità di fare nuove conoscenze e di rinsaldare antiche amicizie. Eliade non si scoraggiò dall'appunto del maestro, continuò a scrivere con maggiore ansia e caparbietà un'altra serie di articoli dal titolo *Lettere a un provinciale*.[14] A questo «provinciale» il giovane pubblicista impartiva «lezioni di coraggio», «intimava di liberarsi dai vecchi stereotipi, dall'indolenza e dalla mediocrità», consigliava «di prendere la giovinezza seriamente, cioè in primo luogo, di lavorare con tutte le sue forze, di "fare" qualcosa, di "creare" in libertà».[15] La presenza della voce e l'incombenza dello sguardo del maestro sono comunque sempre dietro alle parole che costituiscono l'orizzonte epico della narrazione autobiografica delle *Memorie*. Questa nuova serie di articoli dell'epoca avevano, ricorda Eliade, quasi un tono apocalittico, si direbbe di eccessiva impazienza. Si richiedeva al provinciale «uno sforzo sovrumano per imparare in fretta e fare tutto ciò che non

[11] M. Eliade, *Memorie 1*, cit., p. 145.
[12] In fondo, nell'*après coup* delle *Memorie*, questo è anche un modo molto raffinato del maestro per ricordare all'allievo, prima della sua partenza per l'India, ciò che Mircea Vulcănescu più tardi scriverà espressamente per lettera a Eliade in merito alla vicenda della *Prefazione* antisemita di Nae Ionescu riguardo al romanzo di Sebastian: *Extra Ecclesiam nulla salus*. La formula agostiniana di Mircea Vulcănescu è contenuta nella lettera indirizzata a Eliade che reca il titolo *În jurul romanului De două mii de ani*, in *«Dosarul» Mircea Eliade*, vol. II, a cura di M. Handoca, Bucarest, Curtea veche, 1999, pp. 110-128.
[13] Per esempio, lo stesso Eugen Ionescu si identificò completamente al nuovo indirizzo inaugurato da Eliade e le *Elegie per piccoli esseri* sono una viva testimonianza di questa sua convinta adesione.
[14] Si veda di M. Eliade *Scrisori către un provincial*, ora in *Profetism Românesc 1*, cit., pp. 81-121.
[15] M. Eliade, *Memorie 1*, cit., p. 147.

avevano avuto la possibilità di imparare o di fare» gli intellettuali della generazione precedente.[16]

Il futuro storico delle religioni, in questo primo periodo di attività scrittoria e di discreta notorietà, guardava soprattutto all'Italia.[17] All'università di Bucarest aveva discusso la propria tesi di laurea sul Rinascimento fiorentino, coltivava significativi contatti con Tucci, Buonaiuti, Petazzoni, riportava in quegli anni (1927-28) su «Cuvântul» il suo diario di viaggio lungo la penisola e, sotto l'influenza determinante di Papini, scrisse *Il romanzo dell'adolescente miope* (apparso postumo) di cui aveva pubblicato alcuni pezzi su rivista che non erano sfuggiti all'occhio vigile e attento di Eugen Ionescu.[18] Ecco uno stralcio dal suo primo romanzo.

> Devo imparare a conoscermi. Devo sapere una buona volta chi sono e cosa voglio. Ho sempre rimandato l'analisi perché avevo paura. Paura di non riuscire a mettere a fuoco la mia anima o paura che la luce sotto la quale l'avrei vista mi avrebbe deluso. Io ho immaginato certe cose legate alla mia persona. Cosa succederebbe se in realtà queste non esistessero? Se fossero solo delle illusioni?
>
> E potrei dire di più: ho cercato di seguire queste qualità ritenendole parti della mia anima. Me le sono imposte e le ho fatte mie. Cosa succederebbe se venissi a sapere che non sono altro che vesti indossate di malavoglia? Le potrei mai abbandonare senza sentire il peso del vuoto che c'è dentro la mia anima? […]
>
> Una volta persi un pomeriggio intero. Venni a sapere un'unica cosa, quella che da tempo sospettavo: che il mio *io*, l'*io* di quell'ora non assomigliava per niente all'*io* dell'ora prima e tanto meno a quello del giorno prima. La cosa mi lasciò perplesso. […] Ho notato che nessuno si affatica a smentire ciò che crede di sé o ciò che gli altri credono di lui. In tal caso la personalità non sarebbe altro che un imperativo della volontà e non una cosa maturata dentro l'anima. Si tratterebbe di una maschera.[19]

In questo primo romanzo, fortemente autobiografico, l'adolescenza del protagonista, che è un liceale, e dei suoi compagni di scuola, viene messa in scena attraverso il filtro della letteratura, delle arti, della psicologia, delle istituzioni sociali, dei movimenti e delle prime associazioni giovanili. L'«adolescente miope» si accompagna di diritto nel campo delle lettere ad altri celebri adolescenti come il

---

[16] Come precisa Eliade nell'autobiografia: «i miei articoli su Asvagosa e Milarepa, su Kierkegaard e sull'orfismo, li avevo scritti e pubblicati, da un lato perché i nostri predecessori non si erano interessati a tali uomini e a tali soggetti, ma dall'altro per oppormi alla nostra dipendenza culturale dai libri e dalle pubblicazioni francesi, dipendenza che mi sembrava una prova di pigrizia intellettuale» (*Memorie 1*, cit., pp. 147-148). Rispetto al programma culturale di Eliade, Eugen Ionescu, anche se condivideva la dimensione programmatica dell'*Itinerario spirituale*, si faceva invece promotore della diffusione della letteratura francese come modello da seguire nel campo delle lettere romene e riconosceva a Urmuz, Ion Vinea e Tristan Tzara il merito di aver contribuito a svecchiare decisamente il modo di fare letteratura in Romania. Si veda in particolare l'articolo *Eugen Ionescu, Tudor Arghezi, Vladimir Streinu şi…raporturile dintre poezia estetizantă şi cea vitalistă*, «Facla», anno XV, nr. 1371, 25 agosto 1935, pp. 2-3. Ora in E. Ionescu, *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, vol. I, a cura di M. Vartic e A. Sasu, Bucarest, Humanitas, 1992, pp. 72-79.

[17] Si veda a questo proposito il libro *Mircea Eliade e l'Italia*, a cura di M. Mincu e R. Scagno, Milano, Jaca Book, 1986. Nelle *Memorie* l'autore riporta anche autoironicamente alcune imperdonabili *gaffes* che aveva commesso ingenuamente sulla stampa nazionale mettendo in serie difficoltà alcuni dei suoi illustri corrispondenti italiani con il regime fascista.

[18] In *No* infatti si legge nel tono più o meno amichevole dell'ironia: «Mircea Eliade ha cercato di fare letteratura e non c'è riuscito ('Il romanzo dell'adolescente miope'). E allora ha tuonato contro la letteratura. (Alla fine, la sua miopia intellettuale e l'affettività esagerata gli permettono tuttavia di diventare un letterato quasi passabile)». E. Ionescu, *Nu*, Bucarest, Vremea, 1934, p. 189 (e nell'edizione rivista e corretta, *Nu*, Bucarest, Humanitas, 1991, p. 133).

[19] M. Eliade, *Il romanzo dell'adolescente miope*, Prefazione di R. Scagno, trad. di C. Fanella, Milano, Jaca Book, 1992, pp. 169-170.

Dedalus di Joyce e il *Tonio Kröger* di Mann. Nello stile composito e frammentario di questa sperimentale forma di scrittura diaristica, malgrado le giustificate ingenuità, si avvertono distintamente gli echi di D'Annunzio, Balzac, Panait Istrati, Gide, Marx e Stirner. Ma è Papini l'idolo indiscusso di Eliade. Un appassionato capitolo del libro è completamente dedicato allo scrittore italiano (*Papini, io e il mondo*). La scrittura del reportage soggettivo dell'adolescente miope ha una funzione chiaramente consolatoria e rappresenta un tentativo fallimentare di auto-terapia. Il romanzo "incompiuto" cerca di rispecchiare la vita, le incomprensioni da parte degli altri, i momenti di smarrimento esistenziali. Sono registrati anche il risentimento e la frustrazione per il mancato riconoscimento del genio e del valore del protagonista che scrive in prima persona come in una sorta di «cammino spirituale» verso se stesso avvalendosi del metodo dell'analisi introspettiva. Gli ideali perseguiti dall'adolescente sono la gloria, la fama, le donne e il denaro attraverso l'estenuante lavoro volontaristico della lettura, dell'autoanalisi e dell'interrogazione permanente del pensiero. Si tratta di un documento che offre un significativo spaccato dell'immaginario giovanile e del disagio di molti adolescenti della Bucarest di quegli anni. Ci sono i segni della lotta e della competizione, ma anche il bisogno di essere amati e riconosciuti in maniera incondizionata. Gli scontri personali diventano in questo laboratorio di scrittura e di idee dei veri e propri scontri di classe, dei conflitti etnici, e vince nella competizione chi riesce a mandare in bestia l'altro attraverso il gusto spesso gratuito della provocazione.

Questo romanzo è un contributo fondamentale all'individuazione degli elementi basilari delle dinamiche relazionali del potere, nella duplice forma di chi l'agisce e di chi lo subisce come dimensione costitutiva della soggettivazione adolescenziale. *Il romanzo dell'adolescente miope* è anche l'affresco sociale degli adolescenti di fine guerra che si identificano nei personaggi dei libri che leggono, e in un certo senso si trovano come ad essere pensati e parlati dalle letture che fanno. La rabbia, l'invidia, il tremore erotico, la vergogna, il tormento interiore, la tristezza, il "non so", tutto questo concorre alla giustificazione del dolore in seguito al premere della domanda e del desiderio di costruirsi un'identità. La colpa e il suicidio accompagnano costantemente il pensiero del protagonista e si cerca sempre nell'altro speculare il momento del conforto e della comprensione. Il pensiero della morte e l'angoscia spingono l'adolescente miope verso desideri di fuga, di viaggi e di avventure, ma il coraggio spesso manca e il protagonista ritorna, come rassegnato, nella mansarda a studiare e a fantasticare in solitudine. Il libro è anche la storia del fallimento del libro, il libro come desiderio di libro che si scrive solo sulle pagine del diario nella sua forma incompiuta. L'eroe epico della narrazione crede che solo «il semplice esercizio della volontà» potrà placare quell'angoscia e colmare tutti quei vuoti, ma *Il romanzo dell'adolescente miope* è soprattutto il libro dei progetti, delle associazioni culturali e musicali e delle prime pubblicazioni su rivista.

Il volume non verrà pubblicato da Eliade, ma non si può dire che riposerà nel cassetto. Il testo infatti circolerà tra le mani dei protagonisti di Criterion. Sull'onda di questo primo romanzo Eliade ne scriverà subito dopo un altro dal titolo significativo, *Gaudeamus.* Anch'esso apparirà postumo e sarà la descrizione degli anni dell'università, della seduzione professorale e femminile, dei primi veri incontri d'amore, delle amicizie e del profilarsi di una vocazione sempre più impellente dettata dall'attrazione per l'ideale comunitario.[20] L'India è ormai alle porte. Si apre per

[20] M. Eliade, *Gaudeamus*, Bucarest, Editura Minerva, 1989. Si possono leggere alcuni estratti del romanzo tradotti da C. Fanella e rivisti da R. Scagno in *Mircea Eliade e l'Italia*, cit., pp. 351-363.

l'itinerario esistenziale di Eliade un nuovo scenario decisivo per la sua formazione intellettuale.

Sempre dalle *Memorie* si viene a sapere che Eliade va in India su consiglio di Nae Ionescu con la speranza di ottenere una borsa dal governo romeno, ma prima di lasciare la Romania continua il lavoro di consolidamento delle amicizie che saranno determinanti per la nascita di Criterion.[21] Ad accompagnarlo alla partenza ci sono gli amici Radu Bossie, Haig Acterian, Ionel Jianu, e Mihail Polihroniade che sono ancora in attesa di fare un dottorato all'estero (la meta ambita all'epoca era Parigi). Eliade rimane in India dal 1928 al 1932 lavorando instancabilmente, anche se molti dell'ambiente, come sottolinea umoristicamente Eugen Ionescu in *No*, insinuarono il dubbio che non fosse mai veramente partito.

Oltre agli studi di orientalistica, Eliade scrive il racconto *Isabel e le acque del diavolo*, e segue le lezioni di Dasgupta del quale conosce intimamente la figlia Maitreyi.[22] Durante il soggiorno orientale Eliade continua la collaborazione a «Cuvântul» spedendo dall'India un numero imprecisato di articoli e di reportages. Compra tantissimi libri, studia il sanscrito, conosce di persona Tagore, tiene i contatti con gli amici che sono a Parigi e in particolare con Comarnescu che è in California all'Università di Los Angeles, e scopre i testi tantrici sullo yoga su cui scriverà la tesi di dottorato tra il 1930 e il 1932, pubblicandola in francese nel 1936. Intanto Mircea Vulcănescu e Ionel Jianu dalla Romania lo incoraggiano e lo incitano a non demordere. Eliade ricorda che all'epoca «la fiducia che avevo nelle mie capacità di imparare era senza limiti».[23] La carriera sembra promettere bene. Eliade non pensa solo a studiare e a scrivere, ma comincia a vivere le sue prime intense passioni voluttuose e a compiere le successive «prove iniziatiche» con nuovi maestri spirituali. Nelle *Memorie* si legge: «Sentivo che non sarei potuto uscire dal labirinto se non dopo essere riuscito a ricuperare il "centro". Dovevo, ad ogni costo, "concentrarmi, ritrovare il mio vero "centro"».[24] Si afferma in lui la convinzione dell'«ottimismo nascosto della spiritualità indiana», ovvero: «la credenza che un eccesso di sofferenza suscita il desiderio di liberazione, che, in fondo quanto più ci si sente "perduti", tanto più si è vicini alla "salvezza", cioè alla liberazione, e che la situazione veramente tragica è quella dell'uomo "felice" e "contento di sé"».[25] Sempre in India, stando alle *Memorie*, Eliade si accorge che:

> Né la vita di "bengale adottato", né quella di eremita himalayano mi avrebbero permesso di sviluppare le potenzialità con le quali ero venuto al mondo. Prima o poi, mi sarei liberato come da un sogno della mia "esistenza indiana" - storica o trans-storica - e mi sarebbe stato difficile il ritorno perché non avrei più avuto ventitré anni. Quello che avevo tentato di fare, cioè ripudiare la mia eredità

[21] Attraverso Mihail Polihroniade, ex compagno di liceo, Eliade fa la conoscenza di Ionel Jianu e Petru Comarnescu, il fondatore ufficiale, impresario e animatore di quello che in seguito diventerà l'associazione Criterion. Comarnescu, ricorda Eliade, era conosciuto per le cronache giornalistiche «nelle quali discuteva di mostre d'arte, concerti, conferenze e novità librarie», e aggiunge: «dal 1928 pensavamo di fondare una rivista che invero apparirà nel 1930 come quaderni dal titolo "Acțiune și Reacțiune"». M. Eliade, *Memorie 1*, cit., p. 161.

[22] Dall'esperienza di quest'incontro trarrà poi un romanzo di successo sul genere "esotico", che lo vede larvatamente protagonista - non senza qualche imbarazzo, avendo iniziato ad insegnare all'Università di Bucarest come supplente alla cattedra di Nae Ionescu. Il libro di Eliade, che gli varrà un prestigioso premio nel 1933, è *Maitreyi*, sul quale avremo con Eugen Ionescu occasione di tornare.

[23] M. Eliade, *Memorie 1*, cit., pp. 184-187.

[24] Ivi, p. 210.

[25] Ivi.

occidentale per cercare una "dimora" o un "mondo" in un universo spirituale esotico, equivaleva, in un certo senso, alla rinuncia anzitempo a tutte le mie possibilità di creazione. Non avrei potuto essere creativo se non restando nel mio mondo, che era in primo luogo il mondo della lingua e della cultura romena. […] Credere, a ventitré anni, di poter sacrificare la storia e la cultura per l'"assoluto" era un'ulteriore prova che non avevo capito nulla dell'India. La mia vocazione era la cultura, non la santità.[26]

La questione della vocazione riproposta da Eliade nelle *Memorie*, che riprende una notazione fattagli da Cioran per lettera, è una di quelle questioni cruciali che consentono di cogliere il senso e lo spirito di quasi tutta la generazione Criterion. La ricerca accanita per soluzioni che poggiano su fantasmatiche salvifiche - che siano di ordine politico, culturale, filosofico o letterario - è uno dei tratti più significativi per l'emersione di un talento, di una vocazione, ma esso mostra anche insieme il carattere debordante ed eccessivo di ogni potere assoggettante, non solo formativo - cioè l'ossessione di voler a tutti i costi incarnare un ideale irraggiungibile, assoluto, senza resti. È un tratto, quello individuato da Eliade nelle *Memorie*, che induce a imitare modelli che promettono la salvezza, la liberazione tramite uno sforzo spirituale sovrumano - ovvero il manifestarsi di una particolare volontà di potenza in grado di far profilare miticamente un orizzonte identitario che presume un'appartenenza, una filiazione, un lascito ambiguo e segreto che attraversa le generazioni, i popoli, la catena stessa degli esseri. Come scrive Eliade, è questa la molla segreta forse dell'identificazione che spinge a «cercare di diventare un altro» nell'affannosa costruzione di una perfetta identità senza smagliature.[27]

Nelle *Memorie* vediamo Eliade in India sempre in cerca di nuovi maestri. Retrospettivamente lo storico delle religioni avverte che è impossibile eludere quello che vi è di irriducibile nel «mistero presente in tanti aspetti oscuri o trascorsi della cultura».[28] Il rischio però è inaggirabile, ed è la tentazione tutta umana di ridurre il mistero a una tecnica, a una modalità di dominio, di investigazione inesausta che scivola incessantemente verso la deriva di un altro assoluto. È questo forse il dettato della cieca pulsione faustica, della *libido conoscendi* che Eliade aveva già individuato nel suo maestro all'Università. Eliade, dunque, scopre in India ciò che, con ogni probabilità, aveva da sempre saputo, ovvero l'individuazione e la comprensione immaginaria della struttura mitopoietica e ideale che sorregge il fondamento (senza fondo) di ogni forma di cultura. Ciò gli permetterà di accertarsi fenomenologicamente di alcuni presupposti inamovibili e di dar vita all'ermeneutica delle strutture religiose sull'orizzonte intramontabile della credenza, sul mito della salvezza e dell'immortalità. Risulta in questo senso emblematico questo passo delle *Memorie*:

Mi sembrava di cominciare a comprendere gli elementi comuni fra tutte le civiltà contadine che si estendevano dalla Cina e dall'Asia sudorientale fino al Mediterraneo e al Portogallo. Ritrovavo dappertutto ciò che avrei chiamato più tardi la "religiosità cosmica", vale a dire il ruolo fondamentale del simbolo e dell'immagine, il rispetto religioso della terra e della vita, la credenza che il sacro si manifesta direttamente attraverso il mistero della fecondità e del rinnovamento cosmico, e non attraverso gli avvenimenti storici. Evidentemente, le civiltà contadine europee erano state trasfigurate dal cristianesimo, ma il cristianesimo orientale e mediterraneo era allo stesso tempo anche una "liturgia cosmica". L'incarnazione, la morte e la risurrezione di Cristo avevano santificato in un certo senso la Natura. Il mondo era di nuovo "buono", così come era stato prima del peccato.[29]

---

[26] Ivi.
[27] Ivi, p. 211.
[28] Ivi.
[29] Ivi, p. 213.

Questo ideale sovra o trans-storico della cultura sarà radicalmente avversato ai tempi di Criterion da Cioran su posizioni spengleriane, ma sarà fortemente condiviso soprattutto dal suo amico Dan Botta secondo cui l'elemento autoctono nella formazione dell'ontologia mitico-estetica e nazionale permette di cogliere l'essenza della creatività della cultura romena su coordinate traco-dionisiache.[30] Come precisa Eliade nelle *Memorie*:

> I Daci - il "fondo autoctono" del quale parlava Blaga, sulla scia di Pârvan e Hasdeu - avevano svolto nella cultura romena il ruolo dei preindoeuropei nella cultura indiana, con la differenza che, mentre in India questi strati preindoeuropei e le loro espressioni culturali erano ancora osservabili, l'apporto dei Daci poteva essere ricostruito solo in modo incompleto e approssimativo. Era fuori di dubbio tuttavia che tra gli elementi comuni delle civiltà contadine dell'Europa sudorientale il più importante fosse stato il substrato tracio. A questo substrato si erano aggiunte nel corso dei secoli le influenze culturali della Grecia, della Roma imperiale, di Bisanzio e, soprattutto, del Cristianesimo. Ora, se le tradizioni popolari romene avevano conservato una parte dell'eredità traco-getica, come dovevo convincermi sempre più in seguito, mi pareva che i problemi della storia e della filosofia della cultura romena dovevano essere dibattuti su tutt'altro piano. In primo luogo, le creazioni popolari romene si articolavano in una prospettiva molto più vasta, poiché non erano solo "romene"; più precisamente, le loro dimensioni non erano "provinciali", non si limitavano alle frontiere della nazione romena. Un certo tipo di civiltà, cioè un modo specifico di esistere nel mondo, era espresso tanto dalla cultura popolare romena quanto dalle altre culture dell'Europa sudorientale, nonostante le loro diversificazioni e varianti che d'altronde sono una caratteristica del genio delle creazioni popolari dovunque nel mondo.[31]

Eliade cerca come Dan Botta di oltrepassare il limite del tradizionalismo desueto degli studi sulla cultura nazionale che spesso sconfinavano nella paraletteratura di basso profilo etno-psico-sociologico. I due amici ritenevano che il loro programma culturale all'interno di Criterion fosse quello di far riconoscere alle *élites* intellettuali romene la validità, l'autenticità e l'universalità del modo di esistere e di creare delle popolazioni protostoriche, anche perché secondo Eliade, dal punto di vista geopolitico, «molte popolazioni arcaiche», in particolar modo l'India e la Cina, «si sarebbero affacciate sulla scena della politica mondiale».[32] L'intenzione dell'autore, all'epoca, secondo le *Memorie*, era quella di costruire dei ponti metafisici e culturali in vista di un «avvicinamento nel dialogo tra quei due o tre mondi: l'Occidente, l'Asia, e le civiltà di tipo popolare arcaico».[33] Tuttavia, ai tempi di Criterion, tale sforzo «a superare il nazionalismo e il provincialismo culturale e a tendere verso l'"universalità"» mostrerà in tutta la sua violenza che nel fondo delle origini c'è sempre qualcosa che eccede il fondo stesso.

Sulla soglia stessa dell'ideale autoctono e nazionale (e insieme al suo di fuori, concretato storicamente nell'estremismo legionario come sua possibile estroflessione a carattere essenzialmente pulsionale), non vi è forse alcuna mediazione culturale possibile che possa favorire la sintesi o la conciliazione armonica degli opposti. La faglia tragica o comica, come bordo soggettivo e insieme comunitario, permane come un qualcosa di irriducibile. *No* di Eugen Ionescu e *Al culmine della disperazione* di Emil Cioran mostreranno con ogni evidenza questa irriducibilità inconciliabile all'interno

---

[30] Sulla consonanza delle idee di Eliade di Dan Botta, sulla traccia archeologica di Vasile Pârvan (prima ancora di Lucian Blaga), si veda lo studio di G. Rotiroti, *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000.
[31] M. Eliade, *Memorie 1*, cit., pp. 213-214.
[32] Ivi, p. 214.
[33] Ivi, p. 215.

stesso della comunità intellettuale di Criterion. Quando si fa un passo nel nulla, che è un niente assoluto senza resti, si attraversa l'estremità del nichilismo nei termini della distruzione o dell'estinzione. Portando il nichilismo stesso al compimento, saltano tutte le barriere, le dighe, tutte le mediazioni e le sintesi suffragate dalle idee. Non ci sono né ricostruzioni e né salvezze. Nel fondo del nichilismo storico apparirà in Romania, come una coda di cometa, il Legionarismo e la Guardia di Ferro come ciò che eccede il nichilismo stesso. Le intenzioni idealistiche di rinnovamento di Eliade o di Botta su un fondo mitico e spirituale autoctono sono così uscite dalla metafisica confluendo fragorosamente nella storia. Il destino della vicenda soggettiva di Eliade, di Dan Botta, come quella di gran parte della generazione Criterion, appare già come segnata nelle *Memorie*. La problematica stessa di una "mitologia della ragione" poggiante su un "ideale regolativo", dove il mito tende a recuperare la propria funzione comunicativa e comunitaria, si è trasformata in una progressiva estetizzazione dell'esistenza sociale e politica che ha coinvolto quasi tutta una generazione di intellettuali attratti dalla passione per il reale della "cosa nazionale". Storicamente l'esito di questa vicenda, come ha scritto Ionesco, è stato disastroso.

Seguiamo ancora le *Memorie* di Eliade che rappresentano una testimonianza unica non solo dell'autore ma della direzione che è stata impressa a quasi tutta la giovane generazione. Nel resoconto di Eliade degli anni relativi a Criterion è assente, sintomaticamente, il nome di Eugen Ionescu. Non è propriamente un *lapsus calami*, ma non è neppure, solo ed esclusivamente, una reticenza colpevole. Come si vedrà più in dettaglio nel corso di questo lavoro, la posta in gioco di questo primo volume di Eliade è la questione del diritto al segreto più volte accennata. Si dovrà aspettare la pubblicazione del secondo volume delle *Memorie* per trovare Ionesco sulla scena parigina. Come si legge nell'intervista rilasciata a Rocquet, la «distanza» che si era creata tra Eliade e Eugen Ionescu subito dopo il momento Criterion non era solo una questione di numero di libri pubblicati e di affermazione personale nel campo delle lettere nazionali. La «distanza» era forse di natura ideologica e politica. Se Eugen Ionescu non compare esplicitamente in questo primo volume di *Memorie* che descrive gli anni di Criterion, ciò non significa che il nome di Eugen Ionescu non aleggi come un fantasma sulle spoglie testuali dell'autobiografia di Eliade nell'*après coup* della scrittura.[34] Eliade stesso, nell'intervista, mostra quasi di essere "stupito" dell'approdo ioneschiano in campo teatrale. Leggiamo la dichiarazione di Eliade:

> A Parigi ho fatto amicizia con Eugène Ionesco. L'avevo conosciuto a Bucarest, in passato, ma, come ho detto molte volte scherzando: c'era tra noi una differenza di due anni. A ventisei anni, ero «celebre», di ritorno dall'India e professore; e lui, Eugène Ionesco, a ventiquattro anni stava preparando il suo primo libro. Quindi quei «due anni» costituivano una differenza molto importante! C'era tra noi una distanza. Essa è però scomparsa fin dal nostro primo incontro a Parigi. Eugène Ionesco era noto in Romania come poeta e, soprattutto, come letterato, o, meglio, come «anti-critico», perché aveva cercato, in un libro che ebbe una grande eco in Romania (il libro, molto polemico, si intitolava: *No!*) di mostrare che la critica letteraria non esiste in quanto disciplina autonoma… A Parigi ero curioso di sapere quale via avrebbe deciso di seguire: la ricerca filosofica? La prosa letteraria? il diario intimo? In ogni caso non avevo indovinato che stava scrivendo *La cantatrice calva*. La sera della prima ero già un grande e sincero

[34] Lo stesso è valso nella logica del segreto e nell'etica della distanza per il fantasma di Eliade e di Cioran, nel teatro di Ionesco. La figura "spettrale" di Eliade, infatti, occuperà un posto centrale nella struttura antinomica e ambivalente del desiderio di scrittura e di testimonianza dello spaesante nell'opera di Eugen Ionescu sia in romeno che in francese. Avremo l'occasione, più avanti, di avvicinarci alla nascita della vocazione teatrale di Eugen Ionescu dopo la pubblicazione di *No*.

ammiratore del suo teatro e non avevo più dubbi sulla carriera letteraria in Francia. Quel che mi piace innanzitutto nel teatro di Eugène Ionesco è la ricchezza poetica e la forza simbolica dell'immaginazione.[35]

La sorpresa, che tradisce umoristicamente forse un'antica ferita,[36] e il «malinteso» storico e associativo di Criterion fanno di questi scherzi quando ci si misura nel tempo con l'etica della distanza, della differenza e con il diritto al segreto. La prerogativa di ogni fantasma è quella di non morire mai. È una questione che riguarda non solo il transfert o l'identificazione immaginaria ma soprattutto la traduzione in una lingua segreta per molti tratti inaccessibile.

Anche le madri sono immortali nella fantasmatica soggettiva di ogni testimonianza autobiografica. Tornando alle *Memorie* di Eliade, il capitolo intitolato *Il ritorno nella mansarda* si apre con uno dei rarissimi ritratti della madre dell'autore:

> Mia madre era sempre la stessa, come se gli anni non avessero lasciato traccia su di lei. Aveva conservato, senza dubbio, la fiducia che aveva sempre avuto in me ma non la mostrava. Le piaceva ascoltare gli altri fare i miei elogi ma faceva finta di non credervi del tutto, come se avesse timore di portarmi sfortuna riconoscendo apertamente che ero diventato quello che aveva sempre sognato: "un giovane eccezionale".[37]

Il mistero materno ha a che fare con l'eterno, con l'enigma della nascita, con il desiderio di creazione. Lo sguardo di una madre non si lascia scalfire dal tempo. Si apre il grande spazio del segreto, del non detto, del non pensato. La magia e il sogno sono segreti di desiderio e di creazione che si trasmettono come lascito a un figlio in cerca di verità e libertà. Quando però i segreti sono sottratti a ogni possibilità di elaborazione psichica, vengono come cristallizzati, criptati, e talvolta interdicono l'accesso della parola. I segreti serbano l'intrattabile questione che il desiderio del soggetto - che è desiderio del desiderio dell'altro - non sia sempre riconosciuto nella sua passione di essere. Allora, a questo punto, ci si rivolge all'incerto, al padre, quello reale, che sa in qualche modo di essere incerto.[38] Questa è la sua risorsa, la sua prerogativa. Irrinunciabile e non trascurabile è la sua funzione, la sua impronta. Il padre, una volta che ha svolto il compito essenziale ereditato e ha esercitato la sua imprescindibile consegna simbolica, ritorna ad essere umano e a recare i segni del tempo che scorre.

> Mio padre aveva passato la sessantina ma era sempre vigoroso e infaticabile come un tempo. Un mese prima del mio arrivo, aveva trasportato da solo nella mia mansarda le casse dei libri spedite da Calcutta.[39]

I padri, quelli veri, sono incerti, lavorano sulla soglia: il loro compito è quello di facilitare i transiti, i passaggi, i traslochi di libri e di parole, ma data la loro

---

[35] L'intervista di Eliade è contenuta nel volume M. Eliade, *La prova del labirinto. Intervista con C.-H. Rocquet*, tr. di M. Giacometti, Milano, Jaca Book, 1990, pp. 90-91.

[36] A distanza di quasi mezzo secolo, Eliade sembra forse ricalcare, nel gusto del segreto, ritorcendogliela bonariamente contro, una feroce critica che aveva proprio ricevuto da Eugen Ionescu al momento della sua rottura con Criterion. Nell'articolo *L'anno letterario 1934 e gli altri anni*, apparso su «Critica» il 7 febbraio 1935, Eugen Ionescu affermava che tutta la generazione Criterion farà ridere a cominciare da Eliade che sarà ricordato per essere un «filosofo romanziere», un «romanziere questo lirico», un «lirico questo filosofo non filosofo». E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. I, cit., p. 70.

[37] M. Eliade, *Memorie 1*, cit., p. 223.

[38] Sull'«incertezza del padre» si veda la voce *Padre* in A. Zino, *L'incertezza delle voci. Per una psicanalisi dello sviluppo*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 255-264.

[39] M. Eliade, *Memorie 1*, cit., p. 223.

costituzionale incertezza, visto che non hanno niente di sostanziale, possono essere interscambiabili, fabbricati indebitamente a proprio uso e consumo, come gli dèi, più consoni alla costruzione del proprio indistruttibile ideale. Solo a quel punto il padre diventa la certezza inamovibile del proprio desiderio e in questo modo il soggetto crede che potrà rinascere a se stesso; ma spesso questo registro è un po' impaziente, non tollera l'attesa, e può risultare fatale se si irrigidisce nel delirio di identità. I padri offrono varie versioni fantasmatiche di sé nella casistica e nel calcolo inconscio del desiderio di un figlio.

> Quella stessa mattina andai a trovare Nae Ionescu.[40]

Quei padri che occupano il posto dell'ideale del figlio sono talvolta un po' pericolosi, minacciosi allo stesso modo di come possa essere per un uomo una donna vendicativa. Questa versione del padre idealizzato in genere non aspetta, non tollera la mancanza. Bisogna affrettarsi. Questi padri superegoici, nella rappresentazione mentale di un figlio, potrebbero risentirsi, disconoscere, condannare senza assoluzione. Questi padri certi, che incarnano a perfezione l'ideale soggettivo per alcuni tratti perverso, esigono immediatamente la presenza dei propri figli, altrimenti si potrebbero dimenticare di averne, e potrebbero rivolgere la propria attenzione ad altri figli in competizione affettiva tra loro. Questo un figlio in un certo modo lo sa, perché ogni figlio, soprattutto un figlio che si considera come il prediletto dal padre, se non arriva in tempo non potrà essere perdonato, non potrà più giocare a fare il "figliol prodigo". A lui sarà preferito un altro, forse degno di amore e di attenzioni maggiori. Eliade, nonostante quattro anni siano già passati, non si perde d'animo, sa dove cercare il maestro. Nae Ionescu, come al solito, è alla redazione di «Cuvântul». Eliade ancora ricorda, a distanza di tantissimo tempo:

> Mi guardò a lungo, sorridendo, facendo un cenno con la testa.[41]

Lo sguardo, il sorriso, l'espressione del volto e della fronte, nella testimonianza degli allievi, sono i tratti che caratterizzano la dimensione carismatica e il fascino della personalità di Nae Ionescu. Eliade non fa eccezione a questa particolare esperienza relazionale. Il professore a un certo punto disse al suo eletto le parole tanto attese:

> Sono contento di rivederti finalmente a casa.[42]

Il comportamento di un padre al "ritorno del figliol prodigo" fa sempre uno strano effetto, nonostante la fissità canonica del copione. Si rimane sbalorditi. Ciò sa fare la fascinazione. Scrive Eliade nelle *Memorie*:

> Sembrava più giovane e più sereno di quando l'avevo lasciato nell'autunno del 1928, spossato dalla lunga e difficile battaglia che aveva condotto, quasi da solo, per salvare "Cuvântul".[43]

Ed ecco la sorpresa di Eliade. Lui non c'era, non era fisicamente presente e Nae Ionescu aveva fatto da solo il miracolo:

---

[40] Ivi, p. 224.
[41] Ivi.
[42] Ivi.
[43] Ivi.

Non soltanto era riuscito nel suo intento, ma di più, con il ritorno del re Carol II nel giugno del 1930, "Cuvântul" era diventato in un certo qual modo un giornale ufficiale al governo.[44]

Allora è fatta. Il re è dalla parte del professore. Il professore è dalla parte giusta della legge. Ora si può fare veramente la rivoluzione all'interno delle istituzioni, uscire dal provincialismo, dare dignità alla nazione. Non solo «Cuvântul», l'associazione Criterion, gli amici sono tutti salvi, ma è la Romania che è salva. Finalmente la nazione potrà togliersi di dosso le sue tare ataviche, potrà infine giocare un ruolo cruciale nei destini europei, sarà in grado di far dialogare l'Occidente e l'Oriente, vista la sua posizione geopolitica strategica e il suo potenziale creativo incontaminato, serbato dalla tradizione, sarà fucina di idee alternative alla decadenza dei valori del sistema ideazionale dominante. Ora ci sono tutti i presupposti per l'attuazione dell'*Itinerario spirituale*. Criterion può diventare realtà e svolgere la sua missione storica, avere finalmente un destino. Questi, forse, erano i pensieri che attraversavano la mente del giovane Eliade al suo ritorno dall'India, ma nelle *Memorie* si riprende e cambia il tono nella scrittura:

Ben presto avrei scoperto che questa situazione nascondeva un malinteso.[45]

Eliade, da grande scrittore, non scioglie subito questo «malinteso». Ci si muove sempre all'interno del diritto al segreto. Bisognerà attendere l'uscita del secondo volume delle *Memorie* per dare conto di questo evento per molti versi enigmatico. Il «malinteso», dunque, rispunta sul più bello, sempre quando le cose sembrano andare per il meglio. Questo «malinteso», il "malinteso di Eliade", attribuibile secondo la critica attenta di Eugen Ionescu alla «miopia adolescenziale» dello studioso, gli costerà errori, imprudenze, dettate dalla fretta e dallo smarrimento comunitario, dal disorientamento generalizzato della giovane generazione, giocherà un brutto tiro al suo *Itinerario spirituale* e alla carriera di un *provinciale* che vuole superare un complesso di inferiorità attraverso l'incondizionata adesione all'ideale nazionale. Le *Memorie* sono la testimonianza di un *après coup*, cioè il risultato di una rielaborazione e di una riflessione per alcuni tratti disarmante per l'ingenuità e per l'ostinazione volontaristica esasperata di un giovane carico di promesse. Questo è anche il pregio di questo libro autobiografico che nella finzione romanzesca dice retrospettivamente tutto senza dire niente. Cominciamo, dunque, ad interrogarci intorno al reale del «malinteso» che permea di sé tutte le pagine delle *Memorie* di Eliade.

Si può iniziare col dire che ciò che da tempo aveva intuito Șerban Cioculescu - e che Eliade immaginava come un presupposto assolutamente fondato del suo *Itinerario spirituale* - non si reggeva su nient'altro che su una «pura fantasia» di tipo adolescenziale. Questa «pura fantasia» avrà esiti inaspettati, se non proprio incalcolabili, sul piano disastroso dei fatti storici. La generazione intellettuale che sta per nascere, ed è chiamata a compiere la sua missione storica, è già senza destino. Criterion sta per venire alla luce, ci saranno i libri, gli scrittori emergenti, le conferenze, la rivista e anche i premi ufficiali, ma è solo un effetto prospettico, un miraggio. Criterion muore ancor prima di nascere. Eugen Ionescu non si riavrà per tutta la vita da questo evento paradossale, da questo «malinteso», dove il tragico si ricongiunge (in

[44] Ivi.
[45] Ivi.

maniera assurda?) con il comico. La sua opera testimonierà questo evento in tutti i generi letterari con cui si cimenterà: forma diaristica, racconto, romanzo, critica, intermezzi comici e polemici, fiabe, cinema, teatro, poesia, pittura, interviste, cioè in tutte quelle modalità di espressione possibili che il suo talento gli concederà di praticare.[46] Si tratta di un evento traumatico perché è la condanna e la messa a morte, sul filo delle parole, di tutti gli ideali dell'*Itinerario spirituale* di Eliade in cui egli aveva ciecamente creduto; ma nello stesso tempo è anche una farsa perché è il frutto forse di un «malinteso», un equivoco, un *qui pro quo* assurdo degno del teatro del boulevard balcanico di Caragiale, come riconoscerà retrospettivamente, a distanza prospettica, in Francia.[47] La generazione Criterion, questa «generazione infatuata» e «narcisista», come criticamente la definiva, poggia in realtà su un «malinteso», e questo «malinteso» avrà conseguenze irreparabili che continuamente si ripresenteranno in forma fantasmatica e in maniera definitiva in tutta l'opera dei sopravvissuti giunti al loro punto di «catastrofe», come testimonierà "profeticamente" anche Sebastian nel suo *Jurnal* apparso postumo.

Ritornando alle *Memorie*, qual era la «situazione che nascondeva il malinteso»? Ecco la spiegazione fornita da Eliade a distanza di anni:

> l'influenza di Nae Ionescu a Corte, da tanti invidiata, era una leggenda. In effetti, re Carol II ascoltava di preferenza i consigli di Wieder o di Urdăreanu piuttosto che quelli di Nae Ionescu. A quel tempo, nel 1931-32, il prestigio politico del mio professore era in declino.[48]

Lo storico delle religioni chiarisce questo aspetto solo nel secondo volume delle *Memorie* e dà maggiori precisazioni al riguardo:

> Il resto – onore, rispetto della parola data, "personalità" – dipendeva dalla decisione o dai capricci della sua [del re] amante, Elena Lupescu.[49]

Questa figura femminile di spicco sarà spesso menzionata dagli allievi di Nae Ionescu. Storicamente, Elena Magda Lupescu non era neppure ben vista dal parlamento nazionale. Iuliu Maniu, che era stato più volte presidente del consiglio tra il 1928 e il 1933, aveva posto la condizione al re, intenzionato a riprendere il trono, che lasciasse l'amante e si riconciliasse con la moglie Elena di Grecia dalla quale aveva ottenuto il

---

[46] È sufficiente, solo per fare un esempio, scorrere i titoli delle pièces di teatro di Ionesco nell'edizione della Pléiade per capire a colpo d'occhio che Criterion è stata l'esperienza di una cantatrice calva, di una lezione, di saluti, di una sottomissione, di un avvenire nelle uova, di sedie vuote, questioni di maestri, vittime del dovere, ragazze da marito, saloni di automobili, liberazioni dalle colpe, nuovi inquilini, scene a quattro, quadri, improvvisi, assassini senza movente, rinoceronti, deliri a due, pedoni nell'aria, re che muoiono, fame, sete, esercizi di conversazione e di dizione per studenti, giochi al massacro, macbett, inenarrabili casini, uomini con valigie, viaggio tra i morti. Le scene di Criterion inaugureranno il teatro dell'assurdo, un assurdo reale e metafisico che poggerà su fantasmi personali e comunitari, familiari e generazionali, il tutto racchiuso nella cifra debordante del segreto.

[47] Eugène Ionesco «adattò», cioè tradusse in francese due commedie di Caragiale. Un'«eredità tardiva», goduta amaramente in esilio, accomuna il *Portrait de Caragiale* al protagonista de *Le solitaire* di Eugène Ionesco. Sul ritratto di «uno dei più grandi autori drammatici sconosciuti» si veda E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 199-207.

[48] M. Eliade, *Memorie 1*, cit., p. 224

[49] M. Eliade, *Le messi del solstizio. Memorie 2. 1937-1960*, a cura di R. Scagno, Milano, Jaca Book, 1995, p. 27.

divorzio nel 1928.[50] E benché «l'opinione pubblica romena» non fosse «affatto contraria al ritorno sul trono di re Carol II»,[51] gli attacchi contro l'amante del sovrano provenivano anche dai movimenti di destra più estrema, i quali, come scrive Guida, «vedevano nella stessa Lupescu un simbolo del corrompimento causato da "corpi estranei" alla natura sana della nazione romena. Era quindi difficile andare d'accordo con la destra radicale e allo stesso tempo con l'*establishment*».[52]

C'è dunque un elemento da aggiungere per completare il quadro contestuale. Elena Lupescu era ebrea. Questo fatto, ben noto all'epoca, è un aspetto che non va forse trascurato se si vuole comprendere appieno la portata dottrinaria dello scandalo della *Prefazione* antisemita di Nae Ionescu al romanzo di Sebastian,[53] che segnerà nel 1934, anche se non ufficialmente, la morte di Criterion e darà il segnale della disponibilità del professore all'allineamento con la politica della Guardia di Ferro, facilitando di riflesso anche la confluenza della maggioranza della giovane generazione (chi prima, chi dopo e con gradi diversi di *engagement* politico) nelle schiere intellettuali che sostenevano apertamente la propaganda della Legione.

Questa tappa di allineamento ideologico del filosofo che sposa la visione mistico-sovversiva di Codreanu, ha forse anch'essa a che fare con il «malinteso», con quella dimensione reale, più propriamente erotica e mortifera, della lotta politica che ha per palio non solo il potere ma anche e soprattutto il prestigioso riconoscimento sociale. Se si leggono con attenzione le testimonianze degli allievi di Nae Ionescu, e dei suoi ammiratori divenuti poi avversari politici, non si tarderà a scoprire che la bella Elena Lupescu dai capelli rossi, che appunto era l'amante ufficiale del re, avrebbe disconosciuto proprio colui che si era proposto come il salvatore della patria. Nae

---

[50] A questo proposito Guida scrive: «Da parte sua, Maniu non si trattenne da dichiarazioni critiche verso la Lupescu, con le quali lasciava intendere che lo stesso Carol II fosse dominato dalla personalità e dai suggerimenti dell'amante, combinati con quelli della camarilla che li circondava. Per cinque anni il fiero uomo politico transilvano evitò di chiedere udienza a Corte, fermo nella convinzione che Magda Lupescu dovesse essere allontanata e il re ricondotto al rispetto della Costituzione». F. Guida, *Romania*, cit., p. 135.

[51] Ivi, p. 128.

[52] Ivi, p. 133.

[53] Mihail Sebastian aveva conosciuto Nae Ionescu come suo presidente della commissione d'esame sin dai tempi del liceo a Brăila. Il professore aveva già notato all'epoca il talento dell'adolescente e Mihail, riconoscente, divenne da allora in poi un suo fervente ammiratore. Trasferitosi a Bucarest come studente e poi come giornalista e narratore, soggiornò spesso a Parigi in qualità di borsista e mantenne una grande devozione intellettuale nei confronti del maestro tanto da farne uno dei personaggi principali del suo romanzo. Alle prese con le contraddizioni della neonata società romena postbellica il libro narra l'avventura spirituale di un giovane ebreo che si riconosce anche come «uomo del Danubio». Mihail Sebastian aveva richiesto al suo maestro una prefazione al volume, considerando anche il fatto che nel 1926 Nae Ionescu si era opposto alle agitazioni antisemite messe in atto da alcuni religiosi romeni. Ma proprio nel 1934, se non qualche anno prima, il professore si allinea politicamente alla Guardia di Ferro e scrive per il libro di Sebastian una prefazione di taglio religioso-metafisico con accenni marcatamente antisemiti, dando così un forte segnale ai legionari xenofobi del suo schieramento ideologico. Sebastian non capisce, è stupito, esita ma decide infine, nonostante tutto, di dare alle stampe il libro con la prefazione del maestro. Nae Ionescu aveva così strategicamente "sacrificato" questo suo figlio «ebreo-romeno-danubiano» (come Sebastian si autodefiniva nel suo romanzo *De două mii de ani*) sull'altare dell'opportunismo politico. Questo atto non fu colto pienamente, all'epoca, dai suoi discepoli, anche perché Nae Ionescu era estremamente abile nel «separare i piani» (come testimonia Mircea Vulcănescu) delle relazioni personali con le vicende della politica nazionale; ma appunto questo atto "incredibile" del maestro scaverà nel "non detto" degli allievi, come uno "sporco segreto" condiviso, innescando forse il processo irreversibile e contagioso della rinocerontizzazione politica collettiva, come una sorta di *acting out* generalizzato proprio all'interno della compagine più accreditata di Criterion.

Ionescu, il professore invidiato per la fama giornalistica dai colleghi all'università (non certo per la sua produzione scientifica quasi inesistente), e osannato dagli studenti, che erano pronti, secondo le testimonianze dell'epoca, a darsi letteralmente fuoco per lui, non poteva tollerare forse un tale rifiuto; quindi nella logica delirante dell'isteria si vendicò sul piano intellettuale su uno dei "suoi" figli della stirpe di Davide. Sebbene questi risvolti siano inquietantemente xenofobi, non si è trattato solo di una scelta cinica o strumentale, come è stato giustamente suggerito, o di semplice opportunismo dettato dal calcolo politico contingente. In realtà tutta la filosofia "orale" di Nae Ionescu è incentrata in chiave romantica sul tema dell'amore salvifico e riparatore. Questo è un vero e proprio nodo scoperto nella soggettività del professore. Tutti quelli che ruotavano intorno alla redazione di «Cuvântul» lo sapevano benissimo, ma la corte del re non era la redazione di un giornale e neppure l'aula gremita dell'Università. Il suo fascino non aveva evidentemente la stessa presa "metafisica" e la sua posizione nel discorso del potere istituzionale era alquanto differente. Nonostante la «lucidità» giornalistica del gioco politico, riconosciuta a quel tempo quasi da tutti, non è difficile forse capire come, folgorato tra *eros* e *philia*, Nae Ionescu sia rimasto in un certo senso abbagliato dal rifiuto del re, perché in realtà esso era forse inaspettato, ed era probabilmente considerato inaccettabile visto che proveniva dal suo vecchio compagno di liceo. Questo rifiuto, quindi, è stato forse attribuito non tanto alla responsabilità "oggettiva" della decisione del re, ma all'influenza nefanda di una bella e avvenente donna che ha resistito al fascino del professore, che era amante del re e che per di più era ebrea. E a complicare il quadro di questa delicata triangolazione relazionale, c'è da aggiungere anche l'ostacolo frapposto da un'altra donna influente negli ambienti di corte, Maruca Cantacuzino, al tempo «musa ispiratrice» di Nae Ionescu, che avrebbe con ogni probabilità spezzato l'incantevole idillio di palazzo inquinando il rapporto del maestro con la Lupescu, e, in questa logica, di riflesso, avrebbe coinvolto anche il re in questa "inopportuna" decisione politica di non ascoltare più i consigli del professore.[54] Il grande seduttore, il don Giovanni, il dandy che vive una vita al di sopra delle proprie possibilità, che gira in Mercedes e veste abiti in Principe di Galles cuciti su misura da un sarto famoso, tanto da fare all'università delle lezioni sulla moda,[55] risponde forse al rifiuto della domanda d'amore mettendo sul campo della teologia politica il suo famoso

[54] La versione fornita da Vulcănescu sembra concordare in molti punti con l'ipotesi suggerita da Eliade. Secondo Vulcănescu sembra che vi sia stato un «malinteso» tra Elena Lupescu e Maruca Cantacuzino (che è stata accanto al professore fino al 1934), e che ha fatto precipitare le cose avvicinando Nae Ionescu alla causa della Legione. Decisivo fu, comunque, il soggiorno di Nae Ionescu nella Germania di Hitler, nel mese di settembre del 1933, la cui rivoluzione lo aveva favorevolmente impressionato tanto che al suo ritorno aveva parlato di Codreanu a Iorga, il «metafisico» di corte. Nae Ionescu era fermamente convinto che la rivoluzione nazionalsocialista fosse necessaria anche in Romania. Il mistero delle donne del professore ha sempre affascinato i suoi studenti, agli occhi dei quali c'è sempre stata una donna di turno cui dare la responsabilità morale degli "errori" del maestro. La fantasia di una *femme fatale vendicativa* che agisce da schermo mediatore e fantasmatico nella triangolazione politico-romanzesca tra Nae Ionescu, il re Carol e Codreanu, e che incide profondamente sulle sorti dello Stato, è quasi da tutti testimoniata. Come scrive Eliade a proposito di Maruca Cantacuzino: «La vedrei benissimo in un salotto dominante una capitale, affaccendata a cambiare governi e a nominare ministri. Pare che la caduta di Nae sia stata dovuta al dissapore e all'ostilità fra Marouca e la signora Lupesco» (M. Eliade, *Giornale*, Torino, Boringhieri, 1976, p. 63). Oltre a M. Vulcănescu, *Nae Ionescu. Aşa cum l-am cunoscut*, Bucarest, Humanitas, 1992, pp. 103-135, si veda la precisa e particolareggiata *Cronologia* di M. Petreu in Nae Ionescu, *Prelegeri de filosofia religiei*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1994, pp. 211-243. Su questi inquietanti risvolti relazionali fra *eros* e politica si vedano più in dettaglio i capitoli *La femme fatale* e *L'amour fou*.

[55] A questo proposito si veda sempre la monografia di Vulcănescu citata.

armamentario di «sillogismi», come mostrerà più tardi tragicomicamente Ionesco nel *Rhinocéros* serbando fino alla fine il gusto del segreto.

La questione, sul filo intricato delle testimonianze, come si vede, è estremamente complessa. Forse il ragionamento del "sillogismo" naeioneschiano nella logica del delirio teologico-politico o del «malinteso» relazionale, se si presta fiducia alle suggestioni storico-evocative della testimonianza dell'opera romena e francese di Ionesco, potrebbe essere il seguente: il protagonista del romanzo di Sebastian, che è a favore di una politica assimilazionista in Romania, non può essere salvato perché è ebreo.[56] Egli non ha riconosciuto il Salvatore, dunque è condannato in eterno. Il messaggio di Nae Ionescu alla Legione antisemita e xenofoba è inequivocabile nel registro del "segreto cospirativo". Visto che «la camarilla» della corte non sa più che farsene dei suoi servigi e dei suoi programmi di rinnovamento istituzionali, egli si candida così ufficialmente a diventare il consigliere personale di Codreanu, nel tentativo di scalzare Nichifor Crainic dal suo ruolo di eminenza grigia della Legione.

L'autore dell'*Itinerario spirituale* avrà un bel da fare per trovare il coraggio di scrivere un articolo non in linea col maestro e mantenere intatta l'amicizia con Sebastian. Leggiamo questa fondamentale testimonianza delle *Memorie*:

> Mi incontravo, naturalmente, con Nae Ionescu e discutevo con lui le tesi di fondo della sua prefazione. Gli dichiarai apertamente che l'argomento secondo il quale "Gli ebrei soffrono perché devono soffrire" (argomento di tipo hegeliano) non mi convinceva in quanto che partiva da un fatto storico – le sofferenze degli ebrei – e ne ricercava l'origine e il significato in un mistero, quello dell'Incarnazione. Gli dissi anche che non capivo come si potrebbe affermare che gli ebrei, o qualsiasi altro popolo non cristiano, non saranno redenti, perché ciò significherebbe sostituirsi a Dio. Nessun uomo può pretendere di sapere cosa accadrà nell'*assoluto*, al di là della Storia. Aggiunsi anche che avrei voluto discutere tutte queste cose in un articolo di "Vremea", e Nae Ionescu mi incoraggiò a scriverlo. "Mi è difficile scriverlo", dissi, "non perché Le rivolgerò delle critiche ma perché sarà il primo articolo che scrivo su di Lei, e il caso vuole che sarà un articolo negativo". "Così avviene sempre", mi consolò Nae Ionescu. "Se un allievo ha qualcosa da dire, comincia a dire perché non è d'accordo con il suo maestro, e solo in seguito preciserà dove, e fino a che punto, è d'accordo con lui. Naturalmente, verrà da me questo o quest'altro e mi dirà: "Hai visto come ti ha trattato il tuo buon allievo e ammiratore?". Ma io farò finta di non aver visto nulla…[57]

Il «malinteso» di Eliade e il tentativo "impossibile" della «separazione dei piani» del professore sono centrali per comprendere adeguatamente il resoconto delle *Memorie*. Eliade mostra ancora di non aderire pienamente alle idee teologico-politiche del maestro. Sarà solo questione di tempo. Infatti qualcosa si è rotto in seno alla giovane

---

[56] Nella *Prefazione* al romanzo di Sebastian si leggono queste parole di Nae Ionescu: «Cercare una soluzione generale di ordine politico al problema giudaico è un'operazione priva di senso. Poiché, appena Giuda soffre, e lui deve soffrire, è sottinteso che ovunque si ponga il problema, in qualsiasi conflitto, il giudaismo si risolverà solo con la sofferenza degli ebrei (anche se questa non è una soluzione!). E si risolverà in questo modo non perché gli uomini siano cattivi e ingiusti, ma per il semplice motivo che Giuda deve soffrire. Così stando le cose, il dramma giudaico non è un problema politico. Problemi simili implicano una soluzione. […] Questo significa che il dramma giudaico non può essere risolto, perché non è un problema, ma un dato di fatto» (p. 8). Cfr. M. Sebastian, *De două mii de ani*, Braşov, E. Arania, 1993, traduzione di C. Fanella in *L'altra Europa. Percorsi narrativi romeni fra Otto e Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 316-317 in nota. Ciò che a prima vista potrà risultare paradossale è che Nae Ionescu, nonostante tutto, con la sua proverbiale abilità relazionale della «separazione dei piani» riuscirà ancora a mantenere dei cordiali rapporti con Mihail Sebastian. Lo stesso Vulcănescu dirà che Sebastian «ha capito», anche se ovviamente non ha condiviso, le ragioni del professore.

[57] M. Eliade, *Memorie 1*, cit., pp. 296-297.

generazione nella redazione di «Cuvântul». Molti suoi amici come il teologo Racoveanu, pubblicamente sulla stampa,[58] e soprattutto Vulcănescu, in una lettera privata, glielo fanno esplicitamente notare: *Extra Ecclesiam nulla salus*.[59] E tutto ciò avviene nell'infuocato clima di Criterion tra *eros* e *polemos*, come si vedrà in dettaglio più avanti.

Qui, con questo illustre monito di stampo agostiniano, entra forse in azione un dispositivo tipico della psicologia gruppale che si ritrova esemplarmente descritto nei *Demoni* di Dostoevskij, e che riguarda lo spirito di comunità sullo sfondo fantasmatico del potere quasi assoluto del capo carismatico.[60] Anche questo aspetto è cruciale per dare un'ulteriore condizione di lettura al «malinteso» segnalato dalle *Memorie* di Eliade. Tutti sanno cos'è successo con Sebastian. Tutti i giovani seguaci di Nae Ionescu intuiscono il senso del "sacrificio" di Sebastian sull'altare politico della Guardia di Ferro, ma nessuno ne vuole parlare apertamente. Ci si trincera per diverso tempo in discussioni dottrinali, teologico-politiche sui periodici nazionali, tanto che lo stesso Eugen Ionescu lo fa notare in un articolo giornalistico dove fa il bilancio consuntivo del 1934, cioè l'«anno huliganico» come lo definisce a ritroso Manea. L'«anti-critico» di Criterion scrive:

> La cosa più grave, più palpitante che si sia discussa nel 1934 è stata la prefazione di Nae Ionescu a un romanzo di Sebastian. La prefazione riguardava il problema antisemita. Il solo problema in grado di suscitare discussioni, perché così oggi dettano le contingenze […].[61]

In realtà tutti hanno visto, ma non ne hanno tra di loro sinceramente parlato perché si tratta in realtà di un tabù quasi osceno. Ma quest'evento ha scavato impietosamente nel non detto. La comunità Criterion si è trasformata impercettibilmente nella «comunità politica di destino», e la trasgressione del maestro è diventata inequivocabilmente colpa comune, loro malgrado. Tutti ora sono chiamati a partecipare alla trasgressione comune e alla solidarietà nella colpa.

Al di là dell'imprescindibile questione morale, di tutto rilievo nelle dinamiche comunitarie, si può forse dire che ciò che terrà insieme più "profondamente" questa comunità di "ammiratori" naeioneschiani non è tanto l'identificazione con una legge che regoli il normale circuito quotidiano della comunità di amici, ma piuttosto l'identificazione con una specifica forma di trasgressione della legge, di sospensione della legge operata dal maestro, una legge che ha a che fare più con il tornaconto del

---

[58] G. Racoveanu, definito da Vulcănescu come il «cane pastore di Nae Ionescu» a testimonianza della sua estrema dedizione per la causa del maestro, scrisse un articolo dal titolo *Creştinism, iudaism şi… îndrăzneală*, in «Credința» apparso a puntate nei quattro numeri di agosto del 1934. Ora in *«Dosarul» Mircea Eliade (1928-1944)*, Vol. II, cit., pp. 167-173.

[59] Sul «caso Sebastian» Vulcănescu scrisse un articolo che prendeva spunto dall'intervento di Racoveanu dal titolo *O problemă teologică eronat rezolvată?* , in «Credința», anno II, nr. 225, del 2 settembre 1934 (Ora in *«Dosarul» Mircea Eliade (1928-1944)*, Vol. II, cit., pp. 175-178). Sempre in questo volume citato c'è una lunghissima lettera privata spedita a Eliade sempre del 1934 cui è stato posto il titolo *Mircea Vulcănescu: În jurul romanului De două mii de ani* (pp. 110-128). Nella monografia *Nae Ionescu* il filosofo cristiano ritorna sulla delicata questione a distanza di tempo alle pp. 129-130.

[60] I tempi narrativi dell'evento sono scanditi nel gusto del segreto ne *Le solitaire* di Ionesco dove cercherà di delineare la traiettoria esistenziale della comunità di Criterion. Il primo tempo è scandito da *I Demoni* di Dostoevskij, il secondo tempo è quello dei *Misérables*, cioè *Gli huligani* di Eliade, in seguito *I tre moschettieri*, ovvero il trio dell'esilio Eliade-Cioran-Ionesco, e infine egli stesso si ricava il suo particolare ruolo interpretando *Il conte di Montecristo*.

[61] E. Ionescu, *Anul literar 1934 şi ceilalți ani*, «Critica», anno I, nr. 1, 7 febbraio 1935, pp. 2-3. Ora in E. Ionescu, *Război 1*, cit., p. 71.

fattore politico del leader che con l'amicizia, la stima e la solidarietà dei suoi eletti. Questa violenza morale, sacrificio insensato di Sebastian, ha come sfondo fantasmatico il potere ideologico. La trasgressione di Nae Ionescu non ha a che vedere, come si vedrà più avanti, con la trasgressione di una Criterion cannibalica e parricida nel suo versante umoristico e parodico, della satira e del rovesciamento del potere pubblico, perché sono rituali carnevaleschi che da una parte trasgrediscono ma dall'altra consolidano la democrazia delle istituzioni. L'atto di Nae Ionescu ha implicato forse una identificazione più radicale, un contagio che necessariamente conduce al passaggio all'atto della politica attiva. Ovvero, il leader carismatico è stato colto in flagrante con la sua prefazione antisemita. Se ne parla e se ne discute tanto, come vuoto chiacchiericcio, ammantato di teologia cristiana e di «antisemitismo dottrinario» sui giornali, ma senza dire in realtà niente di significativo. La tacita solidarietà del gruppo è stata rafforzata dal diniego comune. La sventura che si è abbattuta su uno dei soci ha messo a nudo il desiderio di potere del maestro. Una bugia condivisa in "famiglia" è forse un vincolo incomparabilmente più efficace della verità.[62] Ed è proprio questo il tratto che ha unito il gruppo intorno alla comunità di «Cuvântul» sacrificando Sebastian alla deriva politica del potere e di conseguenza ha compromesso irrimediabilmente la missione culturale che Criterion si era ripromessa a partire proprio dall'*Itinerario spirituale* ginevrino di Eliade. Anche questa, naturalmente, è solo un'ipotesi. Comunque, le *Memorie*, a distanza di anni, segnalano quest'evento nell'*après coup* di una scrittura diaristica fortemente controllata. Lo si dice senza dire niente perché ciò forse implica la figura di un «terzo» che si presuppone che già sappia tutti i retroscena comunitari dell'evento, come a teatro. Qui sta il segreto della scrittura che espone celando un segreto ancor più indicibile, perché mai nessuno si era sentito veramente di dirlo se non rincorrendosi nel virtuosismo verbale e nell'ostentazione argomentativa nello stile del bizantinismo teologico. In quel momento erano mancate le parole giuste per dirlo, e di questo i sopravvissuti a Criterion sono ben consci. Non si può più rimediare. Non resta che l'elaborazione di un lutto impossibile che si chiama letteratura e che sta ancora lì a testimoniare il trauma dell'evento in cui il passato non potrà mai più diventare realmente passato. Molti generazionisti ormai sono già morti in nome dell'ideologia. La vergogna o la forza del pudore hanno preso eticamente il sopravvento. La nuova legge stabilita in esilio tra Eliade, Ionesco e Cioran ormai risponde solo al diritto al segreto, e lascia in sospeso ad ognuno di essi, presi soggettivamente, l'inestricabile questione della responsabilità.

[62] Su questo aspetto dei segreti di famiglia, soprattutto in senso politico, si veda l'ormai classico libro di S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, a cura di M. Senaldi, Roma, Meltemi, 2004.

3. Criterion.

Capeggiato da Mircea Eliade, sulla scia del successo riscosso dall'*Itinerario spirituale* e dal romanzo *Maitreyi*, e coordinato fattivamente da Petru Comarnescu, il vero e proprio animatore dell'impresa, il gruppo Criterion cominciò a organizzare, a partire dall'autunno del 1932, un ciclo di conferenze aperte al pubblico. I temi dibattuti erano di varia natura, riguardavano la filosofia esistenziale, la teoria economica, la politica estera e dei partiti nazionali, la musica, le arti figurative, il folclore e anche lo sport. Molte serate furono consacrate agli «idoli» del tempo: Freud, Lenin, Chaplin, Gide, Mussolini, Bergson, Krishnamurti, Greta Garbo, Gandhi, Valéry, Proust.

La novità introdotta da Criterion fu quella di far rivivere nella «Bucarest capitale del futuro» lo spirito democratico della *polis* greca. I componenti dell'Associazione presero a modello la forma dialogica del *Simposio* di Platone - nel senso che a ogni incontro culturale, chiamato per l'appunto «simposio», era prevista la presenza non di un unico relatore, ma di quatto o cinque esperti che affrontavano il tema in forte tensione dialettica e secondo angolature differenti, generalmente opposte tra loro. Ognuno dei convitati al «simposio» cercava di sostenere la propria tesi di fronte a un pubblico gremito, spesso chiassoso e partigiano. Questo bisogno dei «criterionisti» di parlare al pubblico delle grandi platee non era un'esigenza puramente retorica o spettacolare, ma aveva una chiara valenza politica e sociale. Significava, dal loro punto di vista, affrancarsi da un complesso di inferiorità culturale nei confronti della generazione di scrittori precedenti che tradizionalmente erano i detentori del potere conferito essenzialmente dall'università e che controllavano, quasi di fatto, la stampa e le case editrici. Criterion aveva come obiettivo quello di divulgare la cultura mondiale, di entrare attivamente nella vita sociale della capitale e di proporre un'apertura anche critica nei confronti delle manifestazioni e degli eventi più significativi che si svolgevano all'estero in vista di un graduale processo di svecchiamento delle patrie lettere sul solco, comunque, della tradizione.[1]

Per i giovani di Criterion non era più possibile parlare come nelle aule universitarie in termini di verità assoluta, e non era neppure più concepibile la figura dell'erudito, alla Nicolae Iorga, investito di un sapere indiscusso, conferito, esibito e trasmesso dall'autorità della cattedra o dal parlamento. Il rapporto tra il nuovo intellettuale di Criterion e il pubblico delle lettere, con le naturali tensioni, con le inevitabili difficoltà di organizzazione logistica, non era concepito secondo lo schema rigido e fisso del sistema accademico "vecchio stile". Gli incontri serali, svolti per lo più nelle sale delle conferenze o dei teatri, venivano considerati dagli esponenti di Criterion come un mettersi direttamente alla prova, come una creazione aperta ai sensi non univoci del contraddittorio, ovvero come un atto e un'elaborazione del farsi vivo del pensiero. Ciò esigeva da parte loro un impegno continuo e faticoso volto al rinnovamento anche sociale del proprio paese e alla loro crescita personale e intellettuale.

Queste serate, accuratamente preparate e talvolta provate il giorno prima mediante delle simulazioni pianificate, si distinguevano soprattutto per una sorta di poliprospettivismo metodico. Nei teatri di stato, nei cinema o nei circoli culturali erano invitate personalità di un certo rilievo che provenivano anche dall'estero (che si

[1] In tal senso gli ideali di orientamento spiritualistico ed esistenziale di Criterion non vanno identificati con il programma perseguito dalle avanguardie surrealiste romene anche se ci saranno dei salienti punti di contatto soprattutto con Eugen Ionescu.

trovavano casualmente in visita diplomatica o per turismo a Bucarest[2]). La scelta del modello del «simposio» platonico la dice anche lunga sul modo non tradizionale con cui Nae Ionescu «improvvisava le sue lezioni all'università».[3]

Riportiamo questo lungo brano delle *Memorie* di Eliade per avere uno spaccato significativo dello «spirito del gruppo Criterion» che animava il programma delle «serate»:

> Ciò che sarà chiamato più tardi lo «spirito del gruppo Criterion» si chiariva e si precisava a mano a mano che realizzavamo il nostro programma. Fin dai primi dibattiti, il pubblico intuì che aveva a che fare con un'esperienza culturale significativa e di grande respiro, e ci rimase fedele sino alla fine. Anche quando non si trattava di argomenti scottanti, come Lenin, Freud o Gide, la sala era ugualmente piena. Nel dibattito sul romanzo romeno contemporaneo, Mihail Sebastian attaccò con molta vivacità Cezar Petrescu e fu estremamente critico con Ionel Teodoreanu, i due romanzieri di maggior successo all'epoca, mentre non risparmiò gli elogi verso Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu e Matei Caragiale. Da parte sua, Mircea Vulcănescu mostrò come i romanzi di Cezar Petrescu si integrassero in tutta una tradizione letteraria romena, e per questo fossero significativi anche se non validi dal punto di vista artistico. Ciò che appassionava il pubblico era il dialogo tra i membri del gruppo Criterion. Molto raramente, e solo nel caso di argomenti delicati - come ad esempio Lenin o Mussolini - gli oratori si incontravano preliminarmente e preparavano nei dettagli il dibattito. Di solito, ciascuno esponeva agli altri gli argomenti critici che pensava di sviluppare, e solo se vedevamo che alcuni di noi avevano l'intenzione di insistere sugli stessi aspetti, li pregavamo di modificare il loro schema di intervento. In ogni caso, la spontaneità del dibattito era quasi sempre assicurata. Ciò dava luogo talvolta a scene divertenti. Ad esempio, quando discutemmo sull'America messa a confronto con l'Occidente e con l'Estremo Oriente, Petru Comarnescu, che si era in certo qual modo identificato con l'uomo e con la cultura americana, sopportò con sufficiente calma le critiche che gli facevo in nome della spiritualità orientale, ma perse la pazienza ascoltando Mihail Sebastian che prendeva in giro l'*homo americanus* in nome dello spirito francese, e cercò di interromperlo a più riprese. Anche dopo che fu richiamato all'ordine da chi presiedeva la riunione, continuò a prorompere in esclamazioni, a scoppiare a ridere e ad agitarsi sulla sedia tutte le volte che gli sembrava che Mihail Sebastian superasse la misura. Per i membri del gruppo Criterion la riunione non si concludeva nella sala della Fondazione. Dopo ogni dibattito, ci radunavamo tutti al caffè Corso, dove occupavamo un intero angolo della sala al primo piano e continuavamo a discutere fin dopo mezzanotte. Di solito, Dan Botta, che partecipava molto raramente ai dibattiti pubblici, esprimeva in modo conciso ma impietoso le sue impressioni. Non dimenticava mai di ricordarci la nostra responsabilità di fronte al pubblico. Secondo lui, ciò significava in primo luogo che avevamo il dovere di elevare il pubblico non fino a noi ma al di là di noi, fino ai nostri ideali. Dan Botta riteneva che Criterion potesse realizzare, nelle menti dei più intelligenti tra i nostri uditori, un'operazione di *anamnesis* platonica. Assistendo alle nostre conferenze, dove erano presentati e dibattuti argomenti così diversi, il pubblico assisteva di fatto a un nuovo genere di dialogo socratico. Il nostro obiettivo non doveva consistere soltanto nell'informare il nostro uditorio ma, in primo luogo, nel «risvegliarlo», nel metterlo a confronto con tutte le correnti di idee e, in fin dei conti, nel modificare il suo modo di essere nel mondo. Naturalmente, a questo punto, seguivano lunghe e animate discussioni, non perché non condividessimo le idee di Dan Botta sulla funzione di Criterion ma perché non eravamo sempre d'accordo sui mezzi da lui proposti. Dan Botta sosteneva che in ogni riunione almeno uno degli oratori non facesse alcuna concessione al pubblico «medio», ma utilizzasse il linguaggio severo della metafisica, della scienza o della poesia. Era del resto così che capitava di solito. Ma alcuni di noi ritenevano che il

---

[2] Tra i tanti, lo scrittore e diplomatico Paul Morand ha lasciato una viva testimonianza di Criterion nella sua cronaca di viaggio *Bucarest* del 1935.

[3] Come ricorda Cioran, le lezioni del professore all'Università erano aperte al dialogo e al contraddittorio fra gli studenti ed erano frequentate anche da un folto pubblico di uditori attratti dal fascino della parola e della personalità «socratica» del maestro. Forse non è una semplice coincidenza, ma i temi maggiormente discussi dall'associazione Criterion erano gli stessi che il professore di Metafisica e Logica affrontava in classe: problematiche esistenziali, soprattutto di tipo gnoseologico e soteriologico, come la noia, la disperazione, l'angoscia, la salvezza, l'amore, il nulla, l'autenticità, la fede, il naufragio, ma anche temi di più ampio respiro come la vita di comunità, l'impegno intellettuale, la missione culturale, la politica nazionale, ecc.

semplice fatto di dibattere dei problemi difficili fosse sufficientemente ardito e che non dovevamo accrescere le difficoltà usando un linguaggio eccessivamente rigoroso. Evidentemente, però, eravamo tutti d'accordo che ogni oratore fosse libero di adottare lo stile che più gli conveniva.[4]

Evidentemente l'obiettivo del gruppo, nell'organizzare queste serate, era in fondo educativo, nel senso che non si limitava alla semplice divulgazione scientifica o culturale. Le discussioni erano molto vive, e pertanto richiedevano la scelta di una particolare esigenza espressiva in merito al linguaggio più adeguato per gli incontri con il pubblico. Un altro aspetto degno di rilievo, che non riguardava esclusivamente la dimensione del «risveglio» o dell'ideale elevazione spirituale degli spettatori presenti ai «simposi», era che il ricavato economico di queste conferenze veniva reinvestito dai responsabili della manifestazione come contributo alle spese di pubblicazione dei testi dei promotori di Criterion e dei loro amici.[5]

Le *Memorie* di Mircea Eliade restituiscono l'«atmosfera insonne» di quegli anni, il grande fermento culturale che si viveva in una Bucarest vivace e aperta al dialogo internazionale tra le due guerre mondiali, ma registra anche quei segnali inquietanti, quei germi patogeni dell'imminente abbaglio ideologico che si abbatterà di lì a poco su quasi tutta la generazione Criterion. Eliade rammenta nelle *Memorie* l'apertura del ciclo dei grandi «Idoli» dell'Associazione criterionista e il grande successo che aveva riscosso il «simposio» dedicato a Freud:

Credo che inaugurammo il ciclo con Freud. Tra gli oratori ricordo solo Mircea Vulcănescu e Paul Sterian, ma eravamo cinque o sei fra i quali anche uno psicanalista. Quando entrammo, non potevamo credere ai nostri occhi. L'anfiteatro della Fondazione Carol I era strapieno. I biglietti della platea erano stati venduti da tempo e gli spettatori avevano preso d'assalto le balconate e la galleria. Si erano seduti dove capitava, sulle scale e sulle balaustre. Poi, dal momento che nessuno era stato in grado di fermarli, avevano invaso la sala, si erano addossati alle pareti e si erano sistemati persino sul palcoscenico. Probabilmente non avremmo potuto neppure cominciare se Petru Comarnescu non avesse annunciato, in sala e nel foyer, che avremmo ripetuto il dibattito dopo qualche giorno e se non avessimo chiuso e sbarrato, con l'aiuto dei pompieri di servizio, il portone d'ingresso. Attaccammo inoltre su quest'ultimo un cartello che avvisava della ripetizione del dibattito, e uno di noi si sacrificò e rimase fuori, sulla strada, per due ore, tranquillizzando i gruppi di spettatori sfortunati e dando loro chiarimenti.[6]

Per rendersi conto di come il «simposio» organizzato da Criterion su Freud abbia lasciato un'impronta indelebile anche nella memoria di Eugène Ionesco è sufficiente leggere le scene VII e VIII de *La Cantatrice chauve*.[7] Eliade, inseguendo i ricordi del tempo, scrive:

---

[4] M. Eliade, *Le promesse dell'equinozio. Memorie 1. 1907-1937*, a cura di R. Scagno, cit., pp. 241-247.

[5] Tuttavia, come vedremo, le serate furono a un certo punto sospese non solo a causa delle acclarate divergenze ideologiche all'interno della stessa Criterion ma anche perché le autorità pubbliche del potere istituzionale ritenevano l'associazione culturale politicamente «estremista». Alle conferenze più «scottanti» avvenivano abitualmente disordini generati dal numeroso e irrequieto pubblico giovanile accorrente dalle opposte fazioni politiche di estrema destra e di estrema sinistra. In tali occasioni la polizia, che parteggiava a favore dei gruppuscoli studenteschi nazionalisti, non riusciva spesso a controllare la situazione che più o meno direttamente aveva provocato, e tendeva in linea di principio a reprimere con la forza le agitazioni più che a garantire l'ordine pubblico, addossando infine la responsabilità dei disordini alla sola Criterion.

[6] M. Eliade, *Le promesse dell'equinozio. Memorie 1*, cit., p. 241

[7] Si tratta delle scene riguardanti l'improvvisa apparizione del «capitano dei pompieri» alla porta d'ingresso dell'abitazione dei coniugi Smith. La dimensione teatrale delle serate di Criterion ricordata nell'affresco storico delle *Memorie* di Eliade può essere anche intesa come un *clin d'oeil* alla *Cantatrice* stessa di Ionesco, che fu scritta, come disse l'autore, per «divertire» proprio gli amici. La struttura

Avevo accettato di parlare su Freud, perché mi pareva di poter decifrare nella sua opera un'ultima fase di desacralizzazione del monoteismo e del profetismo dell'Antico Testamento. La convinzione di Freud di aver scoperto la spiegazione unica e globale della vita psicomentale e della creatività umana, di aver forgiato la chiave magica con la quale poter decifrare tutti gli enigmi - dai sogni e dagli «actes manqués» fino all'origine della religione, delle arti e della civiltà - tradiva il fervore monoteista del genio ebraico. Allo stesso modo, la passione di Freud nel promuovere, imporre e difendere la psicanalisi contro tutte le «eresie» faceva pensare all'intolleranza e all'esaltazione dei profeti dell'Antico Testamento. In un certo modo, Freud credeva che le sue scoperte fossero destinate a trasformare l'umanità e a «salvarla». La psicanalisi soddisfaceva la sete di assoluto del genio ebraico, la credenza nell'esistenza di una *sola* via regale dello Spirito. Tradiva inoltre la repulsione specificamente ebraica per il pluralismo, il politeismo e l'idolatria.[8]

L'opera di Freud era abbastanza conosciuta in Romania all'epoca.[9] La visione che Eliade aveva della psicanalisi era molto diversa per esempio da quella di Eugen Ionescu e da quella di Cioran.[10] Lo storico delle religioni ricorda nelle *Memorie* che anche Cioran era presente al «simposio». Forse in questa occasione ebbero l'occasione di conoscersi ufficialmente tramite Noica. Si legge:

Non so con quanta lucidità e capacità di argomentazione esposi tutto ciò allora. Come tutti gli altri oratori, fui ricompensato con calorosi e prolungati applausi. Seppi in seguito che Emil Cioran era stato talmente impressionato che venne ad ascoltarmi una seconda volta, quando ripetemmo il dibattito. (Ci furono tre repliche a Bucarest e non so più quante nelle città di provincia. Ma poiché non avevo un testo preparato in precedenza, senza lo stimolo dell'improvvisazione e con la permanente sensazione di *ripetermi*, temo di aver parlato in modo sempre più incolore).[11]

---

circolare della pièce come coazione a ripetere dei protagonisti ricorda vagamente la «ripetizione del dibattito» su Freud testimoniato retroattivamente dalle *Memorie*.

[8] Eliade, *Memorie 1*, cit., pp. 241-242.

[9] Si veda a questo proposito lo studio di G. Brătescu, *Freud şi psihanaliza în România*, Bucarest, Humanitas, 1994. Di particolare interesse è da rilevare l'attitudine oscillante di fronte alla psicanalisi del più importante filosofo dell'epoca, Lucian Blaga. Transilvano come Cioran, in un'intervista del 1929 dirà: «Nel teatro che scrivo mi preoccupa particolarmente il problema psicanalitico. Esso offre un immenso materiale, con straordinari effetti drammatici. D'altro canto, credo che l'inconscio, con tutte le sue tragedie, si possa trattare solo attraverso la psicanalisi. L'idea di Freud è di una fecondità rara». Tutta la riflessione filosofica di Blaga, in special modo la *Trilogia della cultura* e la *Trilogia della conoscenza*, devono molto a Freud, e anche a Jung, e non è un caso che Dan Botta lo abbia più tardi attaccato nel 1941, «come agente del freudismo in Romania», quando entrò in viva polemica con lui sfidandolo addirittura a duello, in occasione di un presunto plagio dei suoi scritti elaborati nella temperie di Criterion. Inoltre, grande successo di pubblico, come si è visto, riscuoteva il romanzo analitico della scrittrice Ortensia Papadat-Bengescu, e c'era soprattutto l'attività frenetica delle più importanti riviste di avanguardia («Contimporanul», «Punct», «Integral») che si dichiaravano esplicitamente tributarie dell'opera di Freud. Il libro premiato di Eugen Ionescu, *No*, deve molto a Freud, a Tristan Tzara e a Urmuz, e gli scritti preparatori di Cioran per *Al culmine della disperazione*, pubblicati nei periodici dell'epoca, fanno costante riferimento alla portata rivoluzionaria della psicanalisi nel pensiero filosofico dominante.

[10] L'interpretazione di Eliade era soprattutto condizionata dal giudizio che il suo maestro aveva espresso su Freud, che, a suo modo di vedere, era incapace di comprendere appieno la portata del discorso e dell'esperienza di vissuto dell'*homo religiosus*. Nae Ionescu nel 1926 aveva scritto un articolo dal titolo *Religione e psicanalisi*, in cui accennava «alle visioni, allucinazioni, tentazioni cui sono sottoposti i santi», ai meccanismi di difesa psichica, alla rimozione, al sogno e alle manifestazioni nevrotiche. Il suo giudizio si riassumeva sostanzialmente nel fatto che «la nuova scienza della psicanalisi è incapace di spiegare la vita personale dell'uomo religioso».

[11] M. Eliade, *Memorie 1*, cit., p. 242.

La questione della ripetizione è strutturale in Criterion. Il fatto poi che Emil Cioran fosse molto interessato all'argomento e abbia partecipato alle repliche successive della serata è testimoniato dalle sue pubblicazioni giornalistiche del 1932 dove il giovane pensatore transilvano parla espressamente di psicanalisi come aspetto determinante e decisivo del nuovo «senso della cultura contemporanea». Il *Jurnal* di Comarnescu conferma passo per passo gli eventi menzionati dalle *Memorie* di Eliade in merito alle serate di Criterion, e ha in più il pregio di riportare con precisione le date che registrano il programma degli eventi e dei «simposi». Ma riprendiamo la testimonianza di Eliade che ci informa sulla serata dedicata a Gide.

> Seguirono, due volte alla settimana e con lo stesso successo, gli altri dibattiti. Mezz'ora prima dell'inizio, la sala della Fondazione Carol I era sempre già piena fino all'ultimo posto, e gli oratori dovevano aprirsi a stento un varco tra la folla che ingombrava il marciapiede. Solo con grandi sforzi, e aiutati dai vigili, riuscivano a entrare nel foyer affollatissimo. La questura era stata costretta ad inviare una dozzina di agenti e alcuni commissari per garantire la circolazione di fronte alla Fondazione Carol I e difendere le entrate dalla calca. Un tale inaudito successo finì per inquietare il Ministero degli Interni, irritare molti giornalisti e scrittori e suscitare ogni tipo di invidie e gelosie. Ed evidentemente i rischi che correvamo crescevano quanto più le «personalità» oggetto dei nostri dibattiti erano controverse. Proprio come temevamo, il dibattito dedicato a Gide diede luogo a degli incidenti. André Gide aveva visitato recentemente la Russia sovietica ed era considerato un comunista. La sera del dibattito, un centinaio di studenti *cuzisti* cercarono di introdursi nella sala. Gli agenti li fermarono e allora gli studenti si misero a cantare e a vociferare. Il dibattito cominciò ma la sala era carica di elettricità. Alcuni di noi andarono a parlare con i capi dei manifestanti. La discussione durò più di un'ora. Gli studenti sostenevano di non essere venuti per provocare uno scandalo, ma solo per ascoltare, per assicurarsi che non facevamo l'apologia di un comunista. Alla fine, li lasciammo entrare. Il dibattito stava per finire, ma non credo che quella sera terminò come era stato previsto. Poco dopo essere entrati nella sala affollata, gli studenti cominciarono a vociferare, e chi presiedeva il dibattito concluse la riunione con alcune frasi ironiche e sferzanti che si persero nel tumulto.[12]

I *cuzisti* erano accesi nazionalisti xenofobi. A proposito della serata su Gide, Comarnescu riporta altri dettagli nel suo *Jurnal*, e fa notare come la «stampa nazionalista, fascista, sciovinista» aveva già iniziato ad attaccare la società Criterion sin dalle sue prime conferenze.[13] In particolare, ricorda la virulenta campagna pubblicitaria messa in atto da Nichifor Crainic un giorno prima dell'evento. Per comprendere pienamente questa mossa di natura politica, in chiave specificatamente allarmista e propagandistica, è necessario ricordare che Crainic era uno dei maggiori promotori dell'ortodossismo nazionalista romeno e aveva proclamato la «santa crociata contro il bolscevismo sovietico». Egli voleva mettere un freno alla penetrazione dei modelli culturali importati dall'estero i quali, secondo lui, avrebbero soffocato l'«anima del popolo» romeno e impedito alla Romania di svolgere la sua missione storica secondo una prospettiva di tipo messianico.[14]

---

[12] Ivi, pp. 242-243.

[13] P. Comarnescu, *Jurnal (1931-1937)*, Iaşi, Institutul European, 1994, p. 77.

[14] L'orientamento ideologico e religioso di Crainic era fondamentalmente «antimoderno» (anticapitalista, antiilluminista, anticattolico, antiprotestante, antifreudiano e antisemita). Per quanto riguarda in particolare l'antisemitismo di Crainic rispetto a quello xenofobo dei *cuzisti*, Culianu sottolinea che il suo «antisemitismo» è di tipo essenzialmente «spirituale ed economico». Secondo l'allievo di Eliade, Crainic «non condividerà mai la xenofobia nazista». Si veda I. P. Culianu, *Mircea Eliade*, Bucarest, Editura NEMIRA, 1995, pp. 181-186.

La risposta di Crainic sulla stampa, in occasione del «simposio» su Gide, non si fece quindi attendere.[15] La guerra con Criterion è ufficialmente dichiarata.[16] Con il gioco di parole «Gide-giudeo», Crainic volle forse indicare che Criterion coltivava una certa propensione per l'omosessualità insieme a una vocazione antipatriottica e antireligiosa, visto che lo stigma razziale antisemita si leggeva all'epoca anche in chiave criptocomunista e filosovietica. L'ebreo "mentale" veniva considerato straniero in Romania e nemico giurato della religione ortodossa cristiana da parte della destra più estremista. Dal punto di vista dei nazionalisti poi, il fatto che Gide avesse da poco visitato l'Unione Sovietica confermava la certezza delirante del complotto degli stranieri ai danni della nazione.[17] Ovviamente questa accusa lanciata da Crainic non cadde nel vuoto. Ecco la versione dei fatti riportata dalla testimonianza di Comarnescu:

> Un giorno prima o proprio il giorno della conferenza, il giornale di Nichifor Crainic *Calendarul*, incitava contro Gide con il gioco di parole Gide-giudeo ecc. La sala era colma, il simposio era già iniziato, quando seppi che gli studenti «nazionalisti» cioè i cuzisti e i legionari, volevano venire *in pectore* per rompere l'assemblea. Allora, io insieme a Ion Cantacuzino, che quella sera non avrebbe parlato, ho disposto che si chiudesse e si sprangassero tutte le porte della Fondazione Carol I e anche le inferriate dell'ingresso. Dopo poco tempo una fiumana di giovani cercarono di entrare in mezzo alla conferenza. Io e Cantacuzino parlamentammo con loro dicendo che la sala era stracolma, che non c'era posto, ma la debolezza di Cantacuzino (forse proprio la sua personale simpatia nei confronti di quelli che erano là fuori) lo spinse a dar loro il permesso di entrare nella sala dopo, e solo a condizione che i capi del gruppo studentesco ci avessero assicurato di mantenere l'ordine e il silenzio. Una volta che Cantacuzino ordinò di aprire le porte la fiumana irruppe nella sala, producendo disordine, provocando il panico e apostrofando in quel momento il relatore – non ricordo se si trattava di Șerban Cioculescu o Emil Gulian. Io una volta detto a uno di quelli che avevo visto là fuori che non stavano mantenendo la parola data e che stavano turbando l'assemblea (mi trovavo allora accanto al podio dal quale gli oratori parlavano alla massa o assistevano i relatori, di fronte a Mihail Ralea) proprio quell'huligano mi saltò addosso e mi tirò uno schiaffo. Io pure gli saltai addosso, altri mettendosi in mezzo cercarono di separarci, e Ralea, che cercava di mettere ordine, anche lui fu ribaltato seppure non venne propriamente colpito. Non fu più possibile tenere il simposio e da allora ai simposi di *Criterion* non vennero che i più coraggiosi. (Mi ricordo ora che al simposio precedente su Chaplin o «Charlot» proprio mentre parlava Ion Călugăru ci fu quell'interruzione antisemita).[18]

Il ricordo di Eliade è più denso di particolari rispetto a quello di Comarnescu in merito alla serata dedicata a Charlot. Qui la pressione antisemita rivolta contro Criterion

---

[15] In occasione della conferenza su Gide, Crainic attaccò dunque duramente l'attività di Criterion, anche perché, forse, non aveva apprezzato alcune prese di distanza da parte di alcuni criterionisti dal programma della sua rivista «Gândirea» (come ad esempio Cioran che era ritenuto da lui «troppo pessimista»), ma soprattutto non sembrò apprezzare gli articoli firmati da Mircea Vulcănescu. Vulcănescu, infatti, sebbene si muovesse nel solco della rivoluzione mistico-culturale, cioè a partire dallo spirito creativo del popolo romeno nel quadro di una filosofia dell'idea nazionale di matrice ortodossa, non condivideva il tradizionalismo ideologico e la teologia politica di Crainic perché considerava questa impostazione superata, troppo desueta, non adeguata al nuovo spirito del tempo inaugurato prima dall' *Itinerario* di Eliade e ora da Criterion. Su quest'aspetto in particolare si veda anche Z. Ornea, *Anii Treizeci. Extrema dreaptă românească*, cit., pp. 77-79.

[16] Bisogna, tenere sempre presente sullo sfondo dello scacchiere politico romeno che gli attacchi a mezzo stampa di Crainic, indirettamente rivolti a Criterion, prendevano fondamentalmente di mira Nae Ionescu, il quale, in quel particolare frangente storico, lo stava per scalzare nel suo ruolo di consigliere presso Codreanu.

[17] Nel cortocircuito immaginario la confusione tra ebreo "mentale" ed ebreo "empirico" provoca inevitabilmente l'effetto psicotico di un certo blocco nel processo di simbolizzazione nel suo tratto marcatamente paranoico, nel senso che si tenta attraverso il delirio collettivo di dare un fondamento inconcusso e uno statuto di certezza inamovibile alle parole d'ordino della propaganda nazionalista.

[18] P. Comarnescu, *Jurnal*, cit., p. 78.

è molto più messa in evidenza. Nelle *Memorie* Eliade ridimensiona contestualmente la situazione e parla di un «incidente meno grave» per le sorti dell'evento. Il protagonista non è Ion Călugăru ma Mihail Sebastian, a meno che non si tratti qui di un'altra replica del simposio. Entrambi erano ebrei, collaboravano attivamente con Nae Ionescu, ed erano, a diverso titolo, suoi amici.[19] L'ex capitano della giovane generazione scrive così:

> Un incidente meno grave, e che si risolse a nostro favore, avvenne durante il dibattito dedicato a Charlie Chaplin. Tra gli oratori c'era anche Mihail Sebastian. Quando venne il suo turno, qualcuno gridò dalla galleria: «Un ebreo ci parlerà di un altro ebreo!». Mihail Sebastian era in piedi e teneva in mano alcuni fogli sui quali aveva annotato lo schema della sua conferenza. Impallidì, strappò i fogli e, dopo aver fatto un passo avanti, cominciò a dire con un tono acceso di voce, vibrante di emozione: «Avevo l'intenzione di parlarvi di un certo aspetto dell'arte di Charlot. Ma qualcuno tra voi ha nominato gli ebrei. E allora vi parlerò, come ebreo, dell'ebreo Charlot ... ». In sala scoppiarono subito gli applausi. Mihail Sebastian sollevò il braccio e ringraziò il pubblico, poi improvvisò una delle più commoventi e più intelligenti conferenze che abbia mai avuto l'occasione di ascoltare. Presentò uno Charlot che solo un europeo orientale avrebbe potuto scoprire e comprendere. Parlò della solitudine dell'uomo nei film di Charlot e spiegò come fosse il riflesso della solitudine dei ghetti. Quando terminò di parlare, dopo circa venti minuti, fu accolto da applausi scroscianti. Una parte della sala si alzò in piedi per applaudire. Avevamo vinto una battaglia e ne eravamo coscienti.[20]

L'antisemitismo è una delle questioni più controverse nella storia della Romania.[21] Criterion all'interno delle proprie rassegne registra il conclamato sintomo razzista che dilaga e anticipa di qualche anno ciò che saranno le terribili conseguenze

---

[19] Si veda M. Vulcănescu, *Nae Ionescu*, cit., pp. 129-131.

[20] M. Eliade, *Memorie 1*, cit., p. 243.

[21] Per lo storico Jean Ancel, in Romania gli ebrei avevano tradizionalmente un «diverso grado di assimilazione» a seconda della regione in cui vivevano. Nel caso del Regat, dove Sebastian era nato, fu solo a partire dal 1921 che gli ebrei ottennero il diritto di cittadinanza e poterono così considerarsi realmente romeni. I rappresentanti della nuova borghesia, per la maggior parte discendenti dell'antica nobiltà terriera, avevano assorbito totalmente le idee e le teorie antisemite e ne avevano fatto così la loro politica più o meno ufficiale. Anche gli intellettuali, secondo Ancel, educati nell'Europa occidentale e quindi più a contatto con le idee del liberalismo e dell'umanitarismo, una volta ritornati in Romania, si facevano ricondizionare dall'odio, dal pregiudizio e dal disprezzo tradizionale dei padri. Nonostante ciò, alcuni intellettuali ebrei, come è il caso di Sebastian all'interno di Criterion - è significativo in questo senso che Ioseph Hechter, il protagonista del romanzo *Da duemila anni* che afferma di essere mosso da uno «slancio di sincero patriottismo», sia il vero nome di Mihail Sebastian - considerarono loro dovere adottare i modi e le maniere della borghesia romena, volendo identificarsi con la causa nazionale. Però, non tutti gli ebrei la pensavano allo stesso modo di Sebastian e di altri intellettuali e resistevano all'assimilazione. Ancel sottolinea il paradosso romeno rispetto all'Ungheria e alla Germania: «Il risultato era che nessuno pretendeva che gli ebrei rumeni facessero parte della nazione rumena. Una conseguenza positiva di questo stato di fatti era che le relazioni tra ebrei e non ebrei erano in realtà meno ipocrite che in Ungheria, per esempio. E una seconda conseguenza fu che, fino alla presa del potere da parte dei nazisti, negli anni trenta, i rapporti fra le due comunità era più o meno il simbolo dell'arte della coesistenza». All'odio tradizionale per gli ebrei visti come stranieri si aggiungerà, secondo Ancel, un anticomunismo viscerale. L'Unione Sovietica, infatti, non si rassegnava alla perdita della Bessarabia e non riconosceva la ratificazione dei trattati dopo la prima guerra mondiale, mentre l'Ungheria, da parte sua, rappresentava una minaccia per la Transilvania romena. Così, in seguito alla cessione della Transilvania e della Bessarabia, agli ebrei di Romania sarà imputata la responsabilità di essere i fautori, nella certezza paranoica del complotto, di una politica antipatriottica, in quanto «comunisti», «filoungheresi» e, paradosso dei paradossi, «nemici» interni dello stato sovrano, perché in Bucovina si riteneva che tutti fossero stati «filotedeschi» durante la prima guerra mondiale. Si veda l'*Introduzione* di J. Ancel, in A. Safran, *Lottando nella bufera. Memorie, 1939-1947*, trad. V. Lucattini Vogelmann, Firenze, Giuntina, 1995, pp. 7-23.

del consolidamento nazionalista dello stigma antiebraico. In Romania si assisterà impercettibilmente al passaggio, da un antisemitismo "metafisico", "intellettuale" o "teorico", a un *antisemitismo reale*, quindi non più semplicemente «dottrinario» e circoscritto all'ambito della teologia politica delle origini.[22]

Ritornando alle testimonianze sulle serate di Criterion, dopo la conferenza su Charlot, ricorda Comarnescu, seguì quella su Bergson che si svolse nella calma e nel silenzio del pubblico. Essa registrò una minore affluenza rispetto alle altre volte. Tuttavia l'intervento di Comarnescu non piacque molto alla platea degli amici di Criterion perché era stato svolto «scientificamente su posizioni critiche», come ricorda l'autore. L'attrice Sorana Țopa avrebbe maggiormente apprezzato per l'occasione un intervento più «lirico», un «poema dello slancio vitale», mentre ai «mistici» e ai «razionalisti» del gruppo, riporta con rammarico il *Jurnal* dell'americanista, non piacque affatto.[23] A quella serata partecipò, eccezionalmente, anche Dan Botta.[24]

Comarnescu ricorda le enormi difficoltà burocratiche per avere a disposizione i locali per le conferenze, e sempre nel suo diario si legge che durante il «simposio su Lenin» vi furono «due sale stracolme di gente». La performance perciò, come accadeva di consueto in queste occasioni, venne nei giorni successivi ripetuta. Scrive con orgoglio sul *Jurnal*:

> Il simposio del 13 ottobre 1932, con cui abbiamo inaugurato il ciclo parlando via via su Gandhi, Freud, Chaplin, Gide, Bergson, Krishnamurti, Valéry e altri «idoli» dei nostri tempi – fu straordinariamente unico negli annali delle conferenze svolte da noi. Si parlava su Lenin mostrando la tesi leninista in relazione con le tesi opposte. E affinché non si dicesse che noi, i giovani, volessimo rompere con i vecchi, abbiamo predisposto che ogni simposio fosse presieduto da una personalità che rappresentava le generazioni più vecchie. Al simposio su Lenin (giovedì 13 ottobre) presiedette C. Rădulescu-Motru. Essendo venuto con qualche ora di anticipo sull'orario stabilito vidi una massa di persone accalcata nell'ingresso della Fondazione Carol I e nella sala attigua tanto che non vi si poteva più entrare. I comunisti e i loro simpatizzanti erano venuti con largo anticipo. Era venuta anche la polizia e quando portai il professore Rădulescu-Motru la polizia ci comunicò che il simposio non si poteva più tenere perché sarebbe diventato una manifestazione comunista. Pieno di coraggio dissi che avrei garantito che le cose sarebbero andate in maniera tranquilla e che era da preferire tenere il simposio piuttosto che vietarlo, poiché in questo caso si sarebbero potute produrre forti proteste, turbolenze ecc. Coloro che dovevano parlare, Motru ed io a mala pena siamo riusciti a penetrare nella sala. Non si erano mai visti tanti uomini in piedi, e sulla balaustra del primo balcone alcune figure erano note, altre sconosciute. Vidi che la maggioranza dei camerieri di mia conoscenza erano comunisti. Il simposio si svolse in maniera civile perché Motru era autorevole e i comunisti erano felici che si discutesse su Lenin anche se egli avrebbe mostrato la sua posizione in netto contrasto con quella delle fazioni contadine, borghesi e comuniste. Presero la parola cinque oratori. Gli applausi che si sentirono più forti furono quando venne spiegata la personalità e la concezione di Lenin. Questo successo unico nel suo genere ci permise di ripetere il simposio ancora altri tre/quattro giorni.[25]

---

[22] I provvedimenti antisemiti del governo Goga-Cuza del 1937 si concreteranno nella perdita virtuale dei diritti civili, tra cui il diritto al lavoro e il diritto allo studio per più di duecentocinquantamila ebrei. Tali leggi saranno in parte revocate dalla dittatura del re Carol II, ma poi, nel piano dello sterminio generalizzato degli ebrei e della «rumenizzazione» del territorio, verranno riprese più massicciamente dal 1941 al 1944 dal regime militare di Ion Antonescu, alleato più o meno "fedele" di Hitler in merito alle differenti modalità di attuazione della "soluzione finale". Su tali questioni si veda in particolare il *Dizionario dell'Olocausto*, a cura di W. Laqueur, Torino, Einaudi, 2004, pp. 651-657 e pp. 763-768.

[23] Si veda più avanti in merito a questa vicenda il capitolo *La femme fatale.*

[24] Al simposio su Bergson dal titolo «Bergson e l'arte» il 23 novembre 1932, Dan Botta prese parte come relatore con la comunicazione *Bergson e il fenomeno europeo*, il cui articolo fu pubblicato in «România literară», anno I, nr. 41, il 26 novembre 1932, pp. 1-2.

[25] P. Comarnescu, *Jurnal*, cit., p. 73.

Anche per la serata su Lenin si ha la testimonianza di Eliade. Qui si notano in controluce la prime secessioni all'interno di Criterion, come ad esempio quella di Polihroniade che comincia a muovere i suoi primi passi politici in direzione delle schiere legionarie, pur non condividendo l'orientamento misticheggiante impresso al movimento da Codreanu.[26] Ecco il lungo resoconto partecipe dello storico delle religioni:

Alla conferenza su Lenin avevamo invitato a partecipare, oltre a Belu Silber, anche Lucreţiu Pătrăşcanu. Volevamo avere tra noi due marxisti, accanto a Mircea Vulcănescu e a Mihail Polihroniade che si preparavano a criticare il comunismo l'uno in nome della democrazia e l'altro in nome del nazionalismo. Avevo conosciuto Belu Silber tempo addietro alla redazione di «Cuvântul». Era diventato amico di Gheorghe Racoveanu dal giorno in cui quest'ultimo, circa due anni prima, aveva scritto un articolo prendendo le sue difese in un processo di spionaggio. Belu Silber ne fu molto colpito e subito dopo essere stato assolto venne a ringraziarlo. Da allora passava regolarmente in redazione ed era amico soprattutto di Mircea Vulcănescu, Ion Călugăru e Paul Sterian. Piccolo di statura, brillante e assai colto, nonostante ripetesse continuamente che era marxista non sembrava né dogmatico, né intollerante. Mi apprezzava soprattutto perché, nei miei articoli sull'India, avevo attaccato il colonialismo e il «British Raj». Feci la conoscenza di Lucreţiu Pătrăşcanu, credo, in quella stessa sera. Mi piacque il suo volto a un tempo dolce e severo. Parlò in modo non brillante, ma con sincerità e saggia sobrietà. Le interruzioni degli studenti presenti in sala non lo turbarono. Aspettava che il baccano finisse per riprendere il suo discorso, sempre calmo e concentrato. Gli studenti interrompevano invece Mihail Polihroniade, ma per applaudirlo, tutte le volte che faceva cadere il discorso sulla necessità di una rivoluzione nazionale. E quando ricordò la frase di Lenin - che lo Stato borghese è un cadavere che sarà rovesciato in un sol colpo - fu applaudito tanto dagli studenti nazionalisti, quanto dai gruppi di simpatizzanti comunisti che la presenza di Lucreţiu Pătrăşcanu aveva attirato alla Fondazione. A seguito di questo dibattito si diffuse la voce, soprattutto negli ambienti della *Siguranţa* [la polizia segreta], che il gruppo Criterion era cripto-comunista. In realtà, il solo comunista tra noi era Belu Silber. Ma il coraggio di aver invitato a parlare, e proprio alla Fondazione Carol I, il segretario del Partito comunista, Lucretiu Pătrăşcanu, era stato travisato. Avevamo cercato di essere obiettivi secondo il principio: *audiatur et altera pars.* Pensavamo che in una cultura degna di questo nome tutte le correnti di pensiero potevano essere rappresentate. Ci sentivamo abbastanza forti da non aver più paura di confrontarci con ideologie e sistemi di pensiero contrari alle nostre convinzioni. Ritenevamo inoltre che non avremmo potuto superare il provincialismo culturale se non abolendo i complessi di inferiorità e i meccanismi infantili di difesa propri di ogni cultura minore. Se si credeva nelle possibilità creatrici del genio romeno - e questo era il caso della maggior parte di noi, sia pure per motivi diversi - non c'era più alcuna ragione di aver paura delle «influenze

[26] Retrospettivamente, Eliade ricorda nel secondo volume delle *Memorie* che proprio il misticismo della Legione sarà fatale per molti esponenti della giovane generazione. Si interroga a distanza di tempo sul «catastrofico errore» compiuto dall'amico, suo ex compagno di liceo. Ecco la testimonianza: «Ma mi chiedo se alcuni di loro [i legionari] non abbiano visto nella loro morte imminente non soltanto un sacrificio ma la conseguenza fatale di un catastrofico errore di tattica politica. So soltanto che Mihail Polihroniade, che era uno dei rarissimi capi preoccupati della vittoria politica e non della redenzione delle anime, ha detto una volta a sua moglie nella prigione di Râmnicu Sărat dopo l'esecuzione di Codreanu: "Ecco dove ci hanno portato le messe e i suffragi!…". Meno di un anno dopo, sarebbe stato giustiziato anche lui che non aveva neppure la consolazione delle messe e dei suffragi. Ha chiesto una sigaretta, l'ha accesa e si è avvicinato sorridendo al muro dove l'attendevano le mitragliatrici». M. Eliade, *Le messi del solstizio. Memorie 2. 1937-1960*, cit., p. 29. Per comprendere il «catastrofico errore di tattica politica» commesso dalla Legione è necessario tenere presente quanto scrive lo storico Guida: «L'assassinio di Codreanu aveva tagliato l'ultimo nervo vitale della Guardia, intesa come largo movimento politico. La Legione perdeva il suo carattere di movimento popolare e assumeva invece carattere di setta; la sua ala radicale (Sima) ricorse ancora alla violenza terroristica e progettò un colpo di Stato per il gennaio 1939, ma invano». Dopo che alcuni legionari avevano "vendicato" la morte di Codreanu uccidendo il presidente del consiglio Călinescu, «il re non seppe fare di meglio che comandare una dura rappresaglia fatta di esecuzioni di tutti i legionari in carcere e di un certo numero di catturati in ogni provincia» (F. Guida, *Romania*, cit., p. 158 e p. 160). Con ogni probabilità in tale contesto Polihroniade perse «fatalmente» la vita.

nefaste» o delle «idee sovversive». D'altra parte, ci sentivamo «adulti» e non accettavamo più il consiglio di «non giocare con il fuoco», perché sapevamo benissimo che non ci stavamo giocando.[27]

A questo punto inseriamo il resoconto di Comarnescu sul «simposio» su Lenin dove viene insinuato il sospetto che proprio la polizia istigasse i disordini fomentando i nazionalisti.

Al secondo simposio su Lenin (alla sua ripetizione) ci furono molte persone ma non tante da stare sulla rampa del balcone. Prese la parola dal pubblico anche un rappresentante del partito comunista che riuscì a parlare sebbene fosse interrotto da alcuni, forse spinti proprio dalla polizia. Il fatto che avesse parlato P[ătrăşcanu] dalla sala, cioè un noto comunista, ha avuto sfavorevoli ripercussioni su di me. Sono stato incolpato di aver facilitato la propaganda comunista di fronte al palazzo regio e in una sala costruita da Carol I.[28]

Al di là della colpa, che è uno dei risvolti più inquietanti del «malinteso» comunitario, Comarnescu confessa che la situazione all'interno dell'associazione è abbastanza intricata e l'equilibrio democratico del «simposio» diviene sempre più precario. La politica comincia ad entrare di forza in una manifestazione che inizialmente si voleva con un carattere esclusivamente culturale. Chi ora parla dal palco di Criterion è gente impegnata in prima persona nell'«attivismo politico».[29] Lucrețiu Pătrăşcanu è marxista di ispirazione riformista, mentre Belu Silber è «il solo comunista tra di noi», scrive Eliade. Al dibattito prendeva parte Mircea Vulcănescu, in posizione più neutrale, a presidiare la posizione democratica, essendo anche il moderatore. A controbattere la posizione comunista vi era Mişu Polihroniade, che da iniziali posizioni di sinistra, ricorda la Petreu, si stava già orientando verso il legionarismo, anticipando forse di poco la scelta del maestro. La svolta del compagno di liceo di Eliade nel campo della politica attiva sorprende molto negativamente Comarnescu perché tradiva lo spirito originario di Criterion. Le pagine del *Jurnal* di Comarnescu di quel tempo registrano i segni delle prime incrinature che porteranno al definitivo scioglimento della società. L'americanista del gruppo scrive:

Incontro difficoltà in seno all'associazione. Quelli di *Criterion* mi considerano un uomo necessario, un uomo attivo, un «bacillo culturale» come dice con cattiveria e invidia Mişu Polihroniade - «un bacillo culturale» che ha il ruolo di facilitare lo splendido svolgimento del loro talento e delle conoscenze… Essi non mi ammirano, cioè proprio quella risma di gente come Mişu Polihroniade o Mary

[27] M. Eliade, *Memorie 1*, cit., pp. 243-244. Si è all'interno del nodo che lega le diverse teorie politiche dietro alle quali risiede la fondazione della teoria rivoluzionaria. Che si chiami dominio del capitale o del lavoro, democrazia sociale o dittatura del proletariato, società borghese o socialismo nazionale, questo definisce solo la forma delle «influenze nefaste» o delle «idee sovversive», più o meno elevate di rapporti sociali che dominano, come forze assolutamente estranee, l'agire degli uomini che pure le hanno prodotte. Eliade, con chiarezza folgorante, disegna una nitida cartografia del laboratorio di Criterion in fermento, come esperienza della trasgressione simbolica e della centralità della politica. All'interno dei «simposi» emerge chiaramente una pratica della resistenza attraverso l'uso democratico della parola. Ma il progetto di liberazione tramite le «possibilità creatrici del genio romeno» è rimasto in quanto tale solo una vaga intuizione, e in quanto tattica è approdato alla forma delirante di un tentativo di dominio della "cosa", che una volta evocata fantasmaticamente dalla parola è risultata sfuggire ai codici simbolici e alle istituzioni rappresentative.

[28] P. Comarnescu, *Jurnal*, cit., pp. 73-74.

[29] Si veda in particolare su questo aspetto M. Petreu, *Generația '27 între Holocaust şi Gulag*, cit..

Polihroniade, H. Daniel, Margareta Sterian, sento che mi detestano senza darmelo a vedere. E il pittore Maxy mi osteggia in tutti i modi alla sedute organizzative.[30]

È chiaro che dopo la conferenza su Lenin, Criterion vive già nella stretta della morsa ideologica e politica.[31] L'Associazione è sospettata dalle autorità ufficiali e dalla polizia interna (*Siguranța*) di bolscevismo e criptocomunismo, ricorda Eliade, ed è additata da parte dei movimenti nazionalisitici di estrema destra, cioè i legionari e i *cuzisti*, come filosemita e antipatriottica. Comarnescu scorge proprio in Eliade le prime contraddizioni che diverranno più tardi insanabili, ma soprattutto ravvede le medesime ambiguità in Noica quando, come scrive nel diario, fa «considerazioni politiche assolutamente assurde» basate sulla «logica, la metafisica e l'ontologia».[32] Sul *Jurnal* l'impresario di Criterion si sfoga con queste parole:

> Io non cerco ammirazione, ma comprensione, quella vera, al mio livello. Io voglio amicizia e non subordinazione, poiché sono un uomo libero e uguale agli altri uomini, non un condottiero. Come sarebbe bello uscire da questo problema delle relazioni tra persone che si conoscono, amici, avversari in seno alla stessa generazione così ricca, contraddittoria e molto dotata com'è quella nostra.[33]

Le serate di Criterion comunque, malgrado i dissapori interni, continuano ancora con due nuovi cicli di conferenze intitolati rispettivamente gli «Idoli» e «la cultura romena attuale».[34] Nel suo *Jurnal* l'impresario di Criterion traccia un primo bilancio.

---

[30] P. Comarnescu, *Jurnal*, cit., pp. 73-74. Mary Polihroniade - ci ricordano le *Memorie* di Eliade - è la moglie di Mişu, è inglese e fa sentire la sua voce all'interno del gruppo. L'incendio sta ormai per divampare su Criterion, ma ci vorrà ancora del tempo per misurarne tutti gli effetti. Il nome di Mary fa la sua prima apparizione in *Engleseşte fără profesor* di Eugen Ionescu. Mary fa la sua bella parte nel duetto amoroso con il Pompiere, ne *La Cantatrice chauve*, e chiude la scena IX con la recita del poema *Le Feu* «in onore del Capitano». Con l'appellativo di «Capitano» in Romania era designato lo stesso Codreanu, ma anche Eliade in quanto «Capitano della giovane generazione» (molto prima del suo soggiorno diplomatico in Inghilterra durante la guerra). Ionesco gioca allusivamente a teatro su quest'omonimia. Le insensate «coincidenze» che scandiscono il ritmo della prima opera teatrale dell'assurdo sono presumibilmente gli effetti, ritrascritti nel tempo, del «malinteso» storico di Criterion, se si vuole adottare la ricostruzione retroattiva di Ionesco, avallata a distanza dalle *Memorie* di Eliade nel gusto del segreto. Tutte le dinamiche familiari e gruppali sono magistralmente esibite nelle almeno tre redazioni dell'*Anti-pièce.* Reale e immaginario sembrano coincidere nell'impossibile rappresentazione simbolica che solo il suo teatro riesce a mettere in scena. *La Cantarice chauve*, in questo senso, non è priva di ambizioni ideologiche. Ne *La Leçon* la «bonne» è invece Marie, e non più Mary. Il personaggio apparirà nell'economia della pièce come l'esigenza della legge a non oltrepassare una certa soglia, il limite che ne *La Cantatrice* era stato equivocamente tutelato proprio dal «Capitano dei pompieri». La scrittura teatrale di Ionesco mette in scena, forse, la questione dell'analisi infinita e insieme dell'impossibilità di elaborare compiutamente il lutto della morte di Criterion. Il passato non è mai passato e non è possibile sbarazzarsene, come in *Amédée*. Gli spettri di Codreanu e dei cattivi maestri sono indistruttibili nel registro spettrale della colpa e ritorneranno ossessivamente nel diritto al segreto in quasi tutta l'opera di Ionesco.

[31] Come intuisce anche Cioran nel gennaio del 1933 da Berlino, Criterion ha abbandonato la sua iniziale vocazione filosofica e religiosa e sta «per militare fino al suo sacrificio per un ideale storico effimero».

[32] Questi equivoci comunitari avranno delle pesanti ricadute anche dopo la fine dell'esperienza di Criterion con il precipitare degli eventi storici. Zigu Ornea riporta nel suo pregevole studio lo scambio epistolare tra Comarnescu e Noica, che si trovava a Parigi nel dicembre del 1938. In una lettera l'ex animatore di Criterion, facendo appello al principio di realtà, tenta di dissuadere l'amico dalla sua ostinazione tardiva di aderire ufficialmente alla Guardia di Ferro dopo l'assassinio di Codreanu e dopo la "ritrattazione" di Nae Ionescu. Cfr. Z. Ornea, *Anii Treizeci*, cit., pp. 212-213.

[33] P. Comarnescu, *Jurnal*, cit., pp. 75-76.

[34] Come precisa Comarnescu: «I simposi di novembre e di dicembre 1932 – Krishnamurti, Greta Garbo, Gandhi e Paul Valéry - gli "Idoli", questo era il titolo del simposio rispettivo – si sono svolti in maggiore

Così si è chiuso il primo trimestre dell'attività di *Criterion*, associazione che ha goduto di un grande richiamo, usata come tribuna dai comunisti, combattuta dai fascisti, sebbene tra i membri dell'associazione c'erano alcuni che si muovevano verso la destra. Il titolo dell'associazione era adesso ben conosciuto, simbolizzava il rinnovamento, l'audacia, la problematica, e i pittori dell'associazione fecero un'esposizione utilizzando proprio il titolo *Criterion* (Maxy, Daniel, Margareta Sterian, ecc.). Le parole *Forum* (titolo dell'associazione precedente) e il termine stesso di *simpozion* o *simposium* (questa è la forma latina) io li ho introdotti da noi, e sono divenuti adesso parole correnti come anche *Criterion*. Lo stesso spirito di confronto delle idee, la loro esposizione nel contraddittorio, noi quelli di *Criterion*, l'abbiamo innalzato ad un livello talvolta superiore, scientifico.

Comarnescu sottolinea l'importanza culturale delle rassegne di Criterion che sulla stampa erano stigmatizzate ironicamente con il nome di «Cretinion». Ma ora ha inizio la diaspora all'interno del gruppo.

È naturale che nel 1932 quelli di sinistra non potevano apparire pubblicamente insieme a quelli di destra per esporre nel contraddittorio le proprie concezioni e *Criterion* è stata forse l'ultima tribuna libera, poiché sempre più le fazioni intensificano gli attacchi e forse, tra poco, non sarà più possibile confrontarsi nello stesso luogo e nello stesso tempo con la sinistra, né mettere insieme dogmatismo e spirito critico, idealismo e materialismo ecc. Si sente sin da ora in seno all'associazione che si sta per produrre una netta rottura e mi chiedo se essa potrà sopravvivere, quando i conflitti sociali e politici divengono giorno per giorno più forti e più esclusivisti. Ci separeremo dagli huligani, dagli intolleranti, dagli oscurantisti anche se andranno via con questi alcuni uomini di valore, che però optano per il buio e l'odio, per la bestialità e la dittatura fascista.[35]

Il rammarico di Comarnescu ben presente nei confronti di alcuni esponenti di Criterion che si stanno spostando su posizioni ideologiche sovversive riguarda contestualmente anche il suo fondato timore che il governo istituzionale del proprio paese possa credere che il gruppo Criterion sia filocomunista, e che a partire dai «rapporti» redatti dalla polizia lui stesso sia obbligato a interrompere i cicli delle conferenze già programmate. Ma «noi», scrive Comarnescu, abbiamo «assicurato al ministro degli interni Ion Mihalache» che «non siamo né comunisti, né fascisti, ma intellettuali che attraverso il confronto delle idee e l'esposizione nel contraddittorio cerchiamo di chiarirci».[36] Tuttavia, l'attrazione verso la politica attiva sembra irresistibile all'interno del gruppo. Alcuni membri, come Polihroniade, hanno attraversato definitivamente il guado a destra. «Avremo molte sorprese», scrive Comarnescu.

---

silenzio e con un richiamo minore rispetto a quando era iniziato il ciclo. Io parlai bene e in modo elevato al simposio su Valéry, accanto a Emil Gulian, Mihail Sebastian, Andrei Tudor, e credo anche altri. Al simposio sul Mahatma Gandhi parlò bene Eliade. La stampa nazionalista ci criticava per il nostro cosmopolitismo esterofilo, ma parallelamente al ciclo *Idoli* (quest'ultimo ogni giovedì sera) tenevamo un secondo ciclo: *La cultura romena attuale* (conferenze con esemplificazioni artistiche, sempre di sera alle nove). A questa manifestazione tuttavia veniva meno gente perché non riceveva lo stesso interesse degli idoli contemporanei. Io parlai sull'*Arte plastica romena*, il 19 novembre, ed il mio intervento è più o meno piaciuto. I membri di *Criterion*, con a capo Maxy, avrebbero desiderato che io parlassi solo di loro, dei modernisti, invece io parlai in maniera obiettiva, senza spirito partigiano. Maxy H. Daniel (carattere infame) e altri pittori dicevano di me che ero un *bravo ragazzo*, nel senso che cerco di mettere la pace tra di loro. Sulla poesia romena ha parlato stupidamente Paul Sterian (pazzo, con certe uscite), sul nostro romanzo molto meglio Mihail Sebastian, e sulla critica e sul saggio ha parlato mediocremente Alexandru Vianu, fratello di Tudor, ma di qualità inferiore. Sulla musica, lo studioso C. Brăiloiu, sull'architettura H. Schomberg, sulla filosofia romena I. Brucăr e sulle differenti correnti Ion Cantacuzino». Ivi, pp. 79-80.

[35] Ivi, p. 80.

[36] Ivi.

La nostra generazione si divide in due fazioni nettamente opposte e in una lotta feroce. Io non voglio fare politica attiva, voglio rimanere esclusivamente su una posizione intellettuale e consacrarmi alla cultura.[37]

È il canto del cigno di Criterion ma siamo solo nel gennaio del 1933. Nell'arco dell'anno moltissimi avvenimenti di rilievo in Romania culmineranno nel mese di dicembre con l'arresto di Nae Ionescu, accusato di essere l'«istigatore di un attentato» terroristico ai danni del primo ministro Duca. Il giornale «Cuvântul» chiude i battenti perché è considerato dal governo filolegionario.[38] Anche Eliade *a posteriori* nelle *Memorie* scrive che qualcosa ormai si era spezzato all'interno dell'associazione Criterion:

Criterion continuava con lo stesso successo, ma era come se anche lì si fosse rotto qualcosa. Era difficile, ora, mettere insieme sullo stesso palco legionari, democratici e comunisti. I membri del gruppo Criterion erano rimasti amici, ma alcuni di loro - ad esempio Polihroniade o Tell - non potevano più, o non volevano più, discutere in pubblico certi problemi accanto a certi conferenzieri.[39]

Ma storicamente l'esperienza di Criterion muore più tardi a causa di un'altra serie di circostanze che non sono imputabili esclusivamente allo scandalo seguito alla pubblicazione del romanzo *Da duemila anni* di Sebastian.[40] La questione è molto più complessa e intricata. È in gioco la temporalità del lutto. I criterionisti per un tratto di tempo abbastanza lungo vivranno come separati in casa. È come se vi fosse una sorta di

---

[37] Ivi, p. 81.

[38] Eliade riporta nelle *Memorie* questi avvenimenti dettagliatamente: «Il dicembre del 1933 fu, per tutto il nostro gruppo, un mese carico di tensioni. Nae Ionescu adesso non nascondeva più la sua aperta ostilità nei confronti della politica del re. In una serie di articoli si era opposto al governo Duca e aveva attirato l'attenzione sui rischi che comportava lo scioglimento della Guardia di Ferro, atto che non giudicava soltanto illegale, ma anche inutile. Diceva, infatti, che se si trattava di un movimento artificiale, senza radici nella vita pubblica romena, allora il provvedimento era inutile poiché comunque sarebbe scomparso da solo; se, al contrario il movimento era autentico, potente e in crescita, allora non avrebbe potuto essere annullato attraverso una decisione ministeriale. Durante l'autunno, Nae Ionescu aveva conosciuto Codreanu ed era andato a trovarlo alla Casa Verde. […] Quell'anno trascorremmo il veglione da Ionel Jianu. La sera precedente, il Primo ministro I. G. Duca era stato assassinato sulla banchina della stazione di Sinaia. […] Soltanto il giorno dopo mi resi conto delle conseguenze dell'attentato. «Cuvântul» era stato sospeso e Nae Ionescu arrestato. Erano stati pure arrestati i capi legionari (tra gli altri Mihail Polihroniade e Alexandru Tell, del gruppo Criterion)». Eliade, *Memorie 1*, cit., p. 290.

[39] Ivi, p. 292.

[40] A questo proposito Eliade annota nelle *Memorie*: «Vedevo molto sovente Mihail Sebastian. La sospensione di «Cuvântul» l'aveva duramente colpito benché Nae Ionescu si fosse impegnato con ogni mezzo per pagare ai redattori una parte dello stipendio». Eliade continua così la sua ricostruzione *à rebours*: «Sebastian aveva incominciato da tempo un romanzo *De două mii de ani*, e il Professore gli aveva promesso di scrivere la prefazione. Gli ultimi avvenimenti l'avevano messo in guardia sulla prospettiva nella quale sarebbe stata scritta la prefazione, ma lui non accettava per nessun motivo di rinunciarvi. Amava e ammirava troppo Nae Ionescu per lasciarsi impressionare dal suo attuale orientamento politico» (Ivi, p. 293). Riguardo alla vicenda del libro di Sebastian qualche pagina più avanti si legge nelle *Memorie*: «Il Professore sapeva che sarebbe stato letto da un certo pubblico di estrema destra e voleva mostrare in che senso lui vedeva il problema ebraico: lo vedeva, in primo luogo, in termini religiosi, e ciò gli permetteva di non dare giudizi né sul piano politico, né su quello sociale. Mihail Sebastian non metteva in discussione il diritto del Professore di pensarla così. Ciò che lo addolorava era il fatto che Nae Ionescu avesse scelto proprio questa occasione - la prefazione al suo primo romanzo - per esporre le conclusioni alle quali era giunto di recente. Ribadiva, tuttavia, di aver chiesto lui la prefazione, e di averla attesa per tante settimane mentre il volume era già composto, e non voleva tirarsi indietro, anche se gli doveva costare molto questa fedeltà…» (Ivi, pp. 295-296).

riluttanza nell'amicizia che impedisce la «separazione» definitiva. Il legame comunitario resiste inspiegabilmente malgrado le apparenze. Il flebile rapporto associativo sarà perciò costantemente punteggiato da una serie imprecisata di innumerevoli crisi.

Zigu Ornea che ha ripercorso i periodici dell'epoca, afferma che l'associazione Criterion chiude ufficialmente i battenti nell'autunno del 1934, in concomitanza con l'uscita del primo numero di ottobre della rivista omonima.[41] La rivista «Criterion», di cui si dispone oggi una riproduzione anastatica, reca infatti questa dicitura:

> La Rivista *Criterion* non rappresenta l'Associazione di arte, lettere e filosofia che ha lo stesso nome. Il titolo di questa rivista si spiega per il fatto che i suoi redattori, tutti membri dell'Associazione *Criterion*, intendono continuare le idee sul cui fondamento hanno lavorato al proprio interno. La responsabilità della rivista appartiene in modo esclusivo ai signori Ion Cantacuzino, Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Constantin Noica, Henri H. Stahl, Alexandru Cristian Tell e Mircea Vulcănescu cui spetta la redazione.

Dunque, la rivista retrospettivamente ha un importante valore documentario. Essa raccoglie l'esperienza ormai conclusa del gruppo di Criterion, nel senso che, dal punto di vista storico, le «collaborazioni» alla rivista, scrive Eliade, sono ormai «condizionate» fondamentalmente dall'amicizia e dal legame che una volta li univa forse sul fronte del manifesto dell'*Itinerario spirituale*. La distanza ora, però, è quasi incolmabile. Le scelte di campo sembrano decisamente irreversibili. Non c'è più alcuna via di ritorno. L'amicizia, tuttavia, è dura a morire. Si vive all'interno della redazione come separati in casa. I criterionisti, salvando le apparenze, non si parlano direttamente ma, facendo finta di niente, si affrontano l'un l'altro scrivendo le proprie idee sulla rivista. La pubblicazione di «Criterion» segnala nell'ambivalenza che la politica ha ormai scavato un profondo solco tra gli stessi collaboratori. La coesistenza di articoli di orientamento ideologico e programmatico divergenti all'interno dello stesso numero del periodico testimonia l'impossibilità di un divorzio ufficiale tra gli stessi appartenenti del gruppo.

In realtà, la società Criterion si sciolse di fatto in occasione di un balletto sulla musica di Debussy, *L'après midi d'un faune*, interpretato all'Opera da un ballerino di talento il cui nome era Gabriel Negri. Nel resoconto di Eliade, Flora Capsali, una maestra di danza che apparteneva al gruppo storico di Criterion, dichiarò alla stampa che il Negri aveva una propensione alla pederastia.[42] E poiché Vulcănescu e Comarnescu, che avevano curato i testi per lo spettacolo, furono tacciati entrambi di avere insoliti costumi, venne fuori lo scandalo sui giornali: calunnie sulla stampa, sfide a duello, botte, polizia, una deflagrazione a catena che coinvolse quasi tutti i membri

---

[41] Cfr. Z. Ornea, *Glose despre altădată*, Prefazione di D.-S. Boerescu, Bucarest, Editura ALLFA, 1999, pp. 108-110.

[42] Eliade scrive nelle *Memorie*: «Quella primavera, il gruppo Criterion fu travagliato da una nuova "crisi". Gabriel Negri aveva organizzato all'Opera uno spettacolo di danza che ebbe un grande ed imprevisto successo. Nell'intervallo, Flora Capsali, che era stata sua professoressa, non poté dominare un accesso di gelosia e dichiarò, di fronte a un gruppo di giornalisti, che Gabriel Negri aveva interpretato l'*Après midi d'un faune* in una prospettiva omossessuale. […] L'indomani «Credința» pubblicò un trafiletto nel quale si lasciava intendere che il gruppo Criterion incoraggiava l'omossessualità». M. Eliade, *Memorie 1*, cit., p. 294.

della società. Alla fine il Ministero dell'Interno intervenne[43] e si fece anche un processo in tribunale. Le accuse rivolte all'Associazione erano infamanti e la campagna diffamatoria contro Criterion continuò fino al gennaio del 1934. Nel settembre dello stesso anno il gruppo si sciolse. Eliade scrive:

> Criterion aveva cessato la sua attività. […] I risultati della campagna di «Credința» furono disastrosi. Si ruppero delle amicizie vecchie e nuove - come quella tra Sandu Tudor e Mircea Vulcănescu, Floria Capsali e Gabriel Negri, o Petru Comarnescu e Petru Manoliu. Gabriel Negri subì un trauma nervoso che lo tenne per molti anni lontano dalla scena, mentre Petru Comarnescu non ebbe il coraggio, per un certo tempo, di fare delle conferenze, e le sue illimitate qualità di animatore culturale rimasero da allora inutilizzate.[44]

Nelle *Memorie* Eliade conclude con queste parole l'esperienza di Criterion:

> […] l'unità del gruppo Criterion fu spezzata; e la tensione politica degli anni 1935-1939 non fece che approfondire la spaccatura. Tell pubblicò, nel 1934, una rivista intitolata «Criterion», ma le collaborazioni erano condizionate, e dopo alcuni numeri la rivista cessò di uscire.[45]

Fra l'ottobre del 1934 e il febbraio del 1935 la rivista «Criterion» pubblicò cinque numeri che sono di grandissima importanza per comprendere l'autentica portata di questo movimento generazionale e il suo lascito testamentario. Ma le cose nella realtà storica nazionale erano comunque già cambiate. Nae Ionescu aveva deciso definitivamente che il miglior sistema politico per la Romania fosse lo Stato Legionario. Molti criterionisti si trasferirono gradualmente su posizioni ideologiche di estrema destra. Comarnescu e Eugen Ionescu resistettero all'attrazione esercitata dalla politica attiva e restarono fedeli all'idea di una rivoluzione spirituale all'interno delle istituzioni democratiche. Mihail Sebastian, nonostante la non definitiva rottura dei rapporti con gli amici di Criterion, rimase sempre più isolato. La posizione equidistante «né destra né sinistra» di Eliade cominciava equivocamente a vacillare alimentando il «malinteso» comunitario. La rivista registra la graduale deriva dell'elaborazione dell'«uomo nuovo spirituale» del «Capitano della giovane generazione» verso la teorizzazione dell'«uomo nuovo» legionario in linea, forse, con la decisiva svolta politica del maestro e di alcuni suoi amici divenuti da tempo capi della Guardia di Ferro. Ma le cose all'epoca non erano così chiare e distinte come a prima vista possono sembrare. Leggiamo, ad esempio, questo frammento di Eliade dall'articolo pubblicato sulla rivista «Criterion», dal titolo *La Riabilitazione della Spiritualità* del gennaio-febbraio 1935:

> Tutto ci porta a credere che l'«uomo nuovo» che la nostra epoca deve realizzare verrà da un partito politico. Esso nascerà questa volta come è sempre nato nella storia: attraverso un capovolgimento dei valori spirituali, attraverso una nuova icona dell'uomo di se stesso. Il cristianesimo ha significato molto di più nella storia del mondo che tutte le guerre e le rivoluzioni insieme. E il cristianesimo è stata un'esperienza spirituale, la sostituzione dell'antica economia della legge con una nuova economia dell'amore.[46]

---

[43] Secondo Eliade: «Il Ministero dell'Interno voleva ad ogni costo paralizzare l'attività del gruppo Criterion costituito da intellettuali estremamente sospetti e tanto più pericolosi quanto più erano diventati troppo popolari». Ivi.
[44] Ivi.
[45] Ivi, p. 295.
[46] *Reabilitarea Spiritualității* in «Criterion». Revistă de arte, litere şi filosofie, gennaio– febbraio 1935, Colecția completa în ediție anastatică, p. 4.

A quasi tre anni di distanza, nella famigerata "Professione di fede legionaria" firmata da Eliade, ma la cui paternità è attribuita dallo stesso Eliade a Polihroniade,[47] si legge:

> L'uomo nuovo non è mai nato da un movimento politico - ma sempre da una rivoluzione spirituale, da una vasta trasformazione interiore. Così come è nato l'uomo nuovo del Cristianesimo, del Rinascimento ecc., da un compiuto primato dello spirito contro il temporale, da una vittoria dello spirito contro la carne. L'uomo nuovo nasce da una vera e feconda esperienza di libertà. Credo nella vittoria del Movimento Legionario perché credo nella libertà, nella forza dell'anima contro il determinismo biologico ed economico.[48]

L'«uomo nuovo» in quest'ultimo testo non è più virgolettato.

La critica è divisa sulla questione dell'autenticità del documento e riguardo all'intenzionalità o alla responsabilità oggettiva dell'impegno politico di Mircea Eliade all'interno della Guardia di Ferro. Si tratta di una mimesi sconsiderata degli slogan nazionalisti dell'epoca o di una chiara e netta presa di posizione ideologica in senso prolegionario attuata da Eliade? Vediamo come Eugène Ionesco interpreta quest'atto pubblicistico di Eliade a distanza di tantissimo tempo nel suo teatro. Qui forse si può cogliere retroattivamente l'effetto del «malinteso» cui si accenna nelle *Memorie*.

In riferimento all'innominabile personaggio che compie, come un serial killer, innumerevoli crimini nella città, Eugène Ionesco, in *Tueur sans gages*, rilancia in particolare, sul filo spezzettato dei ricordi personali, la «professione di fede», «il diario segreto» e la «foto del colonnello» alludendo forse enigmaticamente allo scenario storico-politico che ha visto come protagonisti in Romania Eliade e Nae Ionescu.[49] Si possono leggere, in tal senso, alcune battute del dialogo tra i due interlocutori, Bérenger e Édouard, i quali affannosamente cercano, nel secondo atto, le «prove» della colpevolezza lasciate dall'assassino senza movente:

> BÉRENGER (*continuando a sfogliare il quaderno*) Ma guardi, Edouard, guardi, è incredibile…

---

[47] Come Eliade sembra aver detto al suo allievo Culianu e a Handoca il curatore dell'opera di Eliade in Romania.

[48] *De ce cred în biruința Mişcării Legionare* in *Buna Vestire*, anno I, 1937, dicembre 17, nr. 244, pp. 1-2. ora in M. Eliade, *Textele "legionare" şi despre "românism"*, a cura di M. Handoca, Cluj-Napoca, Dacia, 2001, pp. 64-65.

[49] Mircea Vulcănescu, anche se la ritiene una leggenda, riporta la confidenza di Eliade secondo cui Nae Ionescu come un feticcio «portava sempre su di sé la foto di Codreanu» e «aveva richiesto» espressamente di «essere sepolto con essa». Di fatto «alla morte» del maestro «la foto non fu ritrovata». Ma il senso del «mistero», afferma Vulcănescu, rientra nello stile di Eliade (Cfr. Vulcănescu, *Nae Ionescu*, cit., pp. 100-101). *La photo du colonel* è anche una raccolta di racconti apparsi nel 1962 presso l'editore Gallimard. Sulla *Quarta* di copertina si legge come una sorta di *prière d'insérer* dell'autore queste parole: «Eugène Ionesco adore écrire des nouvelles. Autrement, il n'en écrirait pas. Il les préfère à son théâtre. Il nous présente des récits qui n'ont rien à voir avec les récentes expériences romanesques. Il préfère utiliser un langage apparemment classique pour exprimer un contenu qui sans doute l'est moins. Les récits dont quelques-uns constituèrent les point de départ de ses dernières œuvres théâtrales sont suivis de Souvenirs en mille morceaux - écrits pour la plupart en 1939 à l'occasion d'un voyage de l'auteur sur les lieux de son enfance. Comme dans son théâtre, le réalisme précis de ces nouvelles rejoint tout naturellement le fantastique, l'imaginaire: mais toute littérature est fantastique, puisqu'elle est inventée, la littérature réaliste aussi, bien que d'une façon conventionnelle. N'étant pas uniquement imaginaire, mais un peu les deux, Ionesco pense être assez près du vrai». Qui è contenuta la poetica ioneschiana del «vero», racchiusa nei tre registri del «fantastico», dell'«immaginario» e del «realismo», che fanno forse parte della singolare cifra scrittoria riguardante il segreto comunitario condiviso. Su questi aspetti sensibili o critici torneremo negli ultimi capitoli di questo libro.

ÉDOUARD (*leggendo sopra la spalla di Bérenger*) Criminologia. Cosa significa?

BÉRENGER Vuol dire: saggio sul delitto… abbiamo qui la sua professione di fede, la sua teoria [*sa doctrine*] … Ed ecco, vede? Legga, legga…

ÉDOUARD (*c. s.*) Confessioni particolareggiate [*«Aveux détaillés»*].

BÉRENGER È nelle nostre mani il miserabile!

ÉDOUARD (*c. s.*) Progetti per il futuro. Piani d'azione.

BÉRENGER […] Qui lei ha tutte le prove. Possiamo farlo arrestare. Se ne rende conto?[50]

Poco più avanti si legge il tentativo di difesa e di giustificazione portata avanti da Édouard, che viene costantemente messo in discussione da Bérenger. Ecco nel gusto del segreto, articolato tra il «realismo», il «fantastico» e l'«immaginario» ioneschiani, lo scambio delle battute tra i personaggi della pièce.

ÉDOUARD No, no. A quel momento erano semplici previsioni… previsioni immaginarie. Avevo completamente perduto di vista l'intera faccenda. Credo che lui stesso non pensasse di perpetrare tutti questi crimini. La sua immaginazione l'ha trascinato. Solo in seguito, probabilmente, ha pensato [*songer*] a mettere in pratica i suoi progetti [*projets en acte*]. Io, per parte mia, le avevo prese per fantasticherie senza importanza [*ne portant pas à consequences*]…

BÉRENGER (*alzando le braccia al cielo*) Lei è di un'ingenuità colossale!

ÉDOUARD (*continuando*) …Qualcosa come dei fantaomicidi [*assassinat-fiction*], poesia, letteratura…

BÉRENGER La letteratura porta a tutto. Non lo sapeva?

ÉDOUARD Non si può impedire agli scrittori di scrivere, né ai poeti di sognare.

BÉRENGER Bisognerebbe.

ÉDOUARD Rimpiango di non aver riflettuto sulla questione, di non aver messo tutti questi documenti in rapporto con gli avvenimenti.

[…]

BÉRENGER (*mettendo gli oggetti nella borsa*) Eppure il rapporto è proprio quello che corre tra l'intenzione e la realizzazione, né più né meno, è chiaro come il sole.[51]

Al di là della testimonianza di un evento traumatico che ha coinvolto in blocco tutta Criterion, non di rado nella scrittura di Eugène Ionesco si riesce a cogliere anche l'aspetto umoristico del segreto come risvolto spaesante del «malinteso» comunitario. Questo perché il segreto, o se si vuole il desiderio del segreto, è quello di volersi svelare pur rimanendo fino alla fine segreto. E quando a teatro i personaggi di Ionesco tentano di dirlo, questo segreto, loro non fanno altro che esporre sulla scena fantasmi inquietanti, rappresentazioni luttuose, emozioni debordanti che in realtà accennano a quel legame originario e ignoto che Ionesco condivide da sempre con l'esperienza storica e associativa di Criterion. In verità la forma con cui il segreto viene incontro a teatro è quella della domanda e dell'enigma. Ciò riguarda fondamentalmente la domanda e l'enigma della morte di Criterion, una morte di cui si è persa la memoria, ma che contiene dentro di sé anche le ombre della dimenticanza e dell'oblio. Di questa morte di Criterion, di questo «assassinat-fiction» non si sa niente se non molto poco, ma questa morte segreta si dà, si apre e si rivela solo se viene raccontata a teatro nella cifra e nella logica del «malinteso» comunitario. Nell'opera di Ionesco i frammenti del discorso non hanno il medesimo statuto veritativo della certezza oggettivante.

Ritornando alla questione storica del legame comunitario di Criterion, l'articolo di Vulcănescu dal titolo *Generație*, apparso a novembre-dicembre del 1934 nell'omonima rivista, riveste un particolare interesse documentario in quanto fotografa

[50] E. Ionesco, *Assassinio senza movente*, in *Teatro completo I*, trad. V. Musso, cit., p. 522 (E. Ionesco, *Tueur sans gages*, in *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, cit., p. 515).

[51] Ivi, p. 523 (Pléiade: p. 516).

la situazione problematica in cui versa tutto il gruppo a quel tempo. Vulcănescu ricorda, nella sua ricostruzione retrospettiva, come Criterion aveva accolto al suo interno tendenze di difficile conciliazione che «provocavano» forti «antagonismi tra gli elementi della giovane generazione». La coesistenza della comunità era stata, secondo lui, determinata da «influenze divergenti», dovute alla varietà delle letture, degli orientamenti ideologici, dei modelli formativi e interpretativi della realtà sociale e politica, che avevano impedito di «amalgamare» in unità, in una «sintesi suprema», il differenziarsi delle tensioni nel gioco dialettico dei rimandi.

Un altro aspetto rilevato nell'articolo firmato dal teorico di Criterion è che a contribuire alla costituzione della giovane generazione fu essenzialmente «l'influenza di due uomini: Vasile Pârvan e Nae Ionescu»,[52] i quali, secondo Vulcănescu, avevano delineato l'orizzonte di riferimento culturale attraverso la loro opera e il loro esempio di impegno ideologico ed esistenziale:

> Vasile Pârvan ha dato ai giovani di oggi, il pensiero dell'universalità e dell'eternità, ha aperto loro l'occhio interiore sulla presenza duratura della morte nella condizione dell'uomo e sulla precarietà di ogni creazione umana. Ma ha dato loro, allo stesso tempo, anche la lezione dell'eroismo che ha per origine la contemplazione della bellezza dell'uomo, dell'icona che questa porta in lui, anche al di là di lui, e che risplende nella storia: la nostalgia della spiritualità e il pessimismo eroico.
>
> Nae Ionescu ha dato loro, invece, il desiderio di concretezza, di autenticità organica, di ricerca diretta, di temerarietà, desiderio di non essere defraudati dalle parole […], in sintesi: realismo, autoctonia, ortodossia, monarchia.[53]

Questo dunque, prima della deriva fortemente politicizzata in senso antiliberale e aspramente critica nei confronti della gestione affaristica della cosa pubblica messa in atto dal re in maniera autoritaria. A tutto ciò si innestarono gradualmente, sottolinea Vulcănescu, le influenze provenienti dall'estero: «il misticismo orientaleggiante tedesco», «il misticismo russo degli esuli», «il neo-tomismo e lo spirito di Maurras», «il comunismo sovietico e il marxismo tedesco», «il fascismo italiano e il nazionalsocialismo tedesco». Pertanto le manifestazioni dei nuovi intellettuali si concretizzarono nella «sete di esperienza» e «di avventura», nell'attrazione per «l'autenticità» e per la «spiritualità» attraverso «la tensione drammatica, il tragico, la crisi, che costituiscono senza dubbio il punto cruciale dell'esperienza vissuta in comune dalla giovane generazione».[54] Insomma, ciò che accomunò la generazione Criterion fu la passione per il reale. In seguito, tale passione si trasformò in fanatismo e si tradusse nell'*engagement* di molti giovani intellettuali a favore della propaganda ideologica, abbagliati com'erano dall'ideale rivoluzionario messo in campo dalla Legione, quasi fosse una fantasia forzata. Forse, in tal senso, è possibile ancora comprendere un'esperienza di pensiero assolutamente originale, fatta di accostamenti sorprendenti e continui spostamenti come parte costituente di una realtà che pone l'elemento chiave dell'essere soggetto politico accanto ai fantasmi del godimento che strutturano lo sguardo gettato sul mondo.[55]

---

[52] M. Vulcănescu, *Generație*, in «Criterion». Revistă de arte, litere şi filosofie, ottobre 1934 – febbraio 1935, Colecția completa în ediție anastatică, p. 6.
[53] Ivi.
[54] Ivi.
[55] In merito a tale controversa questione si veda lo studio di S. Žižek, *Il godimento come fattore politico*, Milano, Raffaello Cortina, 2001.

Marta Petreu, nei suoi recenti studi, ha tracciato il bilancio storico complessivo dell'impegno politico della generazione '27.[56] Ha disegnato la mappa delle scelte di campo dei protagonisti dell'associazione Criterion nella nuova cartografia politica che si era venuta a delineare in Romania già al tempo in cui Criterion era ancora attiva e viveva i suoi ultimi sobbalzi comunitari prima di trasformarsi dalle sue ceneri in un'altra forma di comunità più «politica, religiosa e spirituale». Secondo l'elenco dettagliato della studiosa, il primo ad andare verso l'estrema destra legionaria fu Mişu Polihroniade, forse influenzato da Crainic.[57] Poi fu la volta di Emil Cioran, «che si contagiò» in Germania «nel novembre del 1933».[58] Mircea Eliade passò alla Legione «tra il novembre e il dicembre del 1935». «Constantin Noica è legionarizzato più tardi, ma con gli atti in regola, nel 1938». Poi fu la volta di Haig Acterian che morirà sul fronte russo durante la seconda guerra mondiale.[59] Anche Alexandru Tell, uno dei leader di Criterion, passerà alla Legione.[60] Si convertirà alla Guardia di Ferro l'amico di Cioran, Petre Țuțea che, secondo la Petreu, fu «comunista fanatico fino al 1933, legionario dopo».[61] Poi progressivamente seguiranno tante altre figure di rilievo di Criterion, come Arşavir Acterian, fratello di Haig, Marietta Sadova, attrice molto ammirata da Eugen Ionescu, e Dan Botta che, secondo Stahl, era «una specie di legionario completamente… strano».[62] Le cose, tuttavia, sono più complesse da come appaiono in questa minuziosa lista fornita dalla studiosa. La ricerca della verità è molto più intricata e riguarda essenzialmente la logica soggettiva del legame comunitario, come ha mostrato insistentemente e a più riprese Ionesco nella sua opera. Reale invece è il «malinteso» dell'esperienza di gruppo di Criterion, come reale è l'impossibilità di elaborare il lutto di questa esperienza devastante da parte di quei pochi sopravvissuti alle due ondate totalitariste (legionarie e comuniste) che si sono abbattute una dopo l'altra, come un cataclisma, sulla fragile democrazia romena nel secolo scorso. Ciò non significa che il reale storico con quello comunitario non abbia evidenti punti di contatto, ma la questione pregnante in merito alle testimonianze che ha visto coinvolti i protagonisti riguarda essenzialmente l'esercizio della soggettività.

---

[56] Cfr. M. Petreu, *Generația '27 între Holocaust şi Gulag*, cit.

[57] Polihroniade, secondo la lettera citata di Eugen Ionescu a Vianu, «era stato inizialmente comunista», e in seguito, secondo la Petreu, anche attraverso la mediazione ideologica di Crainic, rivolse il suo impegno a favore della Legione diventando uno dei capi politici del movimento insieme a Vasile Marin che morirà di lì a poco nella guerra di Spagna. Ivi.

[58] La studiosa precisa che Cioran «mette insieme nella dottrina del collettivismo nazionale elementi di estrema destra con elementi di fattura comunista, apprezzando dichiaratamente la Russia bolscevica allo stesso modo che la Germania di Hitler». Ivi.

[59] «Sebastian e Ionescu dicono che inizialmente Haig Acterian era stato comunista». Ivi.

[60] Ivi.

[61] Ivi. Secondo Cioran, Țuțea è il «solo spirito geniale che mi è stato dato incontrare nella vita». E. M. Cioran, *Luoghi ritrovati. E. M. Cioran e P. Țuțea a confronto*, a cura di F. Del Fabbro, trad. di C. Fantechi, Porretta Terme, I quaderni del battello Ebbro, 1995, p. 43.

[62] Marta Petreu inserisce altri nomi nella lista. Alcuni, provenienti dal *Manifesto del Giglio Bianco*, come Petre Pandrea, Miron Radu Paraschivescu, Alexandru Sahia, vanno verso sinistra; altri come Eugen Ionescu, secondo la studiosa, oscillano tra posizioni apolitiche e difesa della democrazia (nel caso specifico di Ionescu a partire dal 1938); seguono Petru Comarnescu, Ionel Jianu, Mihail Sebastian, Bucur Țincu, Alexandru Vianu, ecc.; Stahl è un caso a parte perché è di orientamento austro-marxista. Mircea Vulcănescu, invece, secondo Marta Petreu, «sebbene sia ammiratore di Nae Ionescu e simpatizzante dei legionari, con una dottrina improntata all'autoctonismo, non è stato legionario. Egli rimase un eterno funzionario onesto dello Stato romeno (lo Stato che proprio i rivoluzionari legionari e comunisti volevano demolire), avendo, come Golopentia, lo statuto del tecnico apolitico». Ivi.

Dopo lo spoglio di tantissimi documenti e l'elaborazione di avvincenti teorie interpretative da parte degli studi storici più recenti è impossibile non rischiare di rimanere contagiati dal «morbo affascinante delle facili e rassicuranti certezze ideologiche», come annota con meritoria cautela Roberto Scagno in un suo pregevole studio su Eliade.[63] Da questo punto di vista, nel fuoco incrociato delle deposizioni *après coup* della testimonianze, è significativo vedere emergere la differenza, rilevata dagli stessi criterionisti, che vi era tra nazionalismo filolegionario e legionarismo attivo inquadrato nel movimento. La Legione di Codreanu difficilmente avrebbe potuto contenere e inquadrare nei suoi *cuiburi* l'eterogeneità delle voci del gruppo Criterion. Quindi, seguendo questa prospettiva, avvalorata dalle testimonianze dei protagonisti, in particolare da quella di Vulcănescu, si può dire, non senza qualche incertezza, che una parte cospicua di Criterion, come ad esempio Polihroniade, avrebbe scelto la via della politica attiva verso la Guardia di Ferro, come Moța e Marin, diventando effettivamente un capo legionario; altri invece, più coerentemente allo spirito di *engagement* esistenziale di Criterion e fatalmente più vicini a Nae Ionescu, si sarebbero sentiti di appartenere a una «destra nazionalista» e «rivoluzionaria» contagiati dal delirio teologico-politico del maestro.[64] Secondo il desiderio del professore essi avrebbero vagheggiato di appartenere a una «comunità spirituale» di eletti, una «comunità politica di destino» che avrebbe dovuto influenzare filosoficamente le scelte ideologiche e politiche della Legione stessa.[65] Ennesimo effetto del reale del «malinteso»? Proprio questa opzione dettata dal «miraggio», dal «fanatismo» e dalla «frenesia» per la «rivoluzione» fornirà alla Guardia di Ferro una base intellettuale della quale era originariamente sprovvista legittimando indirettamente la sua azione sovversiva.

La questione è estremamente complessa e quanto mai attuale. Come Ionesco fa dire a Bérenger in *Assassinio senza movente*: «Eppure il rapporto è proprio quello che corre tra l'intenzione e la realizzazione, né più né meno, è chiaro come il sole».

Dopo Auschwitz nessuno può pretendere di essere innocente anche se ci sono giustamente diversi gradi di colpevolezza e di responsabilità oggettive che la ricerca storica prova legittimamente a documentare. In ogni caso è importante evitare processi sommari dettati dalla fretta di concludere la questione della vicenda comunitaria di Criterion una volta per tutte. Perciò, affidarsi alle testimonianze dei protagonisti di

---

[63] Cfr. R. Scagno, *Alcuni punti fermi sull'impegno politico di Mircea Eliade nella Romania interbellica: un commento critico al dossier, «Toladot» del 1972*, in *Esploratori del pensiero umano. Georges Dumézil e Mircea Eliade*, a cura di J. Ries e N. Spineto, Milano, Jaca Book, 2000, p. 281.

[64] La differenza, anche se c'è, in realtà non è di sostanza. Come afferma allusivamente Ionesco ne *Le solitaire*: «Sono due bande di reazionari. Una pagata dai lapponi, l'altra dai turchi». E. Ionesco, *Il solitario*, trad. e introduzione di G. Bosco, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1989, p. 119.

[65] Come testimonia Vulcănescu, di questa «comunità» fedele a Nae Ionescu, in parte all'interno stesso di Criterion, avrebbero fatto parte con ogni probabilità, per fare solo alcuni nomi significativi, Cioran, Sterian, Eliade, Noica, Racoveanu, lo stesso Vulcănescu e molti altri. Questi «ammiratori», «ex collaboratori» del giornale e «ex studenti» di Nae Ionescu, che erano stati invitati a cena a casa dal maestro dopo il suo rientro dal «lager» dove era stato rinchiuso dopo l'assassinio di Duca, parlano, come se niente fosse stato, per tutta la serata di «Tommaso d'Aquino», della «creazione» e della «libertà», del «Nazionalsocialismo» e della «comunità nazionale». Vulcănescu ricorda che il professore, mentre parlava, «ci passava tutti in rivista». Sono aspetti questi che non vanno trascurati (Cfr. M. Vulcănescu, *Nae Ionescu*, cit., pp. 136-143). Secondo Vulcănescu, Nae Ionescu aveva un ottimo rapporto con i capi legionari che erano stati suoi studenti, ma lo stesso discorso non valeva con Codreanu. Il maestro avrebbe voluto fare il «mentore politico» al capo indiscusso della Legione, ma pare che Codreanu, «uomo di istinto», non avesse molta fiducia nel professore e ne temesse l'«intelligenza» che riteneva «diabolica». Ivi, p. 100.

Criterion, anche se non offre la certezza oggettiva della scientificità, può avere una certa rilevanza etica e ci consente di precisare meglio la posta in gioco dell'esigenza di comunità di tutta l'Associazione.

Le domande che ci possiamo fare a questo punto sono le seguenti. Com'è possibile pensare che dei giovani talenti si impegnino a fare comunità senza esigere per questo un'identità (nella fattispecie politica, spirituale e di destino)? E dopo gli eventi orribili che segneranno non solo la storia della Romania, ma anche quella dell'Europa, è ancora possibile pensare a una comunità formata da singolarità *qualsiasi*, che desiderano appropriarsi dell'appartenenza stessa e, per questo, vengono meno a ogni destino, a ogni identità e a ogni condizione di appartenenza?

4. Testimonianze dallo spaesamento.

Ogni qualvolta si leggono le lettere di Cioran, soprattutto quelle che anticipano di poco la pubblicazione del suo primo libro, è possibile notare la strana parentela che c'è «tra la vita e la morte» nell'atto soggettivo della scrittura. Spesso viene da chiedersi come mai gli specialisti del pensatore transilvano studino poco le sue lettere di quel periodo giovanile. Quando invece alcuni storici lo fanno, essi tendono a mostrare solo il lato distruttivo della parola, il tratto negativo del desiderio, il parossismo del delirio soggettivo in chiave esclusivamente ideologica, e si soffermano come ammaliati solo su quei luoghi "deliranti" e spettacolari che in un certo senso travisano il contesto stesso della lettera.[1] Giunti a quel punto non colgono più la confessione soggettiva, il suo intimo segreto, e soprattutto non tengono affatto conto del destinatario della lettera, sulla cui figura la lettera stessa è stata modellata. In realtà, la posta in gioco per il Cioran di quegli anni è quella di scrivere «al culmine della disperazione». Questo tratto etico, che attesta la sua passione per il reale, è un aspetto che non va affatto misconosciuto. L'estetizzazione della politica nei toni del sublime nazionale avverrà solo più tardi, in concomitanza alla svolta soggettiva che si è decisa a Berlino alla vista dell'evento straordinario e stupefacente della messa in scena della morte allestita dall'apparato propagandistico nazista e calata nel clima universitario infuocato che si respirava in quegli anni in Germania. Attorno alla spettacolarizzazione ideologica della morte, sapientemente organizzata dai nazisti, l'isteria collettiva dilagante invase l'immaginario del giovane borsista trascinandolo in preda a una furente tempesta emotiva. Egli non seppe resistere al fascino della magia esercitata dall'oscena esposizione fantasmatica nazista, e l'unica modalità per non soccombere definitivamente a quell'angoscia fu quella di trascrivere in presa diretta da Berlino i sintomi deliranti di questo «virus storico» della «cultura tedesca». Ciò, tuttavia, ha finito col macchiare moralmente anche la sua traiettoria di pensiero spingendolo retrospettivamente a distaccarsi dalla lingua materna e a scrivere in esilio in una lingua straniera, una lingua che gli ha consentito di trasformare le lacrime della disperazione e della consolazione nella cenere dell'aforisma e del frammento.

In genere le lettere sono appannaggio degli storici, rientrano in una riserva documentaria che serve alla biografia, quasi fossero parassitarie rispetto all'opera stessa. Le lettere di Cioran fanno eccezione a questa regola, non hanno solo una valenza storica e documentaria, non appartengono solo agli archivi né tanto meno fungono da prove testimoniali per l'allestimento di processi sommari *post mortem*. Le lettere giovanili di Cioran spedite ai corrispondenti e agli amici del tempo assumono essenzialmente un rilievo soggettivo e recano la viva impronta dello spirito comunitario del «simposio» filosofico di Criterion. Sono lettere cioè d'amore e di amicizia, scritte da un giovane filosofo, che richiedono incessantemente la presenza dell'altro, una presenza impersonale che si fa assenza, che inquieta e meraviglia mentre si dilegua.

Nelle lettere di Cioran il discorso privato e lo scritto di circostanza si accompagnano spesso a un percorso di elaborazione filosofica e retorica, ma anche a una ricerca di stile poetico. Solamente in seguito alla stesura del suo primo libro, il suo discorso risponderà in parte al bisogno di appartenere a una «comunità politica di destino», cioè a un'*élite* intellettuale cui spettava il compito di realizzare una rivoluzione etica e culturale in nome della missione storica che avrebbe dovuto

[1] Questo aspetto è stato trattato in G. Rotiroti, *Il demone della lucidità. Il «caso Cioran» tra psicanalisi e filosofia*, cit., pp. 7-25.

compiere la Grande Romania nel periodo interbellico. Qui, la stessa invocazione di aiuto, la stessa incapacità di giudizio o, se si vuole, la stessa pietà e lo stesso delirio è consistito nel credere alla soluzione politica di un problema personale. Gli studi a carattere storico che si sono confrontati con il versante più propriamente ideologico di Cioran hanno comunque ravvisato la sua posizione eccentrica, se non proprio «eretica», rispetto alle posizioni nazionalistiche e marcatamente xenofobe della Legione di Codreanu.[2]

Ritornando allo stile epistolare di Cioran, in particolare a questi primi anni di attività scrittoria ruotanti intorno alle opzioni culturali dell'associazione Criterion, si noterà che il pensatore transilvano adotta un modo particolare di filosofare per lettera sia nell'articolazione delle proprie idee che nella manifestazione del desiderio di essere riconosciuto come esponente di rango dell'associazione stessa. Gli amici di Cioran sono fondamentalmente i destinatari dei suoi pensieri, e le lettere richiedono contrattualmente la complicità amichevole del lettore. Ai destinatari delle sue lettere, nonostante i toni autentici e sinceri di tutto il suo epistolario, Cioran si sente di dire e di non dire, come se ci fosse in queste scritture d'occasione un che di inassimilabile, di debordante, di eccessivo che forse è meglio tacere per non esporre troppo la sua segreta passione che potrebbe fortemente inquietare l'interlocutore.

Oggi ci si può chiedere se queste prime lettere di Cioran fossero destinate alla pubblicazione, oppure se avessero esclusivamente una funzione privata. Vediamo la questione più da vicino. Ion Vartic ricorda che nel 1991 Cioran, quando venne a sapere come furono scoperte le sue lettere indirizzate all'«amico d'infanzia» Bucur Țincu, ebbe «una reazione molto espressiva, emozionata, divertita», e per alcuni tratti anche «umoristica». Cioran esclamò: «Dodici lettere ai culmini della disperazione!», ridendo fino alle lacrime, e subito dopo aggiunse: «Dovrebbero essere pubblicate come un libricino di versi».[3] Cioran sembra esprimere dunque, retrospettivamente, una volontà testamentaria che non sia solo postuma. E intende forse così annullare a distanza di tempo la linea di demarcazione tra il pubblico e il privato.[4] Ciò che maggiormente colpisce in queste prime lettere è la soggettività del giovane Cioran che si mostra e si ritrae misteriosamente nella lingua. In queste lettere è infatti ancora possibile osservare

---

[2] Su questo argomento si veda in particolare lo studio di Marta Petreu, *Un trecut deocheat sau "Schimbarea la față a României"*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1999. La studiosa ritiene che il discorso di Cioran non sia assimilabile, come quello di Nae Ionescu, di Mircea Eliade e Constantin Noica, al legionarismo *tout court*, in quanto non condivide l'esaltazione delle radici cristiano-ortodosse della Guardia di Ferro né la mistica dell'«uomo nuovo» e del «sacrificio». In ogni caso Cioran ha avvertito il fascino per il totalitarismo antidemocratico come soluzione radicale per i mali endemici della Romania a favore di un «nazionalismo collettivo», e ha sognato un grande futuro per il proprio paese attraverso l'imposizione di una dittatura che si ispirasse al nazismo oppure al modello sovietico. La Petreu sottolinea che l'atteggiamento di Cioran non è da intendere semplicemente come una dichiarazione di intenti politici quanto piuttosto come un'adesione estetizzante alla filosofia di Spengler e, aggiungiamo anche, di Klages. *La trasfigurazione della Romania* è la più viva testimonianza di questo conclamato «errore di gioventù».

[3] I. Vartic, *Cioran înainte de Cioran*, in E. Cioran, *12 scrisori de pe culmile disperării*, a cura di I. Vartic, Bucarest, Apostrof, 1995, p. 5.

[4] Come ricorda Jacques Derrida in *La Carte Postale* (Paris, Flammarion, 1980), ciò che non bisogna dimenticare è proprio la radicalità della contingenza, nel senso che è impossibile eludere la destinalità dello scritto, cioè il punto di avvio e di invio, ovvero il punto di contatto tra le sue linee di fondo. C'è la questione della firma, del luogo, della situazione comunicativa, e soprattutto del contesto storico. Nello stile epistolare si snodano le annotazioni autobiografiche, le discussioni intellettuali, gli affetti, le confidenze, lo scambio dei ruoli comunicativi, il dono, il segreto, le allusioni e, non ultime, le affinità elettive tipiche del discorso comunitario.

il processo di verità esposta sulla scena epistolare, e cogliere sul vivo l'attività performativa della parola. L'epistola di Cioran ha questa peculiarità: allarga la nozione prospettica di scrittura e tende a problematizzare le tantissime e spesso disordinate letture del giovane filosofo in formazione.

Le dodici lettere spedite a Bucur Țincu tra il 1930 e il 1934 non mancano di ricordare gli anni dell'università, il freddo della casa dello studente, il rifugio nelle biblioteche riscaldate di Bucarest, il tentativo di sconfiggere la melanconia, di rifuggire la poesia e i problemi sociali attraverso lo studio delle questioni filosofiche astratte e impersonali. Sono menzionati i primi incontri con alcuni esponenti che faranno parte dell'associazione Criterion. C'è la difesa dell'arte contro la prevaricazione della morale, il progetto della preparazione della tesi di laurea su Kant proposta dal suo maestro Nae Ionescu. Ci sono le letture di Croce, Hegel, Hartmann, Taine e Pascal. In queste lettere incomincia a delinearsi e a prendere campo la sua peculiare vocazione nichilistica proprio a partire dalla scrittura di Dostoevskij, Nietzsche, Chestov, Bloy, e Thomas Mann.[5] Il giovane Cioran si scontra, in questi anni, con le antinomie del pensiero tragico tedesco e con l'impossibilità di risolverle in un sistema normativo di pensiero. Comincia a cogliere i segni della «decadenza» e della morte dei valori della cultura razionalista e borghese. In queste lettere, sempre più forte si fa sentire l'impatto relazionale dell'oralità problematizzante e cattedratica della «pedagogia negativa» di Nae Ionescu.[6]

Per il Cioran di quel tempo la scrittura del dolore è imprescindibile dall'esperienza soggettiva della conoscenza. Le lettere di quel periodo, spedite all'«amico d'infanzia» Bucur Țincu, mostrano l'emergere della sua vocazione filosofica, il sorgere della sua passione eccessiva per la «lucidità», e precisano il contesto esistenziale intorno a cui hanno preso campo le idee, o meglio le ossessioni, che anticipano di qualche anno il suo primo libro, *Al culmine della disperazione.* Leggiamo qualche brano di queste lettere.

> Caro amico,
>
> Ho preso una decisione abbastanza impressionante da diventare per me un'ossessione. Si tratta di ritirarmi in provincia e di mettermi a scrivere in quattro mesi qualcosa di consistente. […] Ho la forte impressione che certe esperienze interiori che si stanno accumulando cerchino di volersi chiarire. La scrittura nel mio caso diviene una necessità di precisare ciò che mi riguarda in maniera esclusiva.[…] Il tuo Emil Cioran.

> Il sentimento più penoso dell'esistenza è quello di sentirsi inutile. Non dimenticherò mai quello stato di totale estraneità che ho provato, camminando da solo per le strade di Vienna, quando mi sono detto: «Sono un'esistenza ridicola». Indovina la disperazione che mi si è mostrata da una tale constatazione. Questo è tipico della mia vita spirituale anormale e mi scappa da ridere quando sto di fronte a cose che non capisco.[…] Se così stanno le cose, tu sai perché mi appassiona il problema del demonismo, del cinismo ecc. e anche perché da 3 anni il problema della psicologia dell'uomo russo è diventata quasi per me un'ossessione. Solo gli stati anormali sono fecondi. Perciò bisogna amare la distruzione, la morte, il crollo o la malattia. In un saggio non pubblicato, mandato a una rivista, ho provato a dimostrare che il destino individuale, come realtà interiore, irrazionale e immanente, ci è rivelato solo nel dolore, che rappresenta la sola via che ci permette di comprendere in maniera più profonda i problemi personali. Lì, in quel saggio, mostravo che il peccato nelle interpretazioni religiose

---

[5] Come scrive nel 1931: «Mai come ho oggi intuito chiaramente l'assurdità del progressismo, l'insignificanza e l'irrazionalità del processo della vita storica, l'illusione della finalità trascendente o della teleologia morale». E. Cioran, *12 scrisori de pe culmile disperării*, cit., p. 43.

[6] A questo proposito Cioran scrive all'amico: «non possono essere escluse dalla filosofia le considerazioni socratiche, non tanto per il contenuto ma riguardo alla forma, che puntano dritto verso l'antropologia». Ivi, p. 44.

[…] non ha questa funzione perché, essendo strettamente legato all'oggettività del mondo storico, non pone in modo stringente il problema dell'esistenza individuale. Per questo il dolore deve essere amato. La distruzione della mia gioventù mi ha portato a certi stati spirituali che solo una letteratura dostoevskiana è ancora in grado di far ricordare. La distanza tra me e quelli della mia stessa età mi sembra enorme. […] Questo è tragico. Facciamo progetti troppo seri per la nostra età. Siamo diventati vecchi troppo in fretta. Con affetto. Emil Cioran, Sibiu, 23 settembre [1932].[7]

Qualche anno prima della pubblicazione del libro *Al culmine della disperazione* Cioran aveva già scritto un lungo saggio dal titolo *Le rivelazioni del dolore* in cui sono facilmente rilevabili gli echi delle letture di Schopenhauer, Kierkegaard, Dostoevskij, Nietzsche, Freud, Heidegger, Jaspers e altri. Il giovane filosofo scrive:

Il dolore nel mondo esiste a causa del carattere irrazionale, bestiale e demoniaco della vita, questa specie di vortice che divora se stesso nella propria tensione. La sofferenza è una negazione della vita, una negazione racchiusa nella sua struttura immanente. Nel carattere demoniaco della vita è implicata una tendenza verso la negatività, la distruzione che ostacola ed esaurisce lo slancio dell'imperialismo vitale. Contrariamente ad altre forme inconsce di autodistruzione della vita, quello che avviene attraverso il dolore è il notevole sviluppo della coscienza, il cui intensificarsi è inseparabile dal fenomeno della sofferenza. Poiché il principio demoniaco le è immanente, la vita annulla radicalmente qualsiasi speranza di purificazione possibile, qualsiasi spiritualizzazione in grado di convertire i suoi orientamenti in direzione di un piano ideale. Se la vita è un'immensa tragedia, lo si deve solo a questa immanenza demoniaca. Coloro che la negano e vivono come inebriati dall'aroma delle visioni paradisiache mostrano di essere organicamente incapaci di avvicinarsi consciamente alle radici della vita o al contrario sembrano essersene distolti per privarsi della prospettiva abissale del dramma. […] Nel dolore l'uomo pensa attraverso i sensi.[8]

La lettura di Freud in lingua tedesca è avvenuta prima che Cioran partisse per la Germania. Egli sembra attratto più dalla verità demoniaca del desiderio che dal sapere filosofico e religioso che sembra idealizzare il dolore in chiave salvifica. L'urto soggettivo con l'evento pulsionale indirizza la scrittura di Cioran verso l'orizzonte del pensiero tragico in chiave esistenziale. Per Cioran la psicanalisi riguarda più gli organi, le sensazioni corporee che le rappresentazioni di pensiero. Infatti la sua ricerca sembra indirizzarsi verso il campo della clinica fenomenologica e della psicopatologia descrittiva. Nel 1933 scrive un articolo dal titolo *La Melanconia di Dürer* e sempre nello stesso anno pubblica il saggio dal titolo *Sugli stati depressivi*. Qui Cioran parla del «passaggio dalla struttura schizotimica a quella schizofrenica», distingue i «tipi psicologici di personalità» dai «tipi patologici». Studia la «melanconia giovanile di Kant» e le sue sintomatiche «difficoltà respiratorie». Afferma che non si tratta dello «stesso caso di Michelangelo, Kierkegaard o Tolstoj», in quanto questi ultimi sono da considerare dei «depressi organici». Questo è uno dei tanti motivi forse per cui abbandonerà il progetto di scrivere la sua tesi di laurea su Kant con Nae Ionescu, perché ritiene che la melanconia di Kant non sia autentica, cioè non è organica, quindi non è una vera depressione.

Scrive sempre nello stesso articolo che: «Solo negli stati depressivi l'uomo davanti alla realtà è capace di differenziarsi coscientemente dal mondo»; «solo negli stati depressivi si accresce e si intensifica in modo implicito il fenomeno della

[7] E. Cioran, *12 scrisori de pe culmile disperării*, cit., pp. 51-58.
[8] E. Cioran, *Revelațiile durerii*, «Azi», nr. 2, febbraio 1933, pp. 579-589. Ora in E. Cioran, *Revelațiile durerii*, a cura di M. Vartic e A. Sasu, Cluj, Editura Echinox, 1990, pp. 89-90.

coscienza, aumentando parossisticamente l'isolamento dell'uomo dal mondo».[9] Dunque per Cioran il reale della situazione depressiva eccede qualsiasi sistema normativo di pensiero, non solo filosofico, ma anche il sapere di ordine religioso. Egli scriverà la tesi di laurea sull'intuizionismo di Bergson e approfondirà la propria ricerca sull'etica di Nietzsche.

Degni di interesse, in questi periodo di frenetica attività giornalistica, sono i suoi articoli sulla pittura. L'arte pittorica contemporanea manifestata in particolar modo dall'«espressionismo» sembra suggerire al giovane pensatore transilvano un erotismo inquieto, la paura di essere dominato dalle pulsioni, la vergogna del corpo. Il volto inquietante del desiderio e i tratti marcati e oscuri della separazione tra i sessi spingono il giovane Cioran ad apprezzare il valore dell'intensità e della consunzione, il venir meno della sublimazione decorativa. La pittura di Kokoschka mette in rilievo la difficile relazione di eros e dell'alterità femminile, l'aggressività congiunta alla passione erotica. L'impatto visivo dei quadri presi in esame gli fa porre l'accento sulla crisi dell'identità, quest'ultima vissuta come un vero e proprio attentato all'integrità virile. Ciò conduce Cioran a evidenziare nel suo articolo sull'artista austriaco l'esperienza tragica dell'infondatezza e la liberazione da tutti i paradigmi fondativi di un'estetica neoclassica e modernista che tanto animavano gli ideali di equilibrio e proporzione di molti esponenti di spicco di Criterion. A proposito dell'arte di Kokoschka, Cioran parla di «estasi del nulla», di «salto nel caos» e di «voluttà nella disperazione». Ha diciannove anni quando scrive questo articolo che si conclude con le seguenti parole di sapore decisamente nichilista:

> Un masochismo metafisico mette insieme la voluttà con il fenomeno della disgregazione e trova il piacere nel caos cosmico. La spinta del nulla testimonia nell'arte un completo sconquassarsi dell'equilibrio vitale. Tutto ciò che ha creato Kokoschka rivela una disintegrazione della vita, un tormento e una tortura della dimensione vitale fino al punto in cui la tragedia si mescola con la caricatura, e il terrore con il grottesco. L'ansia continua è la strada più sicura verso il caos e il nulla.[10]

In questi anni Cioran è dunque molto attratto dall'arte figurativa, in particolare quella paesaggistica ed erotica di Hokusai, ma anche dalla seduzione immaginaria dei volti e delle linee dei corpi, dall'urto del colore, dallo spettacolo allestito a favore dello sguardo che, come privilegiato strumento gnoseologico del filosofo, enfatizza la visibilità del mondo e alimenta l'impulso alla teoresi. Cioran testimonia in queste pagine giornalistiche, dotate di una grande incandescenza semantica, come si possa rimanere folgorati dal bagliore accecante e mostruoso delle immagini provenienti dalla faglia oscura dell'abisso. Le immagini pittoriche sembrano come specchiarsi nei segreti dell'anima dello spettatore che le guarda come ammaliato, incapace di prendere distanza dalle fantasie scabrose che animano il tribunale della coscienza morale.

Non solo in Kokoschka ma anche nell'arte di Rodin, Cioran individua il duplice aspetto del tragico, l'antinomia lancinante e inoggettivabile della «morte» e della «vita». Il *pathos* dell'esperienza del reale e il forte potere di attrazione e di fascinazione che si esercitano sul soggetto che guarda l'opera pittorica mostrano come sia di fatto impossibile riassorbire l'alterità residuale dello sguardo stesso in una teoresi totalizzante

---

[9] E. Cioran, *Despre stările depresive*, «Calendarul», anno I, nr. 210, 5 novembre 1932, p. 1. Ora in E. Cioran, *Singurătate şi destin. Publicistică 1931-1944*, a cura di M. Diaconu, Bucarest, Humanitas, 1991, pp. 124-125.

[10] E. Cioran, *Oscar Kokoschka*, «Gândirea», anno XI, nr. 7-9 [errore di stampa: 9-11], settembre-novembre 1931, pp. 333-334. Ora in E. Cioran, *Publicistică 1931-1944*, cit., p. 29.

e appaesata; quasi che la retina avesse il potere di catturare la fissità mortale dello sguardo stesso nel rapporto speculare tra l'interno e l'esterno, e ciò è vissuto quasi come una minaccia radicale per i fragili appigli della percezione. Leggiamo queste considerazioni sull'arte pittorica di Rodin che Cioran fa a vent'anni. Qui si hanno le primissime testimonianze sull'esperienza del tragico in senso moderno del giovane pensatore transilvano.

> *Les Bourgeois de Calais* costituisce un esempio molto interessante della visione di Rodin. Nonostante la prospettiva torturante della morte anticipata, essi non hanno niente di quel carattere contraddittorio che li allontana dalla loro linea specifica. Rodin ce li ha rappresentati sinceri con loro stessi. L'artista ha sentito ammirevolmente l'impressione che fa la morte allorquando non viene dall'interno, ma dall'esterno, […] come è il caso tragico dei rappresentanti dei cittadini di Calais che si offrirono volontariamente nelle mani del re inglese, per evitare l'assedio della città. Nella visione di Rodin l'individualità si manifesta attraverso l'esuberanza e la spontaneità.
>
> La morte, come un'apparizione trascendente, arresta e spezza lo slancio della vita. Di qui il tragico.
>
> Ma c'è anche un'altra forma di tragico in Rodin […]. È il tragico della vita che non può manifestarsi, che non può svolgersi se non accettando i propri limiti. L'individualità è la vita rinchiusa entro i limiti che non può oltrepassare, pena la sua distruzione. *L'illusion, fille d'Icare* è tipica a questo riguardo, ma perde il proprio valore simbolico a causa della sua evidenza intuitiva. Che altro sono quelle figure che alzano nostalgicamente le mani, atterrite di fronte all'abisso, che tendono a muoversi per un'insufficienza interiore, se non delle espressioni di questo tragico della vita, la vita che deve accettare delle forme per essere? L'individualità è una fatalità; è un destino racchiuso nei noccioli della vita. Rodin ha avvertito questo tragico e tutta la sua arte ne è pervasa. […] Questa tensione drammatica ha per noi quel carattere di oggettività, poiché non la sentiamo come legata al destino dell'uomo in generale, ma solo a un caso particolare. Una delle caratteristiche dell'arte di Rodin è il fatto di cogliere l'umano solo nelle sue linee peculiari e isolate. Si guadagna in autenticità ma si perde nel *senso*. Trattando l'aspetto particolare dell'uomo, era naturale che Rodin prestasse un'attenzione speciale al corpo. È errata l'interpretazione di chi vede in quest'arte il corpo come un ostacolo posto dinanzi allo spirito, come una resistenza della materia posta di fronte all'elevazione della vita spirituale. Partire da questo dualismo significa non comprendere la visione specifica della sua arte. Essa non risiede in questo dualismo, ma nel dramma della vita che non viene soddisfatta dalla fatale limitazione delle sue forme in cui è racchiusa dalle origini. Schematizzare questo dramma in un dualismo medievale significa non riconoscere la visione specificatamente moderna di Rodin. Qui non si tratta di una discrepanza tra sostanze strutturalmente differenti, ma di una disarmonia intima provocata da un'insufficienza fatale, un'insufficienza che appartiene alla vita stessa.[11]

Nell'articolo *La visione della morte nell'arte nordica* Cioran è attratto dalla solennità classica e dalla sicurezza della costruzione di Holbein: il gusto per la morte, gli sguardi smarriti, i volti che vanno in tutte le direzioni, la lucida vena obiettiva, la perspicace conoscenza delle passioni umane, il freddo realismo, le figure plasticamente eseguite, l'assoluta predilezione per la frontalità di chi si ritrae, lo sguardo prospettico come complesso formale conchiuso. Nello stesso articolo Cioran si sofferma anche sull'arte di Grünewald, e mette in rilievo la forza, l'abisso del dolore e l'estasi della gioia che riguardano intimamente i contenuti religiosi, la drammatica interpretazione del sacro, l'impietosa crudezza della passione del Cristo, la cui figura è deformata e coperta di piaghe, il corpo tormentato, il volto degli uomini raccolti davanti alla croce che esprimono l'orrore, la disperazione, e soprattutto le lacrime. Dopo aver evocato i nomi di Kierkegaard e di Heidegger, ma anche di Rembrandt, Cranach e Baldung, in questo

[11] E. Cioran, *Auguste Rodin*, «Floarea de foc», anno I, nr. 1, 6 gennaio 1932, pp. 1-3. Ora in E. Cioran, *Publicistică 1931-1944*, cit., pp. 47-48.

suo scritto giornalistico Cioran coglie i tratti salienti della tragedia nella raffigurazione della morte nel cuore insondabile della vita.

Se l'attitudine estetica dinanzi alla vita è immediata, ingenua e senza alcun elemento normativo, allora, si può dire che l'attitudine di questi artisti, piena di visioni apocalittiche, è esattamente agli antipodi. Nel considerare quest'arte si è lontani da ogni tipo di soddisfazione che dovrebbe derivare dalla contemplazione di un'opera d'arte; al contrario, un'insoddisfazione vicina alla disperazione che annulla ogni gioia estetica sembra colpire lo spettatore. Il pessimismo di Holbein e la visione fantastica di Grünewald, per cui la croce nell'immensità della notte era il simbolo della tragedia universale, presentano elementi ancor più tormentosi, soprattutto perché la morte non è, per loro, una liberazione; altrimenti non ci avrebbero lasciato un'immagine così repulsiva e terribile della morte. Tutta l'arte cristiana è una protesta contro la vita, è una fuga dalla follia dell'essere e mostra così l'incapacità da parte dell'uomo cristiano di accettare una tragedia puramente terrena. La morte, tramite cui si entra nel mondo trascendente, ha per il cristiano solo il carattere della salvezza e della redenzione.

Il cristianesimo nordico ha sviluppato l'elemento tragico così intensamente che è giunto, negandolo, a una specie di pandemonio che elimina la salvezza. La morte così non è più un mezzo di liberazione. […]

Il gusto per la morte è così pronunciato in Holbein che i crani costituiscono quasi un elemento normale nei suoi quadri.

Se dal punto di vista metafisico non si può parlare di una irriducibilità totale tra la vita e la morte, non è meno vero che praticamente l'uomo si comporta come se la morte fosse qualcosa che va al di là del corso immanente della vita. Poter giungere alla concezione di una immanenza della morte nella vita è il frutto di una prolungata disperazione, di un sanguinare duraturo di tutto il nostro essere. La concezione dell'immanenza della morte nella vita conduce alla rassegnazione. Invece la concezione dell'attualità della morte accanto alla vita, che fa sì che a ogni momento si sia tormentati dalla prospettiva della morte, conduce direttamente alla disperazione, a una disperazione senza liberazione. Il carattere – per così dire – *parallelo* della morte e della vita nell'arte nordica induce a pensare alle gravi parole di quel tragico antico che aveva affermato: «chi può sapere se la vita non sia la morte e se la morte non sia la vita?!»[12]

Tragico antico e tragico moderno, attraverso il mistero cristiano della morte, vengono come a compenetrarsi in questi primi scritti sull'arte di Cioran nel segno inconfondibile della disperazione. Nel saggio *Il senso della cultura contemporanea* del 1932 viene allo scoperto, invece, lo stoicismo, la rassegnazione, il relativismo scettico del giovane pensatore di fronte ai valori etici tradizionali e ai grandi temi della cultura e della società moderna. A conclusione di questo lungo articolo si legge:

L'attitudine dell'uomo di oggi nei confronti della vita è un miscuglio di rassegnazione, di cinismo, di contemplazione. Se un tempo la morale aveva una consistenza, basata su dei criteri il cui valore era unanimemente ammesso, oggi ha perduto – teoricamente e praticamente – quel carattere netto e rigoroso che un tempo delimitava il bene dal male. Chi potrebbe più dire cosa sia il bene e cosa sia il male? La vita è indifferente ai principi e ai criteri della morale. Per questo motivo non c'è da meravigliarsi se nella natura dell'etica entri implicitamente l'elemento *problematico* che converte la spontaneità di ogni attitudine in un complesso di situazioni indecise. L'eccessiva discussione del nostro tempo sui fondamenti dell'etica si è trasformata in una critica di quest'ultima. Giustamente l'uomo si chiede pieno di perplessità di fronte all'etica tradizionale: chissà se il bene non sia il male e il male non sia il bene?!

La direzione verso lo stoicismo e verso una concezione tragica dell'esistenza, molto visibile nei prodotti più caratteristici della cultura contemporanea, è pienamente giustificata dal momento che l'uomo scopre la troppa inconsistenza nei valori e la troppa illusione negli ideali che ha coltivato. All'uomo di oggi non rimane altro che conoscere il proprio destino e la cultura di cui egli fa parte.[13]

---

[12] E. Cioran, *Viziunea morții în arta nordică*, «Calendarul», anno I, nr. 116, 3 agosto 1932, pp. 1-2. Ora in *Publicistică 1931-1944*, cit., pp. 104-105.

[13] E. Cioran, *Sensul culturii contemporane*, «Azi», anno I, nr. 2, aprile 1932, pp. 166-178. Ora in *Publicistică 1931-1944*, cit., pp. 78-79.

Anche in rapporto alla storia si nota la medesima concezione del tragico nel pensiero di Cioran. La storia non può offrire alcuna via d'uscita, esula da qualsiasi quadro provvidenziale o logica razionale.

> Solo una visione antropologica pessimista può rivelare il senso tragico della storia. […] L'immanenza del tragico nella sua essenza non risulta, come nelle concezioni che si basano sui fenomeni, dal carattere dell'apparenza, ma dall'antinomia che si sviluppa con differente intensità e irriducibilità specifiche tra la vita razionale e la coscienza. La storia non è apparenza, giacché questo dualismo di base noi lo viviamo, e come tale è lungi dall'essere semplicemente un'illusione; la storia è la vita disintegrata, tolta dai suoi quadri irrazionali, è la vita che conosce se stessa.
>
> Ai nostri giorni sta venendo fuori la missione di farla finita con l'ottimismo. La necessità di vedere le cose in faccia, di rinunciare all'autoinganno, di cogliere il destino immanente dell'essere umano, di resuscitare una sensibilità tragica e di purificare il pessimismo dal sentimentalismo, ecco gli aspetti che costituiscono e che danno un significato totalmente particolare al momento storico attuale.[14]

Altro tema che ritorna nel Cioran degli anni di Criterion è il legame della sofferenza umana con l'irrazionale della vita che conduce, in contrapposizione all'idealismo e all'umanesimo concilianti, a una concezione tragica e pessimista dell'antropologia. Scrive Cioran:

> La creazione e l'elaborazione astratta dei concetti della vita, cristallizzandosi su un piano autonomo, sbarrano la strada per la comprensione diretta delle radici soggettive che hanno fatto nascere le rispettive concezioni. In questo fenomeno risiede la spiegazione del fatto che la maggioranza degli uomini non ne trovano le fonti, ma le considerano frutto di una determinazione puramente razionale, di una decisione cosciente, quando nei fatti esse provengono da una spontaneità viva e da uno slancio personale. Giungere alla concezione dell'immanenza dell'irrazionale nella vita non significa avere una prospettiva disinteressata, una visione calma e serena, ma travagliarsi fino alle radici, fin dove l'equilibrio diviene illusorio. Ora, gli uomini non le vedono, non vedono e non intuiscono le esperienze dolorose, cosicché laddove ci sia una tragedia interiore, essi vedono un'influenza esteriore o una determinante estrinseca. Quanto è complicato, invece, il processo attraverso cui si realizza la rivelazione di questo mondo bestiale, demoniaco e irrazionale! All'inizio vi è una visione oscura, i cui i contorni sono sfumati, poi segue una luce che sarebbe meglio non aver mai visto. La coscienza chiara e fredda dell'irrazionalità della vita presuppone un modo di accettare una tale tragedia che mascheri il dinamismo profondo […].
>
> Solo un'antropologia tragica e pessimista può arrivare a comprendere l'uomo, poiché solo essa coglie la complessità presente nell'irrazionale della vita. L'antropologia umanista presenta un uomo equilibrato, sviluppa una visione in cui l'uomo sembrerebbe un essere armonico, estraneo ai conflitti e alle antinomie. Per questo genere di antropologia non esiste il problema della distruzione dell'uomo […].
>
> A dispetto di ogni umanesimo o idealismo, bisogna notare che il fenomeno della decadenza e della distruzione dell'uomo è racchiuso in qualche modo nella sua elevazione; avvicinarsi ai valori che costituiscono l'umano significa rinunciare in gran parte alla vita. Secondo l'espressione di un biologo tedesco, l'uomo è un *dilettante* della vita. Ciò vuol dire che, dal punto di vista della vita, l'uomo rappresenta un essere la cui esistenza è incerta, problematica e inadatta, è un essere gettato nella distruzione e nella morte […]. Che l'uomo sia un essere gettato nella morte, ecco ciò che l'idealismo non comprenderà mai. Invece, quelli che lo hanno compreso, mostrano di non avere più niente da guadagnare né da perdere su questa terra, alla quale il sole non ha ancora rifiutato la luce.[15]

Sempre in questi anni la discussione cioraniana sul pensiero tragico si sposta sul versante della malattia mentale. Cioran è influenzato dalle letture di Kierkegaard e di Jaspers, ed è convinto che nelle situazioni-limite, dove la lotta e il conflitto prevalgono

---

[14] E. Cioran, *Perspectiva pesimistă a istoriei*, «Calendarul», anno I, nr. 70, 18 giugno 1932, p. 1. Ora in *Publicistică 1931-1944*, cit., p. 93.

[15] E. Cioran, *Un aspect al iraționalității vieții*, «Calendarul», anno I, nr. 195, 21 ottobre 1932, p. 1. Ora in *Publicistică 1931-1944*, cit., p. 118 e pp. 120-121.

nella vita psichica, l'essere si dia irrimediabilmente come cifra dell'ulteriorità. Le tracce e i segni dell'immanenza della morte nella vita si lasciano appena decifrare dalla coscienza nell'alternarsi ritmico della temporalità angosciante, scandita dall'incessante questione della colpa e del dolore. Solo attraverso la modalità della lacerazione e della differenziazione dal mondo Cioran scopre l'insistenza ossessiva del soggetto in particolare nel discorso depressivo. In quest'articolo dal titolo *Sugli stati depressivi* si legge:

> Solo negli stati depressivi l'uomo di fronte alla realtà è in grado di differenziarsi coscientemente dal mondo, poiché solo negli stati depressivi, crescendo fino al parossismo l'isolamento dell'uomo nel mondo, si viene ad amplificare e a intensificare il fenomeno della coscienza. L'esistente, che costituisce un'oggettività trans-soggettiva, si rivela a noi solo in questi stati. Essendo progressivo il differenziarsi della soggettività dalla oggettività, esso crea un parossismo della soggettività, una folle esaltazione e una tensione dolorosa, che fanno della soggettività del depresso il teatro per una tragedia permanente. Tutti i depressi sono tipi eminentemente soggettivi che vivono il proprio dramma senza alcuna partecipazione ingenua al flusso dell'esistenza, la considerano solo in ciò che essa ha di esteriore e non la vivono. Di qui il loro lirismo, che ha sempre un carattere filosofico e che realizza un certo oggettivarsi della spinta soggettiva.
>
> E visto che non posso parlare di cose capitali senza menzionare la morte, che considero il più grave problema della filosofia – nonostante che questa non possa dire alcunché di significativo, poiché tutti i filosofi impazzirebbero immediatamente, se avessero l'assoluto coraggio di guardarla in faccia -, devo sottolineare il fatto che tra tutti i tipi di uomini, quelli che comprendono meglio il fenomeno della morte sono i depressi. Essi sono i soli che scendono nelle profondità della vita fin dove questa si confonde con la morte. Gli altri guardano alla vita nel suo dinamismo concreto e, ingannati dagli aspetti e dalle apparenze inebrianti, catturati dal miraggio di un'eternità della vita, vivendo solo la direzione dinamica del tempo, dimenticano, o per meglio dire, sono incapaci di cogliere la tragedia essenziale degli abissi. Per i depressi invece il problema della vita è inseparabile dal problema della morte. I soli uomini che temono la morte sono quelli i cui stati depressivi sono intensi e frequenti, poiché essi sono gli unici che la sentono e la tengono d'occhio.
>
> La gente comune non teme la morte poiché vive come se la morte non esistesse.
>
> Solo coloro per i quali la morte è *un problema* provano l'angoscia di fronte alla morte. I filosofi sono falsi quando dicono di non temere la morte o sono troppo orgogliosi per riconoscere la propria paura. In realtà, essi tremano molto più di quanto sia possibile immaginare.[16]

La riflessione sulle malattie dell'anima è approfondita anche grazie all'apporto concettuale freudiano. Ciò consente a Cioran di precisare meglio il suo *ethos* tragico che si esibisce spettacolarmente sul teatro della coscienza rispetto all'impostazione salvifica marcatamente spiritualistica e ontologica di Criterion, in particolare nel caso di Eliade il quale mirava a creare una «sintesi» suprema, pacificata e risolutiva soprattutto in merito a quegli aspetti inquietanti e irriducibili dell'esistenza.[17]

Cioran, in Francia, rimprovererà a Sartre, proprio quello che denunciava pubblicamente nei confronti di Eliade negli anni di Criterion, cioè il fatto di essere fondamentalmente entrambi dei pensatori «senza destino», che hanno parlato della «morte senza averne i brividi», e benché siano dotati di un «intelletto demiurgico», «onnicomprensivo», e anche di una «volontà lucida ed efficace», non hanno vissuto realmente «alcun dramma» per «mancanza di emozione». La direzione del loro

---

[16] E. Cioran, *Despre stările depresive*, «Calendarul», anno I, nr. 210, 5 novembre 1932, p. 1. Ora in *Publicistică 1931-1944*, cit., pp. 124-125.

[17] Il configurarsi singolare dell'inconfondibile stile tragico-filosofico - che oscilla tra il parossismo dell'esperienza vissuta e il lirismo degli affetti restituiti in forma di parole - colloca il dire di Cioran, rispetto allo stile prolisso di Eliade, lungo un asse narcisistico che mima i tratti del delirio attraverso la testimonianza di una disperazione sconfinata.

pensiero, scrive Cioran, è essenzialmente orientata da un «principio di salvezza collettiva». E sebbene «il nulla circoli» nella loro opera, si tratta essenzialmente di un superficiale «nichilismo da boulevard».[18] Evidentemente Cioran non si sente attratto dal «nulla» offerto dalla filosofia di sistema e intende verificare il tema del «nulla» come lacerazione insanabile del soggetto, che fa dell'esperienza ossessiva una grandezza "incandescente" al di là di ogni regola, di ogni legge, di ogni potere di astrazione. Come si legge in quest'articolo:

> Le vere ossessioni sono quelle che ti signoreggiano e ti travagliano in ogni momento, indifferentemente dal modo e dalla natura dell'agire. Di fronte alle idee, di fronte alle semplici idee, sorte esclusivamente da un calcolo logico o da una riflessione casuale, le ossessioni *appaiono* molto più elementari e molto più costitutive. Una semplice idea, una qualsiasi idea appare alla coscienza solo nei momenti del pensare, mentre le ossessioni costituiscono una presenza implicita, inevitabile e irresistibile. Non mi sembra una gran cosa pensare con la finalità del pensiero stesso. Un pensiero puramente formale, un pensiero che non rifletta niente delle tensioni elementari della vita, un pensiero che non sia una continua allusione alla tragedia – a una tragedia permanente, immanente e continua -, quel pensiero è un pensiero sterile e vuoto nel suo eccesso di astrazione, come sterile e vuoto è quel pensiero che non *sente* quando pensa. *Apprezzo infinitamente di più un cervello che brucia, che un cervello che pensa*; poiché nel fuoco di quel cervello i pensieri si sviluppano come fiamme, e le visioni si illuminano in riflessi aurorali.[19]

Leggiamo quanto scriveva Cioran nell'articolo del 1932 dal titolo *Coscienza e vita*, dove è presa di mira apertamente la concezione spiritualistica di Eliade «sprovvista di linfa e di istinto» per la tragedia interiore.

> L'idea di coscienza è più feconda per il nostro problema che quella dello spirito, in quanto ha di mira maggiormente il carattere soggettivo del dramma, il carattere dell'esperienza intima di questo conflitto, mentre l'idea dello spirito tende a sublimare su un piano più astratto la tragedia soggettiva dell'uomo.
>
> Nell'ambito dei fenomeni è una tragedia il constatare che l'intensificazione del processo della coscienza provenga da certe inibizioni, da certi soffocamenti degli istinti, da certe sostituzioni di gesti spontanei attraverso atti calcolati, e che l'uomo sia divenuto in tal modo un animale disadattato, perduto e distrutto. Giustamente si è sostenuto che l'interiorità non sia concepibile se non in relazione a rimozioni continue, che, ostacolando la canalizzazione verso l'esterno delle energie e delle forze psichiche e organiche, creano un'atmosfera di tensione permanente, di agitazione intima, di insoddisfazione e di incertezza […].
>
> In questa prospettiva, la coscienza è la fonte del tragico nel mondo. Provenendo da una dialettica interna, apparsa in un dato momento nel tempo, anche la coscienza è un frutto temporale che la vita ha avuto la possibilità di produrre solo negando se stessa. Qui non è possibile la sintesi, […] la risoluzione. Si ingannano coloro che credono che grazie alla coscienza l'uomo verrà a capo di vittorie illimitate: a causa della coscienza l'uomo assisterà al proprio crollo. Giacché la strada che conduce verso l'elevazione spirituale è la stessa che porta alla decadenza.[20]

Si giunge ora a uno dei nodi di pensiero più squisitamente cioraniani di quel periodo. Il suo personale scetticismo, definito «eroico», viene a connettersi romanticamente con il pensiero tragico e grottesco del mondo moderno. Cioran scrive:

---

[18] Si veda Cioran, *Exercices négatifs*, a cura di I. Astier, Paris, Gallimard, 2005, pp. 14-17.

[19] E. Cioran, *Scrisul ca mijloc de eliberare*, «Vremea», anno VI, nr. 307, 1 ottobre 1933, p. 7. Ora in *Publicistică 1931-1944*, cit., pp. 237-238.

[20] E. Cioran, *Conştiinţă şi viaţă*, «Calendarul», anno I, nr. 220, 15 novembre 1932, p. 1. Ora in *Publicistică 1931-1944*, cit., pp. 128-129.

Non contesto che in questo particolare eroismo, che si sviluppa su un fondo di negazione sadica, di affermazioni e attitudini paradossali, ci siano molti elementi che si possano situare tra il tragico e il grottesco. La mancanza di serenità di questo scetticismo, l'assenza dello spirito di calcolo e di combinazione razionale o di valutazione ordinata, la sua esaltazione in una sorta di apocalisse irreligiosa, costituiscono aspetti di questo eroismo in cui le contraddizioni sono non solamente dolorose in forma abituale, ma si complicano nella smorfia ghignante, o in altre manifestazioni deviate. La tensione interiore, quando ha un fondo di infinita tristezza demoniaca, origina un pensiero tragico e grottesco, che è stato raggiunto solo dagli ebrei. Che legame ci può essere tra uno scetticismo così complesso e lo scetticismo abituale? Quasi nessuno. E se mi si parlerà dei dubbi di Pascal o di Chestov, risponderò che questi non hanno alcun legame con lo scetticismo volgare […], poiché tutti i loro tormenti partono da un infinito dramma interiore. Lo scetticismo di tipo pascaliano può essere compreso solo da coloro i quali intuiscono al di là della concisione delle sue riflessioni la presenza di un uomo straordinariamente tormentato, un uomo che, se non avesse controllato la propria sensibilità e non avesse stilizzato il proprio lirismo, avrebbe toccato sicuramente il pathos degli inni buddhisti. Ma di nuovo mi chiedo: forme così strane di scetticismo possono ancora rientrare nel quadro di un'attitudine scettica? Con tutta la svalutazione del reale operata dalle considerazioni scettiche, uno scetticismo combinato con il tragico, il demoniaco e l'eroismo non condurrebbero forse, al culmine del dubitare, a una trasfigurazione, a un ardore interiore estremamente fecondo per l'individuo?

Il valore dello scettico nell'antichità si misurava a partire dalla tranquillità dell'anima e dal giusto equilibrio del suo umore. Perché non dovremmo creare, noi, che viviamo l'agonia della modernità, un ethos tragico, in cui il dubbio e la disperazione si confonderebbero con la passione, con la fiamma interiore, in uno strano e paradossale gioco?[21]

Continuando la lettura, sempre nell'ambito della pubblicistica degli anni 1931-1933, sono osservabili in questi articoli giovanili di Cioran numerose altre ricorrenze concettuali che fanno appello al tragico, e che sono connesse con il tempo, il pensiero teologico e religioso, il sentimento della natura, il rapporto psicologico ed estetico delle forme culturali.[22] A completare questo quadro generale vi è anche un altro elemento determinante che non deve essere trascurato, e che riguarda in particolare la relazione che Cioran intrattiene con il proprio desiderio.[23] Leggiamo questa testimonianza

---

[21] E. Cioran, *O formă ciudată de scepticism*, «Calendarul», anno II, nr. 311, 4 marzo 1933, p. 1. Ora in *Publicistică 1931-1944*, cit., pp. 174-175. Quello che Cioran ancora non sa, né può ancora in effetti saperlo (e che a partire dal 1934 fino al 1935 lo condurrà ad abbracciare la passione per il totalitarismo ideologico), è che proprio la disperazione non può essere considerata una forma di pensiero, e che il delirio non può costituire una soluzione (sia come gesto di riparazione che come tentativo "impossibile" di guarigione) che lo esenti dallo «strano e paradossale gioco» del domandare e dal metodo critico del dubbio. La rielaborazione *a posteriori* di questo abbaglio folle e frenetico a favore di una Romania idealizzata, odiata e allo stesso tempo amata, dove egli scambiò narcisisticamente il proprio destino con quello degli stati e delle nazioni, lo porterà a ridefinire la posizione del suo discorso nel cuore stesso della ferita. Rispetto alla tensione esaltata di un *ethos* tragico e lirico negli anni di Criterion, in esilio prevarrà un singolare scetticismo disincantato.

[22] Di rilevante spessore storico-critico, vi è nel giovane Cioran non solo la consapevolezza di appartenere alla generazione Criterion impegnata in un serrato confronto metafisico proprio sul terreno del tragico con Dan Botta ed Eliade, ma anche una dialettica interna che egli ha stabilito con i maestri della filosofia del pensiero nazionale in particolare con Lucian Blaga e Vasile Pârvan.

[23] Il desiderio è fondamentalmente desiderio dell'Altro. Quando si è all'apice della disperazione, non è forse possibile divenire oggetto della tentazione immaginaria di esistere, e cadere quindi vittima della tentazione o dell'insidia del desiderio dell'Altro? A partire dalle testimonianze giovanili di Cioran si è visto che non si è trattato di un "altro" qualsiasi, ma di un "altro fatto Altro" (la figura carismatica di Nae Ionescu) che dal suo autorevole punto di vista ("il discorso del maestro"), poggiante su un piano equivocamente simbolico, aveva forse i suoi buoni motivi o malcelati tornaconti per vagheggiare una comunità spirituale, politica e salvifica, cioè una *élite* intellettuale che avrebbe potuto, secondo lui, risolvere in un'ottica volontaristica e nello spirito del sacrificio tutti i problemi di ordine economico e sociale che impedivano il riscatto nazionale della Grande Romania. Su questo particolare aspetto relazionale tra Nae Ionescu e Cioran si veda G. Rotiroti, *Il demone della lucidità*, cit., pp. 59-86.

significativa di Cioran su Nae Ionescu. Sappiamo dal pensatore romeno in esilio che il professore non apprezzò affatto questo articolo quando lo vide pubblicato su «Vremea», evidentemente non si era riconosciuto in questo «esercizio di ammirazione» dell'allievo.

> Il fascino dell'esistenza di Nae Ionescu ha […] un fondamento molto profondo e insieme paradossale. Accanto a questa tendenza di perderti in lui, di scivolare su tutti i suoi conflitti, non ho mai conosciuto un altro uomo che ti costringa a essere soprattutto te stesso. Una strana alternanza di tendenze che spiega il perché senza di lui non si possa più vivere. Quanti di noi avrebbero avuto il coraggio di tante negazioni, di tante solitudini, se non ci avesse preceduto prima nelle cattive conoscenze e non fosse già invecchiato in esse! A Berlino, quando mi era venuto lo schifo della storia e della conoscenza, pensai una volta di scrivere una tesi di dottorato che avesse come argomento le lacrime. Ne parlai con tantissimi amici e ci siamo messi d'accordo che l'unico professore dell'universo che avrebbe accettato questa tesi sarebbe stato Nae Ionescu. Per paradosso, vi chiederete? No, per tragedia e per lucidità. […] Difficilmente troverei un altro uomo che si sia posto il problema del proprio destino molto più di lui. Non tanto la tortura della soggettività, quanto il pathos esistenziale, il tormento monumentale del proprio essere hanno spinto i suoi interessi fino all'ossessione. […] Ed io ero solo un modesto studente, che si presentava con il maestro per ricevere insieme la sicura condanna… Redenzione? Ma la lucidità è un crimine contro il Paradiso […] non esiste sentenza più grave … Tutte le lucidità sono criminali. […] Da lui ho appreso che l'esistenza è una caduta e non c'è nessuno che mi potrebbe fermare nel trarre la conclusione che lo scopo della vita sia il tormento, l'autotortura, la voluttà satanica. Ma è anche vero, comunque, che non tutti sono stati menati verso una così bella e appassionante autodistruzione.[24]

Quasi un anno dopo la pubblicazione del suo controverso libro *La trasfigurazione della Romania*, le cui bozze sono state riviste e corrette da Eliade (il quale a sua volta sarà contagiato dalla forza di questo stile, come attestano i suoi articoli nazionalistici dell'epoca), Cioran comincerà a prendere una certa distanza, non del tutto convinta, sia dalla Legione di Codreanu che dal suo maestro.[25]

Tornando al contesto di Criterion, fino alla pubblicazione del suo primo libro *Al culmine della disperazione*, un libro che sembra decretare la fine della filosofia in senso 'forte', il pensiero tragico aveva attraversato, come si è visto, tutti gli articoli di Cioran pubblicati sui periodici dell'epoca. Questi scritti aurorali del pensatore transilvano si possono oggi considerare come appartenenti alla prima fase della tradizione del tragico, ed è ancora possibile scorgere in queste pagine le note delle sue personali letture avvenute sui banchi delle biblioteche. Questi articoli si pongono sul piano della precomprensione del tragico non solo antico ma anche di quello moderno, di quel mondo della vita che si rifiuta di farsi concetto, ed hanno una connotazione, per dirla

---

[24] E. Cioran, *Nae Ionescu și drama lucidității*, in «Vremea», anno X, n. 490, 6 giugno 1937, p. 4.

[25] Cioran nel 1937 riconoscerà forse che l'esperienza del tragico è essenzialmente accesso al non sapere, cioè a quel sapere dell'Altro che è incomprensibile al soggetto del sapere. Tuttavia è proprio da quel sapere dell'Altro che deriva la sua posizione nel discorso. La coscienza, si è visto, è come lacerata dall'esperienza del tragico. Nella crisi dolorosa avviene come una spaccatura della struttura corazzata dell'identità. In questa trasmissione della soggettività, da soggetto a soggetto, non mediata dal discorso, ma solo dalle lacrime, è avvenuta forse una specie di sospensione dell'ordine simbolico che si è tramutata nell'esperienza ossessiva della devastazione, della distruzione, dell'autotortura. La lucidità è risultata per Cioran come una tetra «luce che sarebbe meglio non aver mai visto». Ma questa è stata anche per Cioran la sua personale esperienza della «comunità politica di destino», una comunità che sarà lacerata e lacerante come un dono amaro, che dissolverà la pretesa di dominio del soggetto del sapere e che spezzerà l'illusione dell'autofondazione della coscienza comunitaria e della volontà fusionale del potere. In altre parole, si è trattato per Cioran di quel tipo di non sapere che proviene dall'indecidibilità dell'Altro di fronte alla quale, come ha mostrato in maniera esemplare Georges Bataille, ogni esperienza comunitaria costantemente si pone. Essa comporta nel reale l'assoluta devastazione interiore senza che il soggetto possa più tornare a sé come prima. La melanconia, il delirio e la passione hanno concentrato il soggetto su se stesso in un intimo e intransigente tribunale dell'essere.

con Heidegger, fortemente «psicologistica». La frequentazione del pensiero tragico ha significato per Cioran, la fine della filosofia in senso classico e il passaggio verso un piano più «psicologistico», più precisamente quello delle affezioni e delle tonalità emotive dell'anima. In questo soggettivo itinerario attraverso le *Stimmungen* Cioran si è fatto accompagnare da pensatori come Schopenhauer, Kierkegaard, Dostoevskij e Nietzsche. I temi del dolore e del patire, dell'affettività patetica e forte, della disperazione, della miseria, della malinconia, della noia non si cristallizzerranno in concetti filosofici, ma diverranno in *Al culmine della disperazione* uno stile di scrittura dai forti tratti parossistici e insieme lirici. Il pensiero tragico di Cioran dunque si trasformerà gradualmente in lirismo e parossismo, cioè in un pensiero dai toni poetici, non fondativi, violentemente segnati dall'enigma senza soluzioni accomodanti. Nel suo confronto sublime con il nulla esistenziale, in questo suo costante corteggiamento e attraversamento nell'interrogazione del pensiero, l'*ethos* tragico di Cioran sarà qualcosa di diverso o di eccedente rispetto al compimento del nichilismo filosofico stesso. Sarà un pensiero attratto dalla passione per il reale dove il travagliato esercizio della metamorfosi soggettiva nel vorticoso proliferare delle forme, sarà la scoperta del carattere enigmatico e irriducibile della scrittura. Sarà un pensiero che scava impietosamente e interroga le fibre soggettive segrete, sarà il gioco inventivo e anche lacerante sull'orlo dell'abisso, e sarà anche il rapporto incandescente e ossessivo con l'esperienza trasfigurante della cancellazione soggettiva in senso quasi antropologico.

Questi primi scritti giovanili di Cioran rappresentano, soprattutto dal punto di vista storico del momento associativo di Criterion, la risposta personale del filosofo transilvano all'*Itinerario spirituale* e a *Le lettere a un Provinciale* di Mircea Eliade con cui si è messo fortemente in competizione. Nei *Soliloqui*, per esempio, il capo scuola riconosciuto della giovane generazione risponderà alle sollecitazioni di Cioran, entrerà implicitamente in polemica con lui, e cercherà di ricondurre l'antinomia tragica e scettica del nichilismo del giovane pensatore transilvano nella direzione della rimozione spirituale e della sublimazione religiosa in senso ascetico.[26] Eliade vuole mostrare a Cioran, e in generale ai giovani generazionisti, come la filosofia indiana abbia già risposto alle domande del nichilismo espresse dall'Occidente. La polemica intellettuale all'interno di Criterion è sempre molto alta, e lo stile molto violento riflette la vocazione rivoluzionaria e a tratti individualistica dell'associazione.

Sempre dalle lettere spedite a Bucur Țincu sappiamo che molti testi di Cioran di quel periodo furono respinti dalla rivista «Gândirea» di Nichifor Crainic perché considerati troppo pessimisti e non in linea con il paradigma filosofico e teologico nazionale da lui stabilito. Cioran cerca quindi nuovi interlocutori per la pubblicazione dei suoi lavori e stringe in questa direzione una particolare amicizia con l'influente promotore di Criterion, Petru Comarnescu. In realtà Cioran dichiara nelle lettere di non amare molto scrivere, nonostante l'imponente mole della sua produzione giornalistica ed epistolare sembrino testimoniare esattamente il contrario, ma sente il bisogno di sopravvivere dal punto di vista intellettuale in attesa di trovare una collocazione sociale più consona al suo talento, e di rendersi così visibile al pubblico delle lettere romene. Il giornalismo, anche se non gli permette di abitare a Bucarest, gli consente comunque di stare decorosamente a Sibiu e di vivere in compagnia degli amici anticonformisti del

[26] Cfr. M. Eliade, *Soliloqui*, in *La biblioteca del maharaja e Soliloqui*, tr. C. Fantechi, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 104-155.

luogo.[27] In questa città, dove Cioran aveva frequentato il liceo, vi erano biblioteche prestigiose e ben fornite, come la Biblioteca Astra, che gli permettevano di stare al passo con il pensiero filosofico del tempo. Le lettere che spedisce da questa deliziosa cittadina della Transilvania gli garantiscono inoltre, nonostante la distanza geografica, di conservare vivi e inalterati i contatti, che aveva stretto durante il periodo universitario, con gli amici della capitale, in particolare con i membri dell'associazione Criterion.

Tuttavia la situazione sociale in Romania è drammatica per i neolaureati. I posti all'università sono già occupati dagli esponenti della generazione intellettuale precedente, e anche nelle scuole non c'è tanta disponibilità di impiego.[28] I colleghi di Cioran non se la passano meglio di lui, tranne Mircea Vulcănescu che è impiegato alle dogane. La speranza allora è quella di ricevere qualche borsa di studio per l'estero dalle persone che contano, e tentare di pubblicare un primo libro anche a proprie spese. Ma bisogna entrare nel giro della capitale, farsi conoscere, partecipare agli eventi. Cioran è, infatti, presente solo ad alcuni «simposi» di Criterion. Tramite Noica conosce Eliade, che lo ricorda tra il pubblico, nelle *Memorie*, in occasione delle due serate consacrate a Freud. Fa amicizia, si diceva, soprattutto con Comarnescu, nonostante si senta molto lontano dalle sue ottimistiche posizioni filosofiche improntate sul «migliorismo» americano.[29] Consolida l'amicizia con Arşavir Acterian, come testimonia una lettera spedita da Sibiu il 16 luglio 1933, al quale confida di essersi «armato di tanti libri», di vivere la passione della lettura dopo «una delusione di ordine intimo», cioè «una delusione d'amore (*erotic*)».[30] Gli comunica di aver ricevuto in regalo da Mircea Eliade *La condition humaine* di Malraux, e gli dice che «è un autore con cui» ha «grandi analogie spirituali».[31] In un'altra lettera del 4 settembre lo informa che partirà per Berlino nel mese di Ottobre.[32] Dunque, nonostante la distanza geografica, il legame con Criterion non sembra affatto interrompersi, è anzi complicato da imbrogliati intrecci relazionali che avranno delle forti ripercussioni anche in campo giornalistico.

Ma come si entrava nel giro di Criterion e della sua eterogenea società artistica e musicale? Ce lo spiega Eugen Ionescu in maniera ironica e provocatoria nel suo libro *No*. La versione che egli fornisce è scandalistica ed è redatta nello stile della demistificazione. Anch'egli si ritiene protagonista della giovane generazione ed è alla ricerca di un posto al sole nelle patrie lettere dopo il non tanto fortunato debutto poetico con le *Elegie per piccoli esseri*. In un capitolo di *No*, che reca il titolo *Itinerario* (allusione ironica all'*Itinerario spirituale* di Eliade), il futuro accademico di Francia traccia il profilo psicologico dell'«aspirante letterato» romeno che cerca di farsi

---

[27] Nei *Cahiers* Cioran ricorda i loro nomi insieme a quello del maestro: «Tutti i romeni che hanno contato nella mia vita, Sorin Pavel, Țuțea, Zaprațan, Crăciunel, e il più grande di tutti, Nae Ionescu, erano dei "falliti", vale a dire che si realizzavano nella "vita" senza elevarsi o abbassarsi a un'"opera"». E. Cioran, *Quaderni 1957-1972*, a cura di S. Boué, trad. it. di T. Turolla, Milano, Adelphi, 2001, p. 832.

[28] Le testimonianze di Ionesco, Eliade, Vulcănescu sono tutte concordi su questo punto. In merito a tale dolorosa questione nella società romena di quegli anni si veda lo studio di Zigu Ornea, *Anii Treizeci. Extrema Dreapta Românească*, cit.

[29] Si veda a questo proposito la sua recensione al libro del promotore di Criterion E. Cioran, *Petru Comarnescu: Homo americanus*, «Azi», anno II, nr. 1, gennaio 1933, pp. 572-573. Ora in E. Cioran, *Revelațiile durerii*, a cura di M. Vartic e A. Sasu, Cluj, Echinox, 1990, pp. 85-87.

[30] E. Cioran, *Scrisori către cei de-acasă*, a cura di D. C. Mihăilescu, Bucarest, Humanitas, 1995, p. 196.

[31] Ivi. Sui retroscena "contestuali" di questa lettera si vedano più avanti i capitoli *La femme fatale* e *L'amour fou*.

[32] Ivi, pp. 196-197.

conoscere nell'*entourage* culturale della capitale.[33] Secondo il pezzo di Ionescu, l'aspirante *homme de lettres* deve essere dotato di virtù passive come la calma, la pazienza, la sottomissione e l'obbedienza. È necessario che assista dai «primi banchi», come a scuola, alle conferenze periodiche organizzate dalla «società *Criterion*» e applaudire soprattutto Petru Comarnescu quando prende la parola. Applaudire Comarnescu è fondamentale perché è lui il vero e proprio «impresario di Criterion», l'animatore dell'iniziativa dei «simposi», cioè colui che riesce a prendere i contatti con le ufficialità letterarie del tempo, che si fa concedere le autorizzazioni pubbliche ottenendo il patrocinio dalle autorità istituzionali. Egli trova gli spazi e i luoghi nella capitale dove poter far esibire il nutrito gruppo dei giovani aspiranti intellettuali, ed è anche il loro personale curatore di immagine, in pratica è il promotore fattivo della generazione.

In *No* tutto l'ambiente culturale e letterario di Bucarest viene impietosamente esposto. Non c'è spazio per il segreto. Tutto viene sbandierato sulla pubblica piazza. Eugen Ionescu scrive con «sincerità» come un Rousseau di Slatina che vuole far rumore e creare scandalo nell'associazione Criterion. Il suo libro contiene attacchi assai virulenti sia nei confronti dei numi tutelari della letteratura romena contemporanea, sia nei confronti della stessa giovane generazione della quale, tuttavia, si sente di far parte. Nonostante l'apparente paradosso e le discussioni polemiche che seguiranno sulla stampa nazionale, *No* sarà premiato insieme al libro di Cioran e a quello di Noica da una giuria composta da Eliade, Vulcănescu e Comarnescu, dopo che varie turbolenze interne avranno spinto alle dimissioni anche Tudor Vianu, il presidente della giuria.[34] Ciò sta a testimonianza della vocazione ribellistica di Criterion e insieme del reciproco sostegno da parte dei suoi membri, malgrado le emergenti divergenze ideologiche e le inevitabili conflittualità interne.

Cioran non apprezzerà affatto *No*, forse perché è oggetto insieme ad altri di non pochi attacchi e sberleffi. Anche a partire da questa «ragione segreta», che non è solo di natura ideologica o politica, si scaverà una distanza psicologica tra i due che verrà solo in parte colmata a Parigi negli anni dell'esilio. La testimonianza di questo attrito tra il pensatore transilvano e il critico olteno risale dunque ai tempi associativi di Criterion. In una lettera proveniente dalla Germania e indirizzata a Comarnescu, Cioran definisce il libro di Ionescu «amorale» e dichiara di voler rompere i suoi rapporti personali con l'autore. Non si sa se il termine impiegato da Cioran abbia una connotazione nietzschiana o gidiana, ma non è da escludere che il giovane talento di Criterion si sia sentito direttamente chiamato in causa sulla stampa nazionale dalla *verve* corrosiva di Ionescu forse ancor prima della premiazione e della pubblicazione del libro incriminato.[35]

Nell'*après coup* della pièce *Jeux de massacre* Eugène Ionesco ricorda a distanza di tantissimi anni questo evento in cui si legge la «ragione segreta» del «malinteso» e della conseguente rottura del rapporto nella cifra indelebile del legame associativo di Criterion:

> Emilio - […] Ero venuto per parlare, per cercare di chiarire insieme, spiegarmi, spiegare, capire quale sia la misteriosa ragione (*la raison secrète*) del nostro disaccordo (*mésentente*), dato che, dopo che

[33] Cfr. E. Ionescu, *Nu*, Bucarest, Humanitas, 1991, pp. 173-176.
[34] Sulle polemiche riguardanti il conferimento del premio a *No*, torneremo in dettaglio più avanti nei prossimi capitoli.
[35] Anche su questo particolare aspetto ci torneremo più avanti i prossimi capitoli.

ha mutato le sue idee (*vous avez changé d'idées*), ha mutato ancora (*vous avez rechangé*) e, da circa dieci anni, ha le mie stesse idee: ciò nonostante però abbiamo continuato a non vederci.[36]

La scena si svolge nel contesto di un perdono impossibile avvenuto presumibilmente in esilio e forse in un'altra lingua. Cioran nei *Cahiers* testimonierà dello spaesamento che questa pièce ingenera nello spettatore[37] e in un altro luogo afferma che: «Bisogna perdonare, per la semplice ragione che è difficile e quasi impossibile farlo. […] e che non vi è nobiltà se non nell'anomalia del perdono, fosse anche impuro».[38]

Il curatore della Pléiade del teatro di Ionesco dichiara in nota che le battute di *Émile* siano allusioni riguardanti la figura del grande drammaturgo di origine caucasica Arthur Adamov. In realtà, se si prosegue la lettura del dialogo, che si svolge tra quattro personaggi come nella tragedia, si comprende, nella logica del segreto condiviso, che il personaggio in questione preso di mira è con ogni probabilità Cioran, e non solo perché porta il suo nome.

Emilio - Bisogna comunque ammettere una coincidenza singolare (*bizarre*). Ci siamo urtati (*querellés*) proprio il giorno successivo a quello in cui ho ottenuto (*j'ai reçu*) quel premio letterario.[39]

Diversi aspetti della vicenda ci fanno pensare al premio della Fondazione Reale. Segue poi nel testo ioneschiano un riferimento implicito a Eliade (*Alexandre* nel testo) che, se teniamo conto del passato contesto allusivo alle scena associativa, faceva parte della giuria all'epoca del conferimento del premio letterario a *Nu* e a *Pe culmile disperării*.[40] Passato e presente, Romania e Francia, si intersecano nel gioco teatrale della memoria riguardante i conflitti comunitari di Criterion. Lo stesso Ionesco ama mescolare le carte equivocando sulla funzione referenziale del nome proprio. Sempre nella pièce si leggono queste battute che suonano come enigmatiche:

---

[36] E. Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di E. Jacquart, trad. it. di G. R. Morteo, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, p. 357 (Edizione della Pléiade, p. 981).

[37] Dai *Cahiers:* «*Il gioco dell'epidemia* di Eugène Ionesco. Non ho l'impressione di uscire da uno spettacolo, ma da un luogo in cui mi hanno bastonato. Pièce potente e sconcertante, una Danza macabra in cui l'elemento comico non è poi così presente. Si potrebbe fare una commedia su un bombardamento? L'*Apocalisse* è bella per via del linguaggio, della poesia. Né l'uno né l'altra sono percettibili in questi *Giochi al massacro*. Comunque la commedia, o meglio lo spettacolo, *esiste*. Se ne esce davvero a pezzi. Nel *Re muore* moriva *qualcuno*. Qui invece la morte è anonima, impersonale, poiché le persone che muoiono sono simboli, tipi, che in fin dei conti rientrano in una statistica. Non si dovrebbero confondere tragedia e orrore. In Shakespeare ci sono *individui* che ammazzano o sono ammazzati. Nel caso in questione i personaggi non hanno neppure un nome, a soccombere è una *massa*. Non è neanche Grand Guignol, è un incubo intenso e a volte grossolano. Ma, di nuovo, un incubo che esiste». E. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 923.

[38] Ivi, p. 943.

[39] E. Ionesco, *Teatro completo II*, cit., p. 357.

[40] La critica ritiene che l'*Alexandre* di Ionesco sia da riferirsi a Alexandre Dumas, ma non è da escludere, anche in questo caso, che *Alexandre* sia l'imperatore Alessandro Magno, e quindi una chiara e divertita allusione, grazie all'equivoco sul nome proprio, alla figura del giovane Eliade, ritornato dall'India, quando scriveva che l'«Uomo nuovo» è stata una «creazione» del condottiero macedone e «del suo intervento nella storia», la quale ha giustificato «una nuova concezione della vita» e «un'etica rivoluzionaria» (M. Eliade, *Renaşterea şi prerenaşterea*, in «Vremea», anno VIII, [nr. 419], Natale 1935, p. 6). Sul particolare metodo dei nomi propri di Eugen Ionescu inscenato per la prima volta in Romania si vedano i capitoli *L'amour fou* e *La femme fatale*.

Emilio - Alessandro non è geloso. Con ogni probabilità egli era soltanto in disaccordo ideologico con i membri della giuria, i quali, se non fosse stato così, gli avrebbero senza dubbio assegnato il premio. Lo meritava più di me. Allora - mi riferisco a quel tempo - egli forse pensava che io avrei rinunciato al premio. Come avrebbe fatto lui.[41]

Anche qui gli intrecci relazionali sono molto intricati e difficili da sciogliere. Ci affidiamo alle testimonianze storiche tenendo sempre presente che non si tratta di verità assolute ma di parziali ricostruzioni interpretative basate sui documenti scritti di pugno dai protagonisti. «Alexandre non è geloso» è un riferimento abbastanza preciso al tempo in cui Cioran era in competizione esistenziale e filosofica con Eliade nella triangolazione emozionale e affettiva con una delle attrici più in vista di Criterion, Sorana Țopa.[42] Il legame comunitario va oltre il conflitto personale e intellettuale. Questioni di «merito», suggerisce retrospettivamente Ionesco. Nessuno dei candidati rinuncerà all'onorificenza ufficiale. Nonostante tutti gli equivoci e i malintesi associativi, anche *No* sarà premiato, insieme agli altri due libri, da parte della Fondazione Reale, soprattutto grazie al convinto e sentito sostegno di Mircea Vulcănescu.[43]

Il *No* di Ionescu ferisce in realtà il narcisismo di questa piccola comunità di promettenti talenti. Del resto, a partire dall'*Itinerario spirituale* di Eliade, tutti i giovani di Criterion si prendono molto sul serio. Fatto sta che a seguito di queste vicissitudini associative Eugen Ionescu soprannominerà Cioran «il filosofo calzino» («filozoful ciorap») giocando in maniera irriverente con il suo cognome (*cioran/ciorap*) non solo nella cerchia ristretta degli amici ma anche sulla carta stampata.[44] Il solco tra i due generazionisti con ogni probabilità si approfondirà sempre più a causa delle divergenze politiche che a un certo punto diverranno definitivamente inconciliabili nel precipitare storico e conflittuale degli eventi.[45] Ma bisogna aspettare ancora qualche anno, prima che gli huligani si affaccino definitivamente sulla scena lasciata da Criterion dopo il suo clamoroso fallimento.

Torniamo di nuovo alle lettere di Cioran spedite in quel periodo ai suoi amici di Criterion. Come si è visto, il giovane pensatore transilvano, dopo gli studi universitari, non si poteva permettere di stare a Bucarest e di partecipare a tutte le attività e alle serate organizzate dal gruppo. Sibiu comunque gli consentiva di fare quelle esperienze capitali che coraggiosamente trascriverà nelle pagine del suo primo libro: la fine degli studi, la redazione di una tesi, l'inganno di se stesso e dei genitori, il provvisorio congedo dal gergo filosofico, l'insonnia, le passeggiate notturne, la compagnia degli

---

[41] E. Ionesco, *Teatro completo II*, cit., p. 357.

[42] Quando Sorana uscirà dalla scena di Criterion - ma non dalla vita di Cioran come attestano a più riprese e in maniera travagliata i *Cahiers* - Eliade sosterrà Cioran dando il suo pieno appoggio alla candidatura del libro per l'assegnazione del premio e la conseguente pubblicazione, come testimoniano le lettere del pensatore spedite dalla Germania a Comarnescu. In merito al conflitto comunitario intorno alla figura di Sorana si vedano i capitoli *L'amour fou*, *Il diritto al segreto* e *La femme fatale*.

[43] Si veda più avanti il capitolo *Arte della negazione ed etica della contraddizione*.

[44] Eugen Ionescu scrive: «Se ci fosse una crisi dei calzini, il problema sociale, economico e metafisico più importante che si potrebbe dibattere sarebbe solo quello del "calzino" ("*ciorapul*")». E. Ionescu, *Anul literar 1934 şi ceilalți ani*, «Critica», anno I, nr. 1, 7 febbraio 1935, pp. 2-3. Ora in E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. I, cit., p. 72.

[45] Come afferma Mihai Şora in un'intervista del 25 febbraio 1999: «Eugen non poteva soffrire Cioran in gioventù. Aveva un'idiosincrasia nei suoi riguardi. Diceva: "È il filosofo Ciorap…" […] L'antipatia di Eugen Ionescu era causata dalle attitudini di destra di Cioran». "*Tragismul lui Eugen Ionescu. Cred că se încheagă în lumina taborică. O convorbire a lui Mihai Şora cu Marin Mincu*, «Paradigma», Anno 7, nr. 1, 1999, p. 2.

amici dandy un po' eccentrici, le prostitute, lo smarrimento, l'angoscia, l'amore sacro e l'amore profano, la scrittura e l'ossessione erotica e mortifera del suicidio. Nonostante la separazione dal centro culturale di Bucarest scrivere le lettere permetteva a Cioran di intrattenere quei rapporti di amicizia carichi di affetto e nostalgia che contano molto nella *philia* di una comunità elettiva dedita ai «simposi» come quella di Criterion.

Infatti Criterion era una sorta di società filosofica trasparente dove ognuno aveva la possibilità di vedersi attraverso l'altro, di identificarsi e di riconoscersi nell'amicizia nonostante i forti tratti della differenza. E pare inoltre che le lettere private di Cioran fossero anche di pubblico dominio all'interno della società. Nella Criterion comunitaria le informazioni circolavano e non c'era molto spazio per il segreto. A conferma di ciò, si può leggere un'intervista di Eugen Ionescu pubblicata su un giornale prima che *No* fosse premiato e dato alle stampe. In questa intervista, il critico, dopo aver sommariamente descritto le parti che compongono il suo libro, dichiara ironicamente di volerlo concludere con «una lettera di Emil Cioran».[46] Escludendo, per ovvie ragioni, che la lettera fosse indirizzata a Ionescu stesso, si può presumere che la lettera in questione fosse stata spedita a Arşavir Acterian o a Petru Comarnescu. In realtà questo è solo un dettaglio. Quello che invece ci preme sottolineare è che Eugen Ionescu è sempre ben informato su tutto ciò che avviene all'interno della società. Si ha come l'impressione che quanto accade all'interno della associazione abbia la possibilità di esporsi sulla scena della scrittura, come se, per usare la provocatoria formula di *No*, «i panni sporchi» di Criterion «avessero trovato il modo» pubblicamente «di essere lavati sulla strada».

In relazione a questo particolare aspetto delle informazioni personali che circolano spudoratamente all'interno della società generazionista, leggiamo quanto scrive Cioran a Comarnescu da Sibiu riguardo al desiderio di pubblicare il suo primo libro.

> Io mi rendo conto di essere tra tutti quello decaduto. […] Sono un eterno monito per questo mondo, e la mia esistenza è la testimonianza più probante e illustrativa dei difetti della creazione. Io potrei solo scrivere un libro sulla disarmonia prestabilita. […]
>
> Finora ho scritto circa 50 pagine di un libro a cui darei come titolo *Sulle vette della disperazione o tra la vita e la morte*, e che sarà tutto composto di frammenti di 2-3 pagine quasi tutte liriche, di un radicalismo feroce con la più bestiale vena pessimista. Credo che solo con difficoltà sarò in grado di trovare un editore a Bucarest, sebbene sia disposto a pagare anch'io qualcosa. In due mesi è pronto; mi dispiace tuttavia che non potrò venire a Bucarest fino all'autunno. […] I più amichevoli saluti il tuo Emil Cioran. Ti prego di porgere i saluti ai nostri comuni amici.[47]

Nonostante che a ventidue anni Cioran ritenga di «essere tra tutti quello decaduto», in realtà ha ormai scommesso coraggiosamente su di sé, si espone ai giudizi degli altri, investe in termini affettivi in nome dell'amicizia comune, pretende di avere anche lui un posto significativo tra i suoi pari di Criterion. Si sente di appartenere elettivamente allo spirito della comunità. Si riconosce nelle affinità e desidera a sua volta di essere riconosciuto, ritiene di avere qualcosa da dire, da sostenere pur nella dissonanza e nella «disarmonia prestabilita».

---

[46] Cfr. E. Ionescu, *Azi ne vorbeşte d. Eugen Ionescu*, intervista di C. Panaitescu, in «Facla», anno XII, nr. 813, 12 ottobre 1933. Sul valore storico e simbolico di questa intervista rilasciata da Eugen Ionescu si vedano i prossimi due capitoli.

[47] Lettera di E. Cioran indirizzata a P. Comarnescu da Sibiu del 21 aprile 1933, in «Manuscriptum», anno XXIX, nr. 1-2, 1998, pp. 232-233.

Passa qualche mese e il libro è già pronto a candidarsi per il premio della Fondazione Reale. Grazie agli amici di Criterion ha buone possibilità di vincerlo anche se ci sono altri agguerriti candidati comunitari in lizza. Ma ecco che Cioran, in maniera del tutto insperata, dopo aver sostenuto la sua tesi di laurea sull'intuizionismo bergsoniano, parte in borsa di studio per Berlino presso la prestigiosa Fondazione Humboldt. Qui ha la possibilità di conoscere nuovi maestri del pensiero. Frequenta all'Università i seminari di Nicolai Hartmann, le conferenze di Ludwig Klages e anche un corso di psichiatria. In una lettera spedita da Berlino [15 nov. 1933] a Mircea Eliade, un mese dopo la pubblicazione del terribile articolo contro l'autore di *Maitreyi* dal titolo *L'uomo senza destino*,[48] Cioran, forse nel tentativo di riparare il torto fatto all'amico, scrive:

> Caro Mircea, sono venuto in Germania con la previsione di risolvere i miei problemi e mi sono ingarbugliato ancora di più. […]
>
> Qui è difficile trovare uomini illustri: tutti hanno un'ampia cultura, ma pochi oltrepassano la storia che è il virus della cultura tedesca. Comunque sto bene qui a Berlino e mi entusiasma il suo ordine politico. Credo che quest'anno scriverò un libro sulle «gioie degli uomini tristi». Sei apprezzato da tutti i romeni che abitano qui. Tu sei la sola persona su cui né gli intelligenti né i cretini hanno riserve. Questa cosa mi sembra realmente straordinaria. Il tuo, Emil Cioran.[49]

A Berlino, come scriverà in seguito, Cioran si metterà a studiare il buddhismo e incomincerà ad ascoltare molta musica classica per non «lasciarsi intossicare o contaminare dall'hitlerismo». Questa impresa risulterà vana e totalmente inefficace. Il fatto di aver assistito in presa diretta alla scalata del nazismo al potere, che prometteva un «nuovo stile di vita», dirotterà le sue idee verso il culto dell'irrazionale con mediazioni concettuali spengleriare e l'esaltazione del totalitarismo antidemocratico segnato dall'*areté* sublime ed eroica del modello educativo spartano. La visione del Führer acclamato dalle folle ha giocato per il giovane borsista ciò che Freud aveva già elaborato nel 1921 in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*.[50] Cioran ricorda a ritroso

---

[48] Come vedremo in seguito dettagliatamente, l'articolo di Cioran di sicuro non aveva fatto piacere al «Capitano della giovane generazione», perché la posta in gioco riguardava, come attestano le *Memorie* e anche gli *Entretiens*, una sorta di "vendetta personale" fatta dal giovane pensatore a nome di Sorana Țopa contro il capofila di Criterion. Forse in questa occasione Cioran, suo malgrado, si trovò realmente ad incarnare il desiderio di «un maggiordomo al servizio di una santa».

[49] E. Cioran, *Scrisori către cei de-acasă*, cit., p. 269.

[50] *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* è un'opera di Freud dedicata allo studio del legame sociale, alla sua struttura e alla sua dimensione perversa, che anticipa storicamente uno degli abbagli collettivi più inquietanti della passione per il reale del "secolo breve". Nella sua deriva più angosciosa, lo stato di fusione collettiva, asservita a un Ideale perverso, può condurre nella vita di comunità a un effetto di alienazione soggettiva dove la singolarità viene come annullata nella morsa avvolgente e asfissiante del legame sociale. Nella suggestione immaginaria collettiva, il capo carismatico è allo stesso tempo oggetto del desiderio e oggetto di identificazione, e il soggetto si offre come una sorta di oggetto sacrificale disposto a subire una violenza inaudita. La responsabilità etica soggettiva viene trascesa in un principio morale assoluto volto ad un'obbedienza masochistica che spoglia il soggetto di ogni libertà e senso critico. In cambio di un miraggio salvifico risanatore, i cui contenuti aberranti sono attinti dal discorso religioso e settario, il legame col capo carismatico esige un adeguamento cieco, quasi militare, un dover-essere eccessivo e spietato. Questa figura supergoica del padre perverso incarna nel reale una Causa elevata e offre una compensazione immaginaria al venir meno della funzione guida e strutturale dell'autorità del padre simbolico. L'autoritarismo politico e ideologico, sostenuto dal delirio del comandamento sociale, produce effetti desoggettivanti e alienanti che conducono il singolo a un'identificazione di massa regressiva e totalizzante. I regimi dittatoriali del XX secolo hanno saputo avvalersi di questa forma estrema di subordinazione del singolare e dell'individuale alle esigenze

questo evento in un articolo del 1937, l'anno in cui comincia forse a maturare una certa distanza critica dal suo libro *La trasfigurazione della Romania* e da Nae Ionescu, cioè lo stesso anno in cui dà alle stampe *Lacrime e santi*. In quest'articolo, dal titolo *La rinuncia alla libertà* Cioran ricorda il forte impatto emotivo che Hitler esercitava sulle masse affluenti al suo cospetto. È una testimonianza straordinaria e nello stesso tempo inquietante di Hitler, il cui vero volto mostrerà solo in seguito. Scrive:

> Mi sembrò che tutti tendessero le mani verso di lui, implorando un giogo capace di contenerli, come se aspirassero con impazienza al castigo. Ogni dittatore ha un'anima di boia messianico, macchiata di sangue e di cielo. La folla chiede di essere comandata. Le visioni più sublimi, le estasi versate dal flauto angelico non saprebbero infiammare quanto una marcia militare.[51]

Di questo abbaglio del totalitarismo nazista in presa diretta abbiamo un'altra testimonianza, questa volta colta sul vivo in una lettera spedita da Berlino il 27 dicembre 1933 a Comarnescu. Qui il giovane borsista segnala il suo cambiamento di rotta e il progressivo estraniamento dovuto ai momenti in cui le tonalità emotive della melanconia e del dolore morale attraversano potentemente le fibre interiori della vita psichica. Nell'impossibilità di sostare in quest'angoscia in cui il soggetto si sente venir meno, ecco farsi avanti l'opera parossistica del delirio. L'idea de *La trasfigurazione della Romania* è dunque concepita contestualmente nella Germania nazista e il «virus della cultura tedesca» ha attecchito realmente nella «storia» personale di Cioran. Si legge:

> Sono un individuo, che sotto l'influenza della sofferenza ha subito una trasformazione totale […]. Credo con frenesia e fanatismo nelle virtù dell'inquietudine e del dolore e, allo stesso tempo, credo che queste virtù abbiano in me, se non disperato e avvelenato, almeno creato la coscienza del mio destino, la strana esaltazione per la mia missione. Al culmine delle più terribili disperazioni, mi piglia la gioia di avere un destino, di vivere la morte nella vita e le sue successive trasfigurazioni, di fare di ogni istante un bivio. Sono fiero che la mia vita inizi con la morte, a differenza della vita della maggioranza delle persone che finisce con la morte. Io sento la morte nel passato, e il futuro lo vedo come una sorta di illuminazione personale. Non temo che dovrò morire, ma tutta la mia paura interpreta la morte come una forza che sta alle scaturigini dell'esistenza. […] I momenti di paura sono quelli più difficili da chiarire, perché ti invadono troppo organicamente per poter creare una distanza tra te e loro. Vorrei scrivere una volta un'analisi dell'inquietudine […]. La mescolanza di mistero, di vibrazione e di lucidità fanno dell'inquietudine un complesso molto strano. Ciò che voglio dirti è che queste cose non mi interessano solo come fenomeni psicologici, ma soprattutto per il loro significato metafisico, perché rivelano la conoscenza dell'esistenza e della sua struttura.[52]

Dopo aver trascritto questa esperienza, Cioran ringrazia Comarnescu per averlo sostenuto per la premiazione del libro. Dice di aver avuto fiducia solo in lui e in Eliade. E ora, segue il pezzo più citato della lettera, estrapolato quasi di forza dal suo contesto per avvalorare interpretazioni allarmistiche e spettacolari che comunque suffragano l'ipotesi dell'incubazione del virus della rinocerontite in Germania, così come fu

---

dell'universale e del generale nella versione più funesta. A fondamento del legame totalitario sta un dispositivo linguistico paranoico che è in grado di disgiungere la Legge dal desiderio grazie all'apporto di una pedagogia mortifera delirante, e il senso di colpa, invece di trascriversi equivocamente sul versante del discorso nevrotico, si inscrive nella certezza del registro psicotico.

[51] Cfr. E. Cioran, *Renunțarea la libertate*, «Vremea», anul X, nr. 480, 21 marzo 1937. Sull'influenza nefanda della figura di Hitler negli scritti di Cioran si veda lo studio originale di F. Rodda, *Cioran, l'antiprofeta. Fisionomia di un fallimento*, Milano, Associazione Culturale Mimesis, 2006, pp. 79-112.

[52] La missiva di E. Cioran, indirizzata a P. Comarnescu da Berlino, il 27 dicembre 1933, è contenuta in «Manuscriptum», cit., p. 234.

diagnosticato da Ionesco nella sua celeberrima pièce. Cioran chiude la lettera con questa amara considerazione.

> Taluni dei nostri amici crederanno che sono diventato hitleriano per ragioni di opportunismo. La verità è che qui ci sono certe realtà che mi piacciono e sono convinto che la bricconeria autoctona potrebbe essere arginata, se non distrutta, da un regime dittatoriale. In Romania solo il terrore, la brutalità e un'inquietudine infinita potrebbero cambiare qualcosa. Tutti i romeni dovrebbero essere arrestati e picchiati a sangue; solo così un popolo superficiale potrebbe fare la storia. È terribile essere romeno: non guadagni la fiducia affettiva di nessuna donna e gli uomini non ti prendono sul serio; anzi se sei intelligente ti prendono per un imbroglione. Ma che male ho fatto per dover lavare la vergogna di un popolo che non ha storia […].[53]

Cioran vive a Berlino, forse per la prima volta, la vergogna nazionale di essere romeno. Ora, l'oggetto ultimativo di ogni fantasia è l'egemonia dello sguardo, cioè il predominio dello sguardo dell'Altro, e ciò vale sia per la politica che per il sesso. A questo punto ci si può chiedere cosa sia avvenuto al borsista transilvano, sradicato e trapiantato quasi di forza in Germania. Dagli scritti giornalistici, soprattutto quelli più freneticamente politici e deliranti, che spedirà di lì a poco in Romania a partire dal 1934, si può osservare in presa diretta ciò che fu un evento straordinario per tutta la storia dell'Occidente. Sembra proprio che il giovane Cioran a Berlino sia stato affascinato dalla società dello spettacolo allestita dalla propaganda del nazismo. Dal punto di vista soggettivo ciò che è avvenuto al generazionista non è affatto indolore, nonostante lo spirito trionfale e vitalistico dei suoi articoli entusiastici e deliranti che provengono dalla Germania in via di progressiva nazificazione.

Come testimoniano i toni di questa lettera spedita a Comarnescu, qualcosa in lui ha ceduto. È cambiato l'immaginario soggettivo di Cioran rispetto allo spettacolo dei simposi e delle serate di Criterion a Bucarest. Si può dire che la vista della Berlino nazificata, rispetto allo scenario offerto dalla capitale del suo paese, abbia forse segnato in lui un punto di rottura irreversibile. Il vuoto simbolico della democrazia liberale esposto in maniera oscena proprio dal nazismo, ora è colmato dal pullulare immaginario delle macabre sfilate, dalle sue compensazioni spettacolari e propagandistiche: le parate di massa, le marce, i canti, la folla che acclama, il delirio, l'isteria collettiva davanti alla figura carismatica di Hitler. Si ha a Berlino l'avvento della supremazia dell'immagine che è in grado di scardinare col suo potere di cattura l'ordine simbolico su cui si era generata. Il registro immaginario copre tutta la scena e il giovane borsista subisce con ogni probabilità una specie di fascinazione alienante. Egli non è più in grado di riconoscere il proprio desiderio e si consuma all'interno di un'illusione generalizzata, come in una trance ipnotica. Si ha l'impressione di partecipare a una pseudo-festa della comunità. Predominano l'euforia e il fanatismo generalizzati. È come se la morte venisse espropriata, messa fuori, espulsa dal circuito dello scambio simbolico. Proprio quella morte che in *Al culmine della disperazione* era riuscita a crearsi un varco per presentificarsi nella vita del soggetto, quella mancanza e quel vuoto parlante che avevano reso possibile Criterion e una certa forma di condivisione simbolica vengono ora come riempiti dall'immaginario collettivo, saturati da una «trasfigurazione» spettacolare e oscena.

Nella testimonianza di Cioran si vedono forse per la prima volta gli effetti di questa nefasta influenza soggettiva mascherata dall'esaltazione del nazismo. La morte, a Berlino, diventa ora una rappresentazione eccessiva esibita con modalità morbose e

[53] Ivi.

raccapriccianti che catturano perversamente lo sguardo. Si ostenta sulle vie berlinesi una felicità mitologica che pretende di mettere in fuga l'angoscia reale e di mascherare in questo modo, quasi pornografico, il non senso della morte anonima. Questo cortocircuito del desiderio gioca alla coscienza un brutto scherzo. La teatralizzazione della morte sia in senso reale che immaginario diedero a Cioran l'occasione di offrire la propria penna all'oltraggiosa ideologia totalitaria, alla rinuncia del desiderio, alla compulsione autodistruttiva, all'infelicità permanente, al miraggio di una *gioia triste*. Tutta l'opera di Cioran registra questo orribile evento. Nei *Cahiers* a distanza ancora di tantissimi anni si legge:

> J. P. Jacobs mi scrive da Berlino, città che detesta e che considera di una bruttezza spaventosa. Tutte le mie impressioni sulla città in cui ho soggiornato nel 1934-35 mi riaffiorano alla coscienza. Là ho fatto una vita da allucinato, da pazzo, in una solitudine quasi totale. Se avessi il coraggio o la capacità di rievocarne l'incubo! Ma sono troppo debole per potermi rituffare in simili orrori. Resta il fatto che quel soggiorno mi ha segnato per sempre. È stato l'apice negativo della mia vita.[54]

Ancora dai *Cahiers*:

> La mia ammirazione patologica per la Germania mi ha avvelenato la vita. È stata la peggiore follia della mia giovinezza. Come ho potuto avere il culto di una nazione in fondo così poco interessante? Dei mediocri estremamente ostinati, senza alcuna indipendenza spirituale. Ce l'ho con la filosofia, perché è stata lei a spingermi a questa venerazione morbosa. Se c'è una malattia da cui sono guarito è proprio quella. Se un giorno la descrivessi minuziosamente, quale l'ho vissuta, mi rinchiuderebbero in un manicomio, mi punirebbero *per essere stato pazzo*, sarebbe l'unico caso del genere, e sarei il primo ad approvare l'internamento.[55]

Cioran confesserà a Ionesco, a viva voce a Parigi, una volta che si sarà forse riconciliato con lui, proprio questo smarrimento, questo fascino e orrore insieme. Infatti il padre del teatro dell'assurdo mostra, attraverso la parafrasi di una testimonianza di Denis de Rougemont, come le cose sarebbero dovute correttamente andare per il giovane criterionista, se non fosse «cascato» nella folle illusione generalizzata.[56] A proposito della pièce *Rhinocéros* nel 1960, Ionesco nel gusto del segreto condiviso scrive:

> Nel 1938 lo scrittore Denis de Rougemont si trovava in Germania a Norimberga al momento di una manifestazione nazista. Ci racconta che si trovava in mezzo a una folla compatta che aspettava l'arrivo di Hitler. La gente dava segni di impazienza quando si vide comparire, in fondo al viale e piccolissimo in lontananza, il Führer e il suo seguito. Da lontano, il narratore vide la folla che veniva presa, progressivamente, da una sorta di isteria, che acclamava freneticamente l'uomo sinistro. L'isteria si spandeva, avanzava con Hitler, come una marea. Il narratore era prima stupito da questo delirio. Ma quando il Führer arrivò molto vicino e quando la gente, ai suoi fianchi, fu contaminata dall'isteria generale, Denis de Rougemont sentì, in se stesso, questa rabbia che cerca di invaderlo, questo delirio che «lo elettrizzava». Era pronto a soccombere a questa magia, quando qualcosa salì dalle profondità del suo essere e resistette all'uragano collettivo. Denis de Rougemont ci racconta che stava a disagio, terribilmente solo, nella folla, resistendo e a un tempo esitando. Poi quando i suoi capelli si drizzarono, «letteralmente», dice, sulla testa, comprese ciò che voleva dire l'Orrore Sacro. In quel momento, non era

---

[54] E. Cioran, *Quaderni*, cit., pp. 423-424.
[55] Ivi, p. 918.
[56] Nei *Cahiers* si legge: «Eugène Ionesco, al quale, in una lunga conversazione telefonica sulla Guardia di Ferro, ho detto che provo una sorta di *vergogna intellettuale* per aver ceduto alle sue seduzioni, mi risponde molto giustamente che ci sono «cascato» perché era un movimento "totalmente folle"». E. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 767.

il suo pensiero che resisteva, non erano gli argomenti che gli venivano allo spirito, ma era tutto il suo essere, tutta la «sua personalità» che si rivoltava.[57]

Per tutta la vita Cioran proverà «vergogna intellettuale» per il cedimento psichico che ha patito a Berlino. Nel capitolo di apertura del suo primo libro scritto in francese, il *Précis de décomposition*, farà un'inappellabile e spietata requisitoria contro ogni forma di fanatismo. In questa direzione va anche letta la testimonianza postuma scritta in quel periodo e racchiusa in *Mon pays*, dove è esemplarmente attestata la sua passione giovanile per un «duplice scacco» soggettivo che in Romania lo aveva portato a identificarsi alla «forma *ideale* e perfetta» incarnata da quei «sognatori sanguinari», cioè i legionari di Codreanu.[58]

L'analisi che fa lo stesso Cioran in *Mon pays* riguardo a quegli anni di «delirio» è di tipo psicologico e sociologico e lo inchioda alla sua «inestricabile responsabilità». La contingenza storica premeva e dettava le sue condizioni che apparivano come necessarie. La rivoluzione in Romania era avvertita come imminente. Roma, Mosca, Berlino picchiavano potentemente alle porte di Bucarest. Nae Ionescu, il «primo rinoceronte», era entusiasta della rivoluzione nazista, dopo il suo soggiorno estivo nel 1933 in Germania, e cominciava già a prendere i primi contatti con Codreanu. Il contagio di Cioran avviene, qualche mese dopo, in presa diretta nell'incandescente inverno berlinese.

Né i *Cahiers* né *Mon pays* cercano comunque un alibi per Cioran. L'auto-requisitoria è molto stringente nel suo stile inconfondibile.[59] Il punto vivo dell'analisi che fa Cioran in questi scritti postumi sta piuttosto nel domandarsi perché, potendo scegliere, si scelga sempre per l'inesorabile. Questo è un tratto etico che riguarda la passione per il reale, sul quale anche tutto il teatro di Ionesco si è costantemente interrogato. Cioran scegliendo la «demenza», il «tumulto», la «barbarie», opta a Berlino per l'inevitabile, ovvero ha dato a ciò che gli sembrò la necessità storica il carattere della libera scelta soggettiva. Il «doppio scacco», il suicidio nell'ideologia e l'abbaglio per il totalitarismo concernono specificatamente la relazione che Cioran intrattenne con la parola e la scrittura. Se di responsabilità si tratta, quindi, ciò risponde in particolare al modo con cui il soggetto viene colpito dall'affetto melanconico, dall'angoscia, dall'orrore, e non ultimi dalla vergogna e dalla colpa più o meno conscia di essere romeno.[60]

---

[57] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 277-78.

[58] Cioran scrive a proposito dei Legionari: «Il loro destino era quello di dare precisamente a questo scacco l'intensità e l'andamento che il mio paese non aveva». E. Cioran, *Mon pays*, a cura di S. Boué, Bucarest, Humanitas, 1996, p. 133. Nei *Cahiers*, dove sono numerosi i passi riguardanti la Legione, si trova questo che è abbastanza significativo: «Ciò di cui sono debitore all'*Iron Guard*. Le conseguenza che ho dovuto subire per una semplice infatuazione giovanile sono state e sono talmente sproporzionate che in seguito mi è stato impossibile diventare campione di una causa, fosse pure inoffensiva o nobile o dio sa che. È un bene aver pagato molto caro una follia di gioventù; in seguito ci si risparmia più di una delusione». E. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 782.

[59] Infatti la questione soggettiva di Cioran non va posta solo a livello sociologico o psicologico ma riguarda soprattutto la dimensione etica. Non si tratta quindi né di scagionare Cioran attribuendogli un deficit di natura biologica né attribuire la responsabilità del suo gesto politico a fattori esclusivamente storico-sociali. La questione è molto più complessa e riguarda l'eccentricità del soggetto del desiderio.

[60] Se si sospende per un attimo (ma si può veramente farlo?) la questione morale, quello che si può dire, è che Cioran, forse, non si è mai allontanato dal suo compito etico, che è quello di testimoniare, di scrivere, e di relazionarsi in un certo modo con il mondo attraverso la mediazione della parola, eleggendo la mancanza a perno del proprio dire. Il pensatore transilvano ha attestato per tutta la vita questo abbaglio storico, questo smarrimento soggettivo sul versante del reale, ed è stato forse in grado di individuare, nel

Ecco come retrospettivamente Cioran ripercorre la sua traiettoria intellettuale di quegli anni:

La mia vita "intellettuale" è iniziata quando mi sono convinto di avere una missione (l'epoca di *Schimbarea la față*). A ventitré anni mi sentivo un profeta; poi quella convinzione si è indebolita, e di anno in anno ho assistito al suo declino, ho smesso di credere in una missione a cui adempiere, in una influenza da esercitare. Ho proprio paura (?) che alla fin fine sarà lo scettico che è in me ad avere la meglio. Invecchiando, sono diventato *modesto*, ossia sempre più normale. Ma uno che sia un po' equilibrato non può pretendere di avere una missione, né credere appassionatamente in se stesso. E pensare che nel '36 (?), a Monaco, vivevo con una tale intensità da arrivare a credere che nei Balcani stesse per sorgere una religione nuova, tanto la mia febbre mi dava fiducia in me. Una fiducia che mi atterriva, perché non credevo che avrei potuto sopportare a lungo simile tensione.

(Ho seguito esattamente il percorso opposto a Nietzsche. Ho iniziato con… *Ecce homo*. Giacché *Pe culmile disperării* è questo: una sfida lanciata al mondo. Adesso ogni sfida mi sembra troppo infantile, e sono troppo scettico per lanciarne un'altra).

La mia missione è di non averne nessuna. Non per niente mi sono occupato un po' di buddhismo.

Tendere al nirvana significa emanciparsi dall'idea di missione, con tutto ciò che ha di demoniaco, e anche di corroborante.[61]

---

tempo, la posizione che il soggetto del desiderio occupa nel campo dell'Altro simbolico. La scrittura per Cioran non è stata solo uno strumento di liberazione per non impazzire, come sin dai suoi primi articoli giovanili ha sempre dichiarato, ma è stata una modalità di trattamento del reale che è apparso nella cruda dimensione dell'inconsistenza, del non senso, del venir meno dell'Altro e del soggetto stesso. Si tratta di inserire la questione della scrittura di Cioran in quella che Lacan diceva essere «l'etica del *bien dire*», cioè il tentativo di mettere in risonanza il tornaconto sintomatico con l'accordo della parola, e quindi nell'accerchiare, stringere nel campo del sapere, ciò che non si può dire, cioè ciò che il sistema ideazionale dominante, fondato in maniera difensiva sul compromesso tra cultura e natura, non permette di dire. Il resto riguarda la psicologia, la sociologia, e al limite il diritto, non è affare dell'etica. Perciò la questione soggettiva di Cioran di quegli anni deve rimanere aperta e continuare a testimoniare la carica pervasiva dell'inquietante e dello spaesamento.

[61] E. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 840.

5. I contraccolpi della scrittura.

La morte impossibile, tanto per cominciare, nei toni e nel ritmo di una ballata popolare.

Anche da noi una volta
verrà a bussare.

Passa sulle acque
nessuno l'accompagna.

Si ferma nel villaggio
e neanche un latrato.

Arriva nel cortile
con i suoi passi di neve.

Mettete fitte tende
ché non veda tra di esse!

Mettete un lucchetto alla porta
e che non lo rompa.

Noi non gridiamo,
non ci muoviamo.

Se stiamo buoni
forse non ci sente.

Eugen Ionescu pubblicava questa poesia dal titolo *Ballata* sulla rivista del suo liceo in Romania quando era ancora adolescente. Quando si firmerà con il nome di Eugène Ionesco ritornerà segretamente a questa poesia. Nelle *Notes sur le théâtre* edite nel 1960 si legge:

> Sono sempre stato ossessionato dalla morte. Dall'età di quattro anni, da quando ho saputo che sarei dovuto morire (*j'allais mourir*), l'angoscia non mi ha più lasciato. È come se avessi capito d'un tratto (*tout d'un coup*) che non c'era niente da fare per sfuggirle e che non c'era più nulla da fare nella vita. D'altronde, ho sempre avuto l'impressione di un'impossibilità di comunicare, di un isolamento, di un accerchiamento; scrivo per lottare contro questo accerchiamento; scrivo anche per gridare la mia paura di morire, la mia umiliazione di morire. Non è assurdo vivere per morire, è così. Queste angosce non possono essere considerate borghesi o anti-borghesi perché vengono da troppo lontano.[1]

Passato e presente vibrano nell'incontro con la parola scandita dal tempo, nell'intervallo che scava un'etica della distanza. È come se le «angosce» che «vengono da lontano» avessero già trovato il luogo della loro testimonianza nella lingua della poesia. Le *Elegie per piccoli esseri*, di fatto, segnano ufficialmente il debutto letterario di Eugen Ionescu in Romania. Sono una breve raccolta di componimenti, dedicati a Octav Șuluțiu, il suo migliore amico e compagno di liceo.[2] Questo primo e ultimo volume di poesia può essere con ogni evidenza considerato come il quaderno di un

[1] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, cit., p. 309.
[2] E. Ionescu, *Elegii pentru ființe mici*, Bucarest, 1931. Ora in E. Ionescu, *Eu*, a cura di M. Vartic, Cluj, Editura EQUINOX, 1990. Su *Eugène Ionesco, poeta*, si vedano le *Proposte di lettura* di L. Valmarin in «Romània Orientale» III, 1990, Bagatto Libri, Roma, pp. 81-119.

apprendista-poeta che trascrive sulle pagine della «Rivista letteraria del liceo "Sf. Sava"», sin dal primo numero, le sue incipienti prove di scrittura in versi.[3]

Con il passare del tempo, in Francia, Eugène Ionesco tenterà di prendere, per lo meno in pubblico, una sorta di "distanza critica" da questa sua opera prima in versi. In un'intervista a Claude Bonnefoy, Ionesco esprimerà questo giudizio perentorio sulla propria poesia:

> I miei versi sono lamentevoli, d'un antropomorfismo rudimentale: fiori che piangono e che sanguinano, che sognano prati, primavere o non so cosa. Avevo diciassette anni. Avevo la scusa di Maeterlinck, di Francis Jammes.[4]

Tuttavia, quando Eugen Ionescu era attivamente impegnato in Romania sul fronte generazionale e polemico con l'associazione Criterion, nel 1934, dopo la premiazione del suo *No*, nel *Diario* apparso sulla rivista «Familia» (ed anche in altri punti della sua produzione in romeno dove si legge la sua decisiva autoproclamazione: «Io sono poeta»), annotava:

> Quando ero molto più giovane, ho scritto un piccolo libro di versi molto belli. Quando ho iniziato a fare critica, quelli che scrivevano le recensioni hanno affermato che io sono uno scarso poeta. La verità è che io sono anche un ottimo critico, doppiato da un buon autocritico. […]
>
> Ho conservato per me tutto ciò che era bello e ho dato al pubblico ciò che era brutto, perché non lo tengo affatto in considerazione.
>
> Comunque ciò che ho pubblicato non è così brutto. Qualcosa del sole del mio spirito vi si irradia.[5]

Affermazioni contrastanti? Giudizi che rientrano programmaticamente nella *coincidentia oppositorum* del ribellistico *No*? Ennesimo tentativo ioneschiano di depistaggio e di camuffamento camaleontico attraverso la costruzione di un sofisma spettacolare? Su tali domande ci torneremo. Intanto si può iniziare a dire che questa *plaquette* di versi reca ancora oggi le tracce e i segni di una voce che ha trovato un'espressione del tutto particolare in una lingua che per lo scrittore, naturalmente bilingue, era sentita come "straniera".[6] Da questo punto di vista, se si guarda con attenzione a tutta l'opera di Ionesco, queste prime poesie, in particolare *Ballata*, assumeranno per l'autore un carattere quasi «profetico», sembreranno, suo malgrado, annunciare uno speciale evento.[7]

---

[3] Le *Elegie* sono molto distanti dal suo secondo libro che reca, in maniera molto eloquente, il titolo *No*. Una forte cesura stilistica separa queste due opere che coincidono con il momento più effervescente dell'associazione Criterion. *No*, come si vedrà meglio più avanti, è un controverso e straordinario libro di critica militante, di poetica e di teoria della letteratura, scritto alla maniera di una confessione autobiografica. Qui si riconoscono agevolmente *in nuce* i tratti più "ioneschiani" (quelli cioè di matrice avanguardista e sperimentalista), soprattutto in merito alle sue prese di posizione di ideologia letteraria. Il capitolo finale di questo libro, che si intitola *La menzogna della morte*, è un autocommento a questa *Ballata* delle *Elegie*.

[4] E. Ionesco, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Ed. Pierre Belfond, 1966 e 1977, p. 63.

[5] E. Ionescu, *Jurnal*, «Familia», anno I, nr. 5-6, settembre-ottobre 1934, pp. 47-49. Ora E. Ionescu, *Eu*, cit., p. 171.

[6] Questo tema è stato in parte trattato da G. Rotiroti, *L'esperienza della lingua nella poesia di Eugen Ionescu*, in *Il processo alla scrittura*, cit., pp. 97-119.

[7] In altre parole, è come se queste elegie fossero state scritte da Ionesco nel modo e nel tempo verbale del futuro anteriore, e avessero acquisito retroattivamente il carattere illuminante della rivelazione e al contempo dello spaesamento angosciante. Ovvero, queste poesie si costituiranno freudianamente in modo

A questo punto ci si può chiedere: ma la poesia *Ballata* di quale spaesamento dovrebbe essere la testimonianza? Quali forme di verità questi versi hanno potuto eventualmente donare nella scansione temporale della biografia letteraria di Eugen Ionescu? Quale evento questa poesia avrebbe dovuto annunciare sedimentandosi in maniera indelebile nella memoria? Per ora, senza anticipare, si può dire che forse un testo come *Ballata* ha rappresentato *a posteriori* l'esperienza disastrosa della comunità, l'esperienza dell'imporsi dell'inesistenza traumatica dell'Altro nel cuore della vita in comune, cioè l'esperienza del suo eccesso mortale, ciò per cui retroattivamente la morte si configura simbolicamente come l'impossibilità stessa del morire.

Ma andiamo per gradi, perché si tratta della temporalità stessa del lavoro del lutto che qui è posto in questione, cioè dell'inaspettato effetto che si è prodotto nella soggettività dell'autore come contraccolpo testuale a partire dalle tracce significanti della poesia. Per dare qualche cenno di natura storica rispetto all'evento fin qui preso in esame si può per ora dire che quando Eliade, storicamente, tentò di imprimere una svolta politica più decisamente *engagée* in senso politico alla giovane generazione, dopo la pubblicazione de *Gli huligani* e soprattutto in seguito ai suoi articoli nazionalistici a favore del movimento legionario verso la fine del 1934, Eugen Ionescu non tardò a denunciare in tutti i suoi scritti dell'epoca - dopo il fallimento dell'esperienza comunitaria di Criterion, e, in particolare, dopo la pubblicazione del suo *No* - sia l'«errore» prospettico dell'amico promotore della «rivoluzione spirituale» in Romania sia l'«ingenuità» dell'«adolescente miope» che è considerato da tutti il «Capitano della giovane generazione», quindi il modello più rappresentativo da seguire e quindi esemplarmente da imitare. E in special modo, quando gli eventi storici nel 1937-38 pericolosamente precipiteranno, Eugen Ionescu manifesterà vivamente il proprio disappunto sulla stampa, abbandonerà in parte la sua vocazione prettamente letteraria e si metterà a difendere con tutti i mezzi la democrazia irrimediabilmente minacciata dalla svolta autoritaria che aveva coinvolto globalmente tutto il paese. In tale contesto dominato dall'ideologia reazionaria e conservatrice, afferma, senza fare esplicitamente i nomi sui giornali, che molti intellettuali, perdendo fatalmente di vista l'insegnamento umanitario e autentico dei valori dello spirito evangelico, promuovono il cristianesimo esclusivamente a fini ideologici. La «politica», dichiara Eugen Ionescu in un articolo apparso su «Universul literar», «non appartiene affatto alla religione». La «religione è liberazione. Lo spirito è libertà». Le *élites* intellettuali ammaliate dal messaggio rivoluzionario della Legione, e strumentalizzate dalla propaganda di Stato, confondono la religione autentica con la «magia» e la «superstizione». «La superstizione è l'ultima traccia della fede».[8] Davanti alla piega totalitaria e antidemocratica che sta prendendo terreno in Romania Eugen Ionescu dice apertamente che ridurre il cristianesimo all'ideologia significa inoltrarsi «nella notte delle passioni, dei desideri, delle paure, delle politiche, lontane, lontane dalla verità». E a chi predica «l'eroismo» del martirio sui periodici nazionalistici in nome della «rivoluzione reazionaria», il critico rincara la dose del suo disappunto:

---

nachträglich, non solo successivamente, ma anche in ritardo, a cose fatte, a seconda dell'esito che si produrrà ulteriormente nella soggettività dell'autore; e questo a partire da un particolare transito, una speciale cesura che si opera nel tempo nello stabilirsi di una traduzione sempre in atto.

[8] E. Ionescu, *Pagini*, «Universul literar», anno XLVII, nr. 36, 22 ottobre 1938, p. 6. Ora in E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. 1, cit., p. 107.

Eroismo? I criteri dell'eroismo – secondo la misura dei vermi: un verme che mangia quattro vermi è solo un verme titano, un verme eroe.[9]

Questo è il commento polemico ioneschiano in merito all'eroismo, alla santità, allo spirito del sacrificio collettivo, al profumo dell'eternità che si leggevano sui giornali e si ascoltavano alla radio al tempo della frenesia politica e del delirio nazionalistico. Ed ecco la testimonianza dell'orrore, dello spaesamento collettivo dopo la progressiva rinocerontizzazione dei suoi ex amici di Criterion.

Dieci, cinque, tre, due, un anno fa sapevo che sarebbe venuto il cataclisma.[10]

A cosa si riferisce l'autore e che senso può avere questo conto alla rovescia? Cos'è questo «cataclisma» che l'autore ritiene di conoscere? Da dove proviene questo sapere?

Proviamo a fornire qualche elemento di contesto guardando con attenzione alle date che assumono da questa angolatura un particolare rilievo storico. Siamo ormai nel 1938. Dieci anni prima era stato annunciato l'inizio della lotta tra le generazioni a partire dall'*Itinerario spirituale* di Eliade. *Le Elegie per piccoli esseri* e il suo *No* (scritto nel 1933) avevano abbracciato gli ideali di rinnovamento culturale promossi dal movimento associativo. La coscienza della missione storica di Criterion era autenticamente nella sua «fase eroica» quando i generazionisti, secondo Eugen Ionescu, si ponevano all'insegna del capovolgimento radicale di tutti i valori in nome della rivoluzione autenticamente democratica e umanitaria, stabilita dalle coordinate spirituali ed esperienziali di Criterion. L'*engagement* nella politica attiva non avrebbe dovuto far parte del progetto associativo che si voleva esclusivamente «apolitico» e «culturale». Ora invece Eugen Ionescu assiste isolato e in preda al panico a una «rivoluzione reazionaria» fatta in nome di un'etica comunitaria a base nazionalistica e pulsionale. I mezzi di informazione di Stato divulgano di fatto, a ritmo martellante, gli slogan e i cliché propagandistici della Legione. Eugen Ionescu vede che non solo la giovane generazione ma tutta Romania si sta dirigendo verso la «catastrofe». Questo evento straordinario e insieme angoscioso viene testimoniato con queste parole:

Ma questo futuro così nero era posto in un tempo psicologico estremamente lontano, alla fine del mondo. Ma ecco, è venuta adesso, è alla porta, è in casa, è la catastrofe incredibile, la fine inaspettata.[11]

La «catastrofe è alle porte», anzi è già «in casa». È il tempo della fine. Risuonano in questo articolo gli echi della *Ballata*. Eugen Ionescu dice che si tratta dei primi segni di una «profezia medievale» che avrebbe annunciato «la fine del mondo nel 1940». Ma da quale fondo incerto, che è l'esistere, possono venir fuori delle parole così strazianti? In queste *Pagine* pubblicate nel 1938 il critico della giovane generazione anticipa nella veste di un oracolo o di un profeta dell'*Antico Testamento* il futuro, e per far ciò riprende proprio le parole della sua *Ballata*, come se non ne avesse altre a disposizione. Qui il passato e il presente nel fondo dell'angoscia si ricongiungono e rilanciano per il futuro un bagliore oscuro e insieme accecante.

Apriamo a questo punto una parentesi. Eugen Ionescu ancora non lo sa, ma il tempo della fine, cioè quello che resta del tempo, diventerà il tempo per un nuovo

[9] Ivi, p. 109.
[10] Ivi.
[11] E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. 1, cit., p. 109.

inizio, in un'altra scena e in un'altra lingua, a distanza (ma anche a vicinanza) di pochi anni. Ionesco fa già in Francia le prime prove di regia e tenta di rivivere nel luogo che diventerà di lì a poco il suo paese di adozione la temperie culturale di Criterion, assicurandole in un certo qual senso un'esistenza postuma.[12]

Eugen Ionescu e Ilarie Voronca, che era stato in patria uno dei maggiori teorici e poeti nell'ambito dei movimenti dell'avanguardia, si conoscevano da tempo. In Romania il critico di Slatina aveva pubblicato una recensione lusinghiera nel dicembre 1930 a un suo volume di poesie. Su questa "particolare amicizia" si può leggere la toccante testimonianza di Eugène Ionesco:

> Ho conosciuto Voronca nel 1937, credo, in un caffè di Saint-Germain-des Prés, si trovava lì con sua moglie, Colomba. Stava per stabilirsi definitivamente a Parigi. Era celebre nel suo paese dove aveva fatto parte dei movimenti surrealisti e para-surrealisti. Cominciava già ad essere conosciuto in Francia. […] Amavo molto la sua poesia: densa, ricca, sfavillante di immagini fresche e numerose. Era un lirismo barocco, inesauribile, di una ispirazione abbondante, continua. Spesso, erano lunghi versi, molto ritmati, come ce ne sono pochi nella poesia francese. […] Per Voronca la poesia non poteva essere che affettività. […] Voronca era l'incarnazione di una sorta di passione ardente. È più di vent'anni che è morto [a Parigi nel 1946], che si è suicidato per amore, per troppa nostalgia, perché ha speso un'energia che ha finito per consumarlo. […] Dopo aver visto Voronca nel 1937 l'ho rivisto e siamo diventati amici. Nel 1942 ci siamo incontrati a Marsiglia. Non poteva più pubblicare i suoi poemi. Era "vietato". Lavorava in una casa di assicurazioni. Credo di averlo rivisto nel 1943, o fine 1942, poi è scomparso.

Dai «Rapporti» redatti durante il suo servizio a Vichy sappiamo che Eugen Ionescu aveva coniato umoristicamente per Voronca lo pseudonimo «Pechmejà», nascondendo alle autorità di Bucarest il fatto che il traduttore dei *Chants du mort* e della *Mioriţa* era un ebreo romeno e per di più noto militante nella resistenza antinazista francese.[13] *Nell'Avant-Propos* di Ionesco ancora si legge:

---

[12] La *Ballata* di Eugen Ionescu, si è detto, già rielaborava i temi de *I canti del morto* della tradizione popolare romena e della *Mioriţa* appresi a memoria sui banchi di scuola. Questi documenti letterari del patrimonio culturale romeno verranno a costituire una delle fonti più autorevoli di *Le roi se meurt*. Neanche durante la controversa missione a Vichy, Eugen Ionescu dimenticherà questi splendidi testi della cultura orale romena. Durante la guerra, Eugen Ionescu, all'insaputa dei colleghi della legazione romena, aveva coinvolto per la serata radiofonica marsigliese sulla Romania Ilarie Voronca. *Les chants du mort* e *Mioriţa* nella traduzione di Lassaigne e di Voronca (quest'ultimo sotto lo pseudonimo di «Pechmejà» poiché è ebreo e in Francia durante il regime collaborazionista vigeva la legislazione antiebraica) verranno recitati alla «Radio diffusione nazionale francese» di Marsiglia «il 21 luglio 1943, alle 22,30 di sera» da due attrici sotto la sua attenta e scrupolosa direzione (Si veda il *Rapporto* redatto da Eugen Ionescu in «Manuscriptum», anno XXIX, nr. 1-2, 1998, p. 214. Sulla ricezione di questi testi popolari romeni tradotti nel contesto della resistenza francese si veda il volume curato da D. O. Cepraga, C. Brăiloiu, *Consigli al morto*, cit.. In merito all'impatto culturale della *Mioriţa* nello scenario aperto dai protagonisti di Criterion si veda lo studio di G. Rotiroti, *Mioriţa: ambiguità interpretative nella ricezione storico-testaule di un archetipo dionisiaco*, in *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia*, cit., pp. 35-61). Grazie ai «rapporti» redatti da Eugen Ionescu e alle lettere spedite a Tudor Vianu è possibile ricostruire la missione diplomatica dell'autore impegnato a divulgare la cultura e la letteratura romena in Francia durante il regime collaborazionista di Pétain.

[13] Ilarie Voronca (pseudonimo di Eduard Marcus) si era trasferito durante la guerra in Francia prima del conflitto mondiale. Era solito fare la spola tra la Romania e la Francia e aveva già pubblicato una cospicua opera poetica in lingua francese (*Permis de séjour* 1935, *La Poésie commune* 1936, *La joie est pour l'homme* 1936, *Amitié des choses* 1937, *L'Apprenti fantôme* 1936). Aveva tenuto delle conferenze sulla letteratura romena presso la Sorbona e Radio Paris e aveva anche tradotto con Jacques Lassaigne nel 1939 i *Chants du mort*. Questi testi sono fra le testimonianze più arcaiche della poesia e della mitologia popolare romena e, tra l'altro, circolavano nelle compagini clandestine della *Résistance Française*. Dan Cepraga ricorda che Franco Fortini che aveva tradotto dal francese i *Consigli al morto* includendoli significativamente nel suo volume di versi *Foglio di via*. Voronca era un noto partigiano comunista e

Ci siamo ritrovati a Parigi alla fine del 1944. Ci vedevamo spesso. Ciò che lo caratterizzava, tra le altre cose, era la gentilezza, una gentilezza estrema, una gentilezza che sembrava eccessiva, non naturale e che, tuttavia, era il suo naturale stesso. Scriveva enormemente, pubblicava tutto, ci leggeva i suoi poemi, aveva troppi editori. […] Scriveva come parlava, parlare in poesia, era il suo parlare quotidiano, e, per lui, il quotidiano, ad ogni istante, meraviglioso, insolito, sempre rinnovato, era presenza. Non ho mai visto qualcuno vivere in una tale pienezza, con una tale intensità, con una tale gioia. Era felice. Presente al mondo e al contempo distratto […]. Faceva alle donne dei complimenti straordinari, in qualche sorta giustificati, trovava che ogni donna era bella, i suoi complimenti non erano falsi, illuminavano la donna cui questi complimenti erano rivolti, e noi di rimando la vedevamo bella. Faceva dei regali, delle sciarpe, un fazzoletto, una rosa, non so cosa. L'ultima volta che l'ho visto, doveva essere una quindicina di giorni prima della sua morte. Passeggiavamo sugli Champs-Elysées, discutevamo di letteratura, di politica, della mancanza di senno degli uomini che hanno la felicità alla loro portata e non sanno coglierla. Non si poteva, con lui, discutere fino alla fine di un argomento, passava tutto il tempo ad altro, poiché tutto quello che vedeva lo meravigliava e la meraviglia costante di vivere era più importante di tutte le preoccupazioni che poteva avere la gente. Mi fermava in mezzo a una qualsiasi conversazione, arrestava il passo, e mi mostrava la via, le case, le donne che passavano: «Com'è bello, affermava, ti rendi conto com'è bello, com'è strano tutto ciò». Mi diceva che aveva il segreto della gioia, che avrebbe potuto comunicarmela, che poteva insegnare al mondo il segreto, il metodo di essere felici. Che bastava guardare il mondo, che bisognava solamente sapere come guardarlo, bastava sapere, ed era molto semplice, sapeva ciò che bisognava fare per che i cuori siano pieni di amore, di pace, di stupore, di estasi. D'altronde aveva quasi finito di scrivere un "Manuale della Perfetta Felicità", qualche giorno dopo, lo terminava, credo, e lo dava ad un editore. Due settimane più tardi, si rinchiudeva a casa sua e si suicidava.[14]

Anche Eliade menziona il nome di Voronca nell'intervista concessa a Rocquet. Finita la guerra, dice di aver parlato con lui a Parigi poco prima di morire. Ecco la testimonianza: «Voronca, sfortunatamente, l'ho incontrato solo due tre volte. […] Nel 1946 gli ho chiesto: "Come riesce a scrivere delle poesie in francese?", mi ha risposto: "È una vera agonia"».[15] Ai tempi di Criterion sia Eliade che Voronca avevano pubblicato alcuni volumi presso lo stesso editore. Nel *Giornale* datato 18 ottobre 1945 si legge: «Oggi, a casa della signora R. R. ho incontrato Ilarie Voronca che non vedevo dal 1933. Mi ha parlato della tragedia che costituisce per lui il fatto di comporre poesie in una lingua diversa dalla lingua materna». Il 6 aprile 1946 si trova ancora scritto: «Vengo a sapere del suicidio di Ilarie Voronca e delle crisi che l'hanno preceduto. Non è potuto sfuggire al suo destino: per quattro anni è vissuto sotto il terrore della camera a gas, ed è col gas che si è suicidato, un anno dopo la vittoria».[16]

Dopo queste testimonianze di Ionesco ed Eliade sulla figura di Ilarie Voronca, il cui destino sembra tragicamente anticipare a Parigi quello di Paul Celan, un altro poeta ebreo-romeno, riprendiamo in mano l'articolo dal titolo *Pagine* di Eugen Ionescu dove il passato sembra non essere mai passato ma riprende corpo nel fantasma della morte nel campo comunitario.

---

aveva preso parte alla lotta armata antinazista. Eugen Ionescu si volle avvalere proprio della sua collaborazione per la serata radiofonica romena a Marsiglia e lo coprì, evidentemente, con un falso nome, come ha messo in rilievo la Laignel-Lavastine nel suo libro (*L'oubli du fascisme*, cit., p. 356). Su questa particolare vicenda si è fatta finora poca luce. Forse anche questo è uno degli aspetti riguardanti il diritto al segreto condiviso e il pudore che permea di sé l'autentica amicizia.

[14] Cfr. E. Ionesco, *Avant-Propos*, in I. Voronca, *Onze Récits*, Montemart, Rougerie, 1968, pp. 5-8.

[15] M. Eliade, *La prova del labirinto*, cit., p. 91.

[16] M. Eliade, *Giornale*, cit., p. 9 e p. 17.

Il mondo si è diviso in due. Adesso un giorno, un'ora, un istante, in questo momento, è fuggito lontano dal campo della vita. Siamo sul campo della morte, della catastrofe, della fine apocalittica. Il campo della vita è così lontano (in un attimo si è allontanato), non lo vediamo, appena lo ricordiamo.[17]

Nel 1938, Eugen Ionescu sembra rivivere l'esperienza devastante di un antico e insieme recente trauma. La memoria significante del testo registra questo impercettibile scarto che non riguarda semplicemente la memoria cosciente. Questa differenza anacronistica è riattivata dalla carica dirompente di un lutto. Forse la memoria angosciosa di questa morte ha dato senso a tante altre più piccole morti. Non si tratta di una memoria fatta di avvenimenti precisi, ma di una memoria-evento che si incava dolorosamente nella parola della «catastrofe». Pur nella differenza oggettiva e fattuale della situazione storica, il passato non è mai passato e ritorna sotto la specie dell'inquietante. L'immagine della morte è vivida nella sua presenza allucinata. Questo sa fare la ripetizione della parola nella riedizione immaginifica del rimosso. Ciò non significa che l'autore ricordi avvenimenti antichi come riguardanti un'immagine o un pensiero cosciente, ma indica che la memoria della scrittura rievoca un passato per lo più irriconoscibile, un passato remoto che è rimasto scabroso e incandescente come un'attualità vivente sempre mai estinta e ancora presente. È un «passato-presente» o un «presente-passato» che non si controlla, persevera e trova nel dolore del lutto e nell'angoscia la possibilità di essere testimoniato attraverso l'esperienza della scrittura e della parola. Nell'articolo giornalistico si legge:

Ci organizziamo sotto il sole per la morte, allo stesso modo in cui ci si organizza per la vita, per una partita di piacere. Qualcosa sembra nascondersi sotto le stesse forme. Ma cadranno le onde e apparirà, di fronte, il volto nudo, orrendo, vero della morte. È strano, strano, sembra che abbiamo iniziato a famigliarizzarci. Forse ci renderemo finalmente conto come essa sia orrenda […]. Ho paura.[18]

Eugen Ionescu sembra in questa sequenza scritturale rivivere la fine dell'esperienza comunitaria di Criterion e l'avvento di una nuova forma comunitaria «sotto le stesse forme». Questa volta l'orrore che si mostra non è più dominabile con i mezzi abituali del senso ma scavalca il soggetto nell'atto stesso del suo dire.[19] Si intuisce l'affiorare di un reale spogliato di ogni veste simbolica, un reale che si sottrae alla dialettica. La questione non riguarda banalmente la polemica giornalistica svolta da campi ideologici avversi. Non è la semplice dialettica politica degli schieramenti opposti emersi dopo il tramonto di Criterion. È come se dal dettato di una tale testimonianza si fosse riattivato il trauma di un irrevocabile divorzio, una devastante lacerazione, un definitivo addio.

L'articolo fa trapelare in controluce l'angoscia della rottura di un fortissimo legame affettivo. L'identificazione si incrocia con la disidentificazione nel punto cieco della comunità, nel reale impossibile del legame associativo. Di fatto accade quel che è già successo, quel che in un certo senso è successo da sempre, come aveva oscuramente evocato anni prima la *Ballata*. È come un qualcosa di già terribilmente noto che nella sua riedizione fantasmatica si rivela ancor più inquietante. Sembra che ormai al soggetto

[17] E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. 1, cit., p. 109.
[18] Ivi.
[19] Il passaggio avviene nell'articolo tramite gli *shifters* pronominali: dal "noi" della sfera familiare e privata della *Ballata* al "noi" pubblico e comunitario, cioè il "noi" della fallita associazione Criterion. Tale modalità difensiva, che traspare dalle parole di Eugen Ionescu, è forse da intendersi come una sorta di supplemento compensativo in rapporto all'inesistenza dell'Altro comunitario in quanto unità costituita e identificabile.

rimanga solo l'inesorabile attesa che si compia la malaugurata «profezia», una «profezia» sempre attuale. La «profezia» in questione, riguardante il fatidico «1940», è il tentativo interpretativo di dare certezza e consistenza, attraverso la parola, a questo orrore che si sta compiendo davanti gli occhi esterrefatti dell'autore e quindi, paradossalmente, di cercare di riparare ciò che di per sé è irreparabile.

A questo punto è giunto il momento di chiederci cosa sia accaduto storicamente nel 1938, cioè ai tempi in cui Eugen Ionescu trascriveva sulla carta stampata questa testimonianza inaudita. Che sorte hanno avuto i molti amici di Criterion, in particolare quelli che dopo il suo scioglimento avevano abbracciato l'ideale di una «comunità politica e spirituale di destino»? Quali sono le avvisaglie del pericolo reale che incombe su di loro e che ora vengono denunciate dal critico di Slatina, da solo, smarrito, in preda al panico, in questo pensiero anticipato della fine?

Se si guardano le fonti storiche dell'epoca si viene a sapere che, nel 1938, il re Carol II aveva stabilito nel suo paese un sistema monarco-totalitario, di fatto una dittatura. Il sovrano si era appropriato, propagandisticamente, delle parole d'ordine della Guardia di Ferro cercando in questo modo di soppiantarla nel consenso, e aveva progressivamente affidato l'amministrazione dello Stato nelle mani dei militari. Sebbene la forma di governo e le istituzioni fossero apparentemente di tipo liberale, la Romania diventò di fatto uno stato reazionario e antidemocratico, e la costituzione venne di fatto affossata. Nello stesso anno il ministro degli interni Armand Călinescu affrontò duramente i Legionari. Codreanu finì in galera e nel novembre del 1938 ufficialmente venne «ucciso con una fucilata mentre cercava di fuggire».[20] Quest'atto cruento avallato dal sovrano fu considerato dall'opinione pubblica un vero e proprio assassinio di Stato. In tale contesto di svolta autoritaria impressa dal re Carol II e di incrudelimento della lotta politica, l'8 maggio lo stesso Nae Ionescu, l'ex compagno di liceo del re, fu internato nel lager dei legionari di Miercurea Ciuc dove di lì a poco sarà raggiunto dal suo allievo Mircea Eliade, accusato anch'egli di essere un legionario. A giugno la cattedra di Nae Ionescu fu spenta e il professore sospeso definitivamente dall'insegnamento universitario. Questo campo di reclusione lascerà un'impronta indelebile su Eliade. Il futuro storico delle religioni dichiarerà di aver assistito di persona ai corsi di metafisica che il suo maestro teneva in quel luogo di detenzione politica. Eliade inoltre ricorda le opere che Nae Ionescu avrebbe desiderato scrivere appena fosse uscito dal lager: un *Commento* sulle *Lettere* di San Paolo e un libro dal titolo *La caduta nel Cosmo* con in più, allegate, numerose lettere d'amore spedite alle sue muse ispiratrici, le donne della sua vita.[21]

Malato di cuore, a novembre Nae Ionescu verrà trasferito all'ospedale militare di Brașov proprio lo stesso mese in cui verrà giustiziato Codreanu. Anche Eliade, qualche

---

[20] In merito a tale vicenda Guida scrive: «Nella notte tra il 29 e il 30 novembre, Codreanu e 13 compagni furono strangolati e quindi fucilati alle spalle. Si cercò di fare credere che le morti sarebbero state frutto di un tentativo di fuga. La lotta politica era giunta a un livello inaudito di imbarbarimento soprattutto perché la violenza era stata esercitata non da un movimento ma da chi rappresentava lo Stato con la più alta responsabilità. Il re e gli uomini a lui vicini si erano convinti evidentemente che non ci fossero altri mezzi per battere la Legione: il loro calcolo non fu del tutto esatto, come dimostrarono gli eventi successivi. Per il momento Carol II sembrava essere riuscito a eliminare l'avversario più difficile e a mettere sotto controllo tutte le altre forze politiche, come pure il mondo studentesco e giovanile (inquadrandolo nel Fronte di rinascita nazionale), anche se dovette scontare la semirottura delle relazioni diplomatiche con Berlino». F. Guida, *Romania*, cit., pp. 157-158.

[21] In merito a tali questioni e sugli aspetti biografici di Nae Ionescu si veda la *Cronologia* di Marta Petreu al volume N. Ionescu, *Prelegeri de Filosofia Religiei*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1994, pp. 211-242.

mese prima, sempre per gravi problemi di salute, si salverà, forse, da morte certa. Alcuni dei suoi amici legionari e simpatizzanti del Capitano, invece, non avranno la stessa "fortuna" e verranno sommariamente passati per le armi sotto il fuoco incrociato delle mitragliatrici.

Si è detto che nell'articolo del 1938 Eugen Ionescu azzardava un'ipotesi apocalittica menzionando nella sua inquietante «profezia medievale la fine del mondo nel 1940». Questo è un aspetto non irrilevante perché avrà forse una decisiva ricaduta nell'*après coup* della sua scrittura in lingua francese. Nel 1940, infatti, i «Giochi al massacro» sono solo appena iniziati.

Nae Ionescu, dopo la definitiva liberazione dagli arresti domiciliari nel gennaio del 1940, muore il 15 marzo in maniera alquanto sospetta per i suoi allievi. Nessuno dei suoi seguaci pensa a una morte naturale. Si è raccontato che il professore sia stato eliminato perché conosceva troppi segreti ed era ormai diventato scomodo anche per la Guardia di Ferro che nel frattempo era giunta alla conquista del potere dopo l'abdicazione del re. Si è parlato di un vero e proprio omicidio premeditato avvenuto attraverso la sostituzione dei suoi farmaci per il cuore con un veleno. Questa azione sarebbe avvenuta all'interno di una nota farmacia del centro di Bucarest. Altri hanno detto, invece, che una donna, agente per mano del re, avesse avvelenato i suoi sigari perché il professore sarebbe stato in possesso di documenti che avrebbero potuto compromettere definitivamente il sovrano in merito all'omicidio legionario ai danni del ministro Ion Duca commesso ai tempi di Criterion. Il 27 novembre del 1940 Iorga viene trucidato dai legionari per vendetta poiché ritenuto da questi moralmente responsabile della morte di Codreanu. Eliade rimase per tutta la vita segnato da questi terribili eventi.[22]

Il 1940 è l'anno cruciale per il destino della Grande Romania. Il 26 giugno del 1940 l'Unione Sovietica aveva già indirizzato un ultimatum alla Romania per la restituzione della Bessarabia e della Bucovina settentrionale, la regione che ha dato i natali a Celan. Il governo del re Carol dovette sottostare alla richiesta di Stalin senza indugi. In luglio su imposizione di Hitler la Romania esce dalla Lega delle Nazioni e rompe con gli alleati occidentali. Il 30 agosto l'Italia e la Germania costringono il re ad accettare il secondo arbitrato di Vienna per cui la Transilvania settentrionale passa all'Ungheria. Infine, il 7 settembre la Dobrugia meridionale è restituita alla Bulgaria. Sempre nel 1940 la «Douce France», che Eugen Ionescu aveva descritto con inquietudine da Parigi al tempo dell'imminente conflitto mondiale,[23] cade rovinosamente dinnanzi all'avanzata dell'esercito tedesco. Horia Sima, successore di Codreanu, dichiara che è necessario in Romania continuare nella linea di fedeltà all'Asse perché la «guerra» riguarda ora innanzitutto «gli ariani e gli ebrei».

Il 4 settembre Ion Antonescu e la Guardia di Ferro prendono il potere e il re è costretto ad abdicare dopo il disastro anche in politica estera. Ecco la fine della Grande Romania ma anche l'inizio dell'orrore reale nel cuore dei Balcani. Antonescu diviene Capo dello Stato Nazionale Legionario e Horia Sima primo ministro. La Guardia di

---

[22] Le persone più vicine allo studioso delle religioni ritengono che l'omicidio di Iorga abbia contribuito definitivamente ad allontanare Eliade dalle sue iniziali posizioni favorevoli alla Legione. Per tutta la vita Eliade cercherà di chiarire, non senza qualche conclamata reticenza, il «malinteso» politico di quegli anni, ma fino alla fine negherà di essere stato iscritto al movimento legionario.

[23] Si vedano gli articoli di E. Ionescu, *Scrisori din Paris*, «Viața românească», anno XXXII, nr. 2, febbraio 1940, pp. 119-123, e *Pagini rupte din jurnal*, «Universul literar», anno XLIX, nr. 19, 4 maggio 1940, p. 1 e p. 6.

Ferro compie orrende stragi dei suoi avversari, assassina decine di politici, uomini di cultura e di scienza, saccheggia beni privati e statali. È un'*escalation* inarrestabile. Alla fine, Sima e Antonescu si scontrano violentemente, e l'esito fu il confronto armato del 21-23 gennaio 1941. In tale contesto, come ricorda Manea che ripercorre fedelmente il *Jurnal* di Mihail Sebastian: «La ribellione legionaria del gennaio 1941 dipana l'intero scenario degli orrori in una città terrorizzata da tafferugli e assassini che cantano inni religiosi. "Un gran numero di ebrei sono uccisi nel bosco di Băneasa e gettati - la maggior parte nudi - in quel luogo. Pare, tuttavia che un altro gruppo sia stato assassinato al mattatoio, a Străuleşti" annota Sebastian il 29 gennaio 1941. Pochi giorni dopo, mentre legge i capitoli sui pogrom antisemiti della *Storia degli Ebrei* di Dubnow, torna su quanto è accaduto: "Ciò che ti fa rimanere di sasso soprattutto nel massacro di Bucarest è la ferocia assolutamente bestiale con la quale si sono svolti i fatti […] gli ebrei macellati al mattatoio Străuleşti sono stati appesi ai ganci del mattatoio, al posto del bestiame squartato. Su ogni cadavere era stato appiccicato un foglio: "carne kasher"… Non trovo in Dubnow eventi più terribili"».[24] A questo orrore testimoniato dallo scrittore ebreo sembra fare eco il diario di Eugène Ionesco scritto «intorno al 1940» e ora consegnato in *Passé présent*:

> Il generale Antonescu ha cacciato le Guardie di ferro dal governo, ha domato la loro «rivoluzione».
>
> Qualche centinaio o qualche migliaio di ebrei sono stati massacrati nei tre o quattro giorni di guerra civile, castrati, appesi a testa in giù, pugnalati; tra quelli appesi, ce n'era qualcuno cui avevano conficcato i testicoli in bocca.
>
> Noi siamo sfuggiti di misura alla serie dei decreti-legge, ma d'ora in avanti ci aspettano i pericoli maggiori. Che potevamo fare, noi, pochi, senza armi, isolati, senz'alcuna possibilità d'organizzarci. Che potevamo fare, solo scivolare tra le maglie del destino, schivare i colpi. Se saremo ancora in vita alla fine dell'anno, e se non saremo ancora diventati pazzi, potremo considerarci vittoriosi. Guadagniamo tempo.[25]

Leggiamo con Manea altre testimonianze dal *Jurnal* di Sebastian. «I presentimenti catastrofici si compiono. Ancor prima dello scoppio degli orrori non mancavano le premonizioni. "Sera di inquietudine, senza che mi renda conto del perché. Sento minacce oscure. Pare che la porta non sia ben chiusa, pare che gli scuri delle finestre siano trasparenti, pare che gli stessi muri diventino diafani. Da ogni dove, in qualsiasi momento, è possibile che irrompano dall'esterno chissà quali pericoli, che in realtà so essere presenti da sempre, ma ai quali faccio l'abitudine, fino a non sentirli più. Vorresti chiedere aiuto, ma a chi?" Sono parole di un assediato (martedì, 14 gennaio 1941)».[26]

Segue il commento di Manea: «L'instaurazione nel 1941 - approvata a Berlino dal Führer - della dittatura militare del generale Ion Antonescu, ex alleato della Legione, "ossessionato dall'ordine e dalla legge", non previene il crimine antisemita. L'estate del 1941 significa non soltanto l'entrata della Romania nella guerra antisovietica, ma anche nuove atrocità. Avviene il massacro a Iaşi e, assai prima delle camere a gas naziste, il sinistro esperimento del "treno della morte" uccide, per soffocamento, in vagoni piombati e in un interminabile viaggio senza altra meta che la morte, centinaia, forse migliaia di ebrei».[27]

---

[24] N. Manea, *La quinta impossibilità*, cit., p. 197.
[25] E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 297.
[26] N. Manea, *La quinta impossibilità*, cit., p. 197.
[27] Ivi, pp. 197-198.

A questo punto si trova il brano innestato del *Jurnal* di Sebastian: «Il semplice riferire i fatti che si raccontano sugli ebrei uccisi a Iaşi e su quelli trasportati col treno […] è al di là di ogni parola, sentimento o atteggiamento. Nero, tetro, folle incubo».[28] Seguono le annotazioni di Manea: «Alcuni mesi prima, il 5 aprile 1941, Antonescu, dittatore militare del paese, aveva comunicato ai suoi ministri: "Lascio che la folla li massacri. Io mi ritiro nella mia cittadella e, dopo che li hanno massacrati, ristabilisco l'ordine". E nel settembre 1941, dopo il massacro di Iaşi e dopo l'entrata in guerra della Romania a fianco della Germania, Antonescu spiegava a un collaboratore: "Bisogna che tutti capiscano che non si combatte contro gli slavi, ma contro gli ebrei. È una lotta all'ultimo sangue. O vinciamo noi e il mondo si purificherà, o vincono loro e diventiamo loro schiavi"».

Dalle parole d'ordine si passa direttamente all'esecuzione. «Nell'autunno del 1941, inizia la deportazione della popolazione ebraica della Bucovina in Transnistria. Il 20 ottobre 1941, Sebastian scrive: "Una demenza antisemita che nessuno può fermare, non c'è da nessuna parte alcun freno, alcuna ragione […]. Vedo sulle facce ebree il pallore della paura. Raggela il loro sorriso di un ottimismo atavico, si spegne la loro antica ironia consolatoria". Il *Diario* riferisce, successivamente, il censimento degli abitanti di "sangue ebraico", "la carneficina della Bucovina e della Bessarabia", l'obbligo per gli ebrei di consegnare dei vestiti allo Stato e per la Comunità di pagare una ingente somma di denaro alle autorità, il divieto per gli ebrei di far la spesa al mercato, la confisca… degli sci e delle biciclette degli ebrei. "Vi è talora nell'antisemitismo un che di diabolico […] quando non nuotiamo nel fango, sguazziamo nei furti di polli", scrive Sebastian il 12 novembre 1941».[29]

Il resto è atrocemente noto. La «profezia medievale» di Eugen Ionescu annunciata nel 1938 si è come avverata nel 1940 ed è proseguita successivamente in una deriva inarrestabile e oscena: fanatismo, rivoluzione legionaria, antisemitismo virulento hanno preso in Romania il sopravvento e tutto si è concluso in *Jeux de massacre*. I rinoceronti reali hanno fatto il loro ingresso sulla scena della storia. Eugène Ionesco non ha più altro da fare che scrivere le sue pièce in esilio e testimoniare le metamorfosi dell'inquietante sotto le spoglie bestiali di un sintomo angoscioso sempre più crescente sulla scena teatrale.

***

Dopo questa lunga parentesi storica, facciamo un passo indietro nel tempo, e cerchiamo di interrogarci intorno al debutto poetico di Eugen Ionescu sulla platea delle lettere romene. Prima ancora della nascita ufficiale dell'associazione Criterion, si diceva che le *Elegie per piccoli esseri* esponevano l'esperienza di una profonda lacerazione, l'esperienza traumatica del distacco inscritto nella cornice di un "romanzo familiare". Il piccolo Eugen aveva vissuto il momento dell'abbandono del tetto coniugale da parte del padre quando questi, dopo essersi stabilito a Parigi con tutta la famiglia per completare il suo dottorato in diritto, decise, una volta terminati gli studi, di tornare in Romania. Colui che gli aveva prestato il nome, dopo qualche anno, aveva poi richiamato i figli presso di sé a seguito del divorzio ottenuto dalla moglie. Eugène Ionesco per molto tempo non volle perdonare. Elaborerà in quasi tutta la sua opera questo lutto allestendo

[28] Ivi, p. 198.
[29] Ivi, pp. 198-199.

un vero e proprio mito familiare tematizzato su uno sfondo non privo di abbandono e di infelicità.[30]

Da questo punto di vista, queste prime poesie scritte in romeno furono interpretate a posteriori da Ionesco come un originario atto di rivolta contro il padre, il suo primo lettore forse anche indiscreto dei suoi versi. Ionesco dichiara a più riprese di non essersi mai allineato ai desiderata paterni. È come se lo scrivere queste elegie il figlio ribelle avesse voluto farlo arrabbiare, in un certo modo vendicarsi di lui, per averlo costretto a seguirlo in Romania separandolo dal suo immaginario «paradiso dell'infanzia».[31] Ma forse c'è anche dell'altro. Questo primo volume di elegie, storicamente, non fu ben accolto dalla critica, e l'autore prese questo atto come una sorta di rifiuto emesso dall'*establishment* culturale, un *no* alla sua poesia.

In effetti, se si guarda bene al panorama letterario romeno di quegli anni che vanno dal 1931 al 1934 si può notare come in Romania si respirava un certo «spirito del tempo» paragonabile a quello europeo. In ambiente surrealista vengono scoperte le *Pagine bizzarre* postume di Urmuz dove era già incisa la piega dell'«assurdo» forse prima del magistero dadaista di Tristan Tzara. Mircea Eliade entra con grande successo di pubblico nel mondo editoriale con il romanzo «esotico» e «voluttuoso» di *Maitreyi*. Camil Petrescu si impone definitivamente con il romanzo *L'ultima notte d'amore, la prima notte di guerra*, Sadoveanu pubblica *Il ramo d'oro* e Rebreanu *La rivolta*. E sempre in quegli anni vedono la luce editoriale due formidabili volumi di poesia *Gioco secondo* di Ion Barbu nel 1930 e *Fiori di muffa* di Tudor Arghezi nel 1931 che muteranno radicalmente il paradigma della lingua poetica nazionale di impronta spiccatamente emineschiana.

Come si può facilmente intuire, la critica non tardò a sottolineare che le *Elegie* di Eugen Ionescu non erano in grado di reggere il confronto in termini estetici con la produzione letteraria della «generazione di fuoco», cioè quella che precedeva la sua e quella di Cioran.[32] Da questo punto di vista l'associazione Criterion ebbe il

---

[30] A partire dalla sua opera i biografi di Ionesco tendono quasi tutti ad evidenziare i tratti di un vero e proprio romanzo familiare. Nato a Slatina il 26 novembre 1909, in Oltenia, non lontano da Bucarest, il futuro scrittore passa i primi due tre anni della sua vita in Romania. Eugen Ionescu era figlio di padre romeno, il cui nome è appunto Eugen Ionescu e di madre di lontana origine francese ed ebraica, Thérèse Ipcar. La famiglia si trasferisce a Parigi, ma, qualche anno più tardi, il genitore lascia la moglie e i due figli in Francia, Eugen e Marilina di un anno più piccola, per tornare a Bucarest. Il padre avvocato, intanto, ottiene in Romania il divorzio, e senza neppure richiedere l'accordo della moglie gli viene assegnata dal tribunale romeno la tutela dei bambini. Così, nel 1923, il quattordicenne Eugen si ritrova a Bucarest con la sorella (la madre li raggiungerà più tardi e vi rimarrà fino alla sua morte, avvenuta nell'ottobre del 1936), frequenta il liceo, prende brutti voti in romeno, disimpara il francese e si immerge nello studio della lingua del genitore. Le poesie sono la testimonianza di questo duro lavoro. Frequenterà l'università sempre a Bucarest e quando, durante la seconda guerra mondiale, deciderà il suo definitivo trasferimento in Francia dovrà nuovamente imparare a scrivere correttamente in francese. Su questi aspetti della biografia di Ionesco si vedano in particolare M. Petreu, *Ionescu în țara tatălui*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2001 e A. Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco: L'oubli du fascisme*, cit., pp. 44-50. Ma rispetto alla ricostruzione biografica delle due studiose sopra citate si vedano anche le rettifiche apportate da Marie-France Ionesco, la figlia del drammaturgo, contenute in *Portrait de l'écrivain dans le siècle. Eugène Ionesco. 1909-1994*, Paris, Gallimard, 2004.

[31] Come Ionesco scrive: «C'è l'età dell'oro: è l'età dell'infanzia, dell'ignoranza; da quando si sa che si morirà, l'infanzia è terminata..». «Di fatto, sono alla ricerca di un mondo ridivenuto vergine, della luce paradisiaca dell'infanzia, della gloria del primo giorno, gloria non sbiadita, universo intatto che deve apparirmi come se da poco fosse nato». E. Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 31 e p. 316.

[32] Anche Cioran, che debuttava in quegli anni sulla carta stampata, trovava enormi difficoltà a essere pubblicato sui periodici dell'epoca, come testimoniano le lettere spedite a Bucur Țincu e a Comarnescu.

determinante ruolo storico di sancire ufficialmente l'ingresso di Cioran e di Eugen Ionescu nel circuito editoriale che conta con la premiazione e la pubblicazione di *No* e di *Al culmine della disperazione*.

Fatte queste doverose premesse è umanamente comprensibile come il secondo libro del critico di Slatina si ponga deliberatamente all'insegna del «cannibalismo giovanile» e sia conforme al gesto del parricidio compiuto nei confronti dei numi tutelari della poesia moderna nazionale, in particolare quella di Tudor Arghezi e di Ion Barbu, oltre che nei confronti del romanzo e della figura di Camil Petrescu.[33] Questo atto simbolico, questo «parricidio» compiuto da Eugen Ionescu si verificherà, non a caso, proprio all'interno della società di Criterion come una forma di rivalsa (personale e comunitaria) consumata nei confronti dei critici detrattori delle *Elegie* che elogiavano, a giusto titolo, ma secondo Eugen Ionescu in maniera eccessiva, questi tre grandi scrittori nazionali. Se si tiene conto del mito personale che Eugen Ionescu ha contribuito a costruire in Romania intorno alla propria figura di critico e di anticritico militante, questo atto di violenza simbolica non è altro che la riedizione di un altro «parricidio» forse più segreto e meno eclatante.

Di questo "parricidio originario" Eugen Ionescu pubblicamente non ha mai fatto menzione. Ma se si leggono con attenzione le *Elegie*, avendo in mente tutta l'opera complessiva di Ionesco scritta in Francia, non si tarderà a notare che proprio le poesie mettono per la prima volta in scena il risvolto fantasmatico di un romanzo familiare che contiene già in sé la prima trattazione dell'esilio dall'infanzia.[34] Qui emerge con chiarezza che il soggetto poetico ritiene responsabile il padre per averlo fatto scrivere nella sua lingua, quella dell'«altro», e averlo così costretto ad abbandonare le parole mitiche e segrete di una lingua «paradisiaca». Ma proprio all'interno dello spazio immaginario delle *Elegie* è interessante notare come la figura del genitore non sia altro che un «fantasma», un testimone muto dell'evento traumatico e luttuoso che ha scosso potentemente il godimento fantasioso del figlio. Come nelle fiabe di magia, la rappresentazione del "padre oppositore" ricopre in queste prime poesie il ruolo di tacito antagonista nella costruzione del racconto mitico e personale dell'eroe. Ma, a un tempo, nelle *Elegie* il padre ha lo stesso statuto di uno dei tanti «uomini-marionetta», simbolo di un divieto, ragione strutturale dell'impossibilità di realizzare un desiderio

---

Negli *Exercices d'admiration* si legge: «Lo scontro tra le generazioni ci sembrava una sorta di chiave di tutti i conflitti e il principio esplicativo di tutti gli eventi. Per noi essere giovani significava automaticamente avere genio. Quell'infatuazione, si dirà, è di ogni tempo. È probabile. Ma non credo che sia mai stata spinta tanto avanti quanto lo fu da noi. In essa si esprimeva, si esasperava una volontà di forzare la Storia, una brama di inserirvisi, di suscitarvi del nuovo a ogni costo». E. M. Cioran, *Esercizi di ammirazione*, tr. L. Zilli, Milano, Adelphi, 1988, p. 131.

[33] Scrive sempre Cioran: «Disprezzavamo i "vecchi", i "ribambiti", cioè tutti coloro che avevano superato la trentina. Il nostro *maître à penser* conduceva una campagna contro di loro: li demoliva ad uno ad uno, colpiva quasi sempre nel segno, dico "quasi" perché talvolta si sbagliava, come quando attaccò Tudor Arghezi, grande poeta che aveva il solo torto di essere riconosciuto, consacrato». Ivi. Cioran in questo *exercice* gioca sull'equivocità del «*maître à penser*». Evidentemente si tratta di Eliade, ma a un altro livello allusivo ci sono forse anche i nomi dei due Ionescu. Il primo è il «*maître à penser*» e il secondo è colui che «colpiva quasi sempre nel segno». In quel «*presque*» («*parce que parfois il se trompait*») c'è la cifra storica dei protagonisti di Criterion.

[34] Al ritratto del padre anagrafico lo scrittore ha dedicato molte pagine della sua opera scritta in francese che hanno avuto un'importanza straordinaria per la comprensione della sua formazione ideologica e artistica. Si veda di Ionesco, oltre alle testimonianze autobiografiche contenute in *Journal en miettes* e *Passé présent présent passé*, la pièce *Voyages chez les morts*, (Paris, Gallimard, 1981) che ripercorre molte delle vicissitudini personali dell'autore.

nell'immaginario infantile.[35] L'Io poetico delle *Elegie* si trova come sradicato linguisticamente, combattuto tra la legge e il desiderio che paradossalmente sembrerebbero allontanarlo dalla sua più "autentica" soggettività. In questo senso le parole delle *Elegie* trovano un possibile varco per dialogare con i contenuti programmatici dell'*Itinerario spirituale* di Eliade. È come se vi fosse tra queste due opere, per molti tratti diverse, una segreta risonanza e complicità elettiva in chiave religiosa e comunitaria. Leggiamo la poesia dal titolo *Preghiera* che apre la raccolta delle *Elegie*:

Un piccolo sole, Signore,
per la mia anima.

Signore, io sono una foglia,
io sono una noce,
sono un ranocchio atterrito,
sono un passerotto ferito.

Mi hanno rubato tutti i nidi.
Mi hanno raggiunto tutte le fionde.

Signore piccolo, innalzami,

e fammi felice
come i buoi dalle corna innocenti,
come i cani dagli occhi di angeli,
come i nenuferi,
come le amiche pietre.

Da un altro punto di vista, ci si può ancora chiedere a questo punto, chi sia il vero titolare di queste poesie, a chi si rivolgono e in che lingua parlano questi versi dichiaratamente scritti in una lingua infantile, quasi bambinesca? E ancora, ad un livello "più profondo" di interrogazione, a quale scrittore appartengono questi versi, all'Eugène Ionesco "francese" o all'Eugen Ionescu "romeno"? Una domanda, questa, forse cruciale che lo scrittore si è posto per tutta la vita, sempre alla ricerca della sua «vera identità», e la cui risposta magmatica è racchiusa nei testi dove si vedono insieme un Ionesco sovvertitore del linguaggio convenzionale, dislocatore delle forme e delle istituzioni sociali, adepto delle strategie del non senso e dell'assurdo, un Ionesco "ioneschiano",[36] quello più noto insomma, e insieme un Eugen Ionescu più "analitico", intimista e diaristico, conoscitore acuto delle dinamiche soggettive, delle condizioni umane e dei fragili e dolorosi legami nella vita di relazione.

È inoltre degno di nota osservare come Ionesco, in quella ostinazione che lo contraddistingue, non abbia mai voluto continuare, neanche in Francia, ad atteggiarsi nelle sue pose "ioneschiane", tanto care alla sua platea, ma abbia sempre ribadito anche con forza, di volersi far carico di una scrittura più «naïve», meno eclatante, meno rivoluzionaria, più vicina cioè alla sua originaria vena emozionale di ispirazione

[35] L'Ideale del "nome del padre", in cui il soggetto si inscrive e trascrive nella poesia una lingua sentita come straniera, non rimanda ad altro che a un nome trovato per la propria ferita, a un luogo scandaloso dove si «annida» simbolicamente la radice distruttiva del male e della morte.

[36] Su questo argomento si vedano G. Ionescu, *Anatomia unei negații*, Bucarest, Editura Minerva, 1991, pp. 219-222; M. Mincu, *Avangarda literară românească*, Bucarest, Ed. Minerva, 1983, p. 47 e il suo editoriale dal titolo *Eugen Ionescu* in «Paradigma», 7, n. 1, 1999.

marcatamente affettiva.[37] Queste poesie del debutto, quindi, testimoniano la chiara intenzione, secondo l'autore, di porsi dalla parte dell'ispirazione immediata, di quel religioso «stupore» di fronte alle cose, idealmente prima dell'ingresso nel mondo del «male». Esse ripercorrono in questo modo la trama di una scrittura intimista e diaristica, che si può definire «sincera» in senso romantico-preesistenziale e che troverà di lì a poco in Romania la propria legittimazione teorica all'interno di quella generazione di intellettuali, capeggiata da Mircea Eliade, all'epoca considerato «l'idolo della "nuova generazione"» con il suo *Itinerario spirituale*.

Si tratta dunque, come si diceva, di poesie che non sono emblematiche per quello Ionesco che conosciamo, ovvero, non sono scritture veramente "ioneschiane", tuttavia hanno quella qualità di immediatezza che le rende particolari perché sono appunto legate alle vicissitudini biografiche ed alle particolari esigenze di espressione personale dell'autore. Sono testimonianze soprattutto a cui bisogna rivolgersi con uno sguardo etico. Significa interrogarsi intorno a un qualcosa che ancora misteriosamente riluce, cioè fare una ricognizione intorno alla possibilità stessa del dire, sia pure in segreto.

In questo libricino di poesie si può osservare immediatamente come il soggetto poetico lavori attorno al tema della regressione infantile e del lutto. Tenti di allestire l'altra scena del linguaggio misurandosi con la lingua di ispirazione folclorica dei bambini. Cerchi di far affiorare dall'esilio della fanciullezza quella parola arcaica, sacra e originaria, per molti versi muta, che è incapace di esprimere quello che fu il vero paradiso dell'infanzia ormai reso irriconoscibile dalla presenza della morte e del male. La funzione poetica è delegata alla voce del poeta-bambino che si esprime attraverso le modalità tipiche del linguaggio infantile. La scelta della «preghiera», del «canto» o dell'«elegia» risponde in primo luogo all'esigenza di riprendere il pensiero antico della tristezza per la morte e per il dolore, ma vi è anche in queste poesiole la gioia dovuta alla scoperta, lo stupore dell'essere, l'amore che permea di sé le parole e le cose. Le *Elegie* sono storie esemplari ricche di un *pathos* drammatico e malinconico che mettono in scena nella cornice dell'infanzia la rappresentazione immaginaria della morte del soggetto poetico, delle sue «creature» e delle particolari relazioni che si instaurano tra gli oggetti (giocattoli, alberi, bambole, fiori, ecc.) che sono ad un tempo simbolici e materiali. L'effusione dei sentimenti più personali è affidata al supporto delle risorse metrico-prosodiche che conservano un sentimento di contenuto dolore, di tristezza e di malinconia espressi anche nei caratteri scherzosi dell'epigramma. I moduli sono quelli desunti dal tardo simbolismo europeo e dall'espressione orale-folclorica romena. Essi riflettono il programma poetico dell'autore che denuncia nel mondo soggettivo dell'infanzia il farsi visibile della morte e del male. In altre parole egli intraprende un'avventura nella scrittura, cimentandosi in un'impossibile terapia, prova cioè a sanare nel proprio ricordo la perdita del paradiso. Questa perdita è vissuta come irrimediabile per il soggetto, e la poesia diventa così la scena di una elaborazione luttuosa che rende irreparabile qualsiasi possibilità di cicatrizzazione affettiva sul piano dell'esistenza se non attraverso il ricorso alle parole dell'infanzia.

---

[37] È interessante, da questo punto di vista, confrontare le poesie di Eugen Ionescu con l'opera pubblicata a cinquant'anni di distanza *Le blanc et le noir* (Paris, Gallimard, 1981) che contiene i disegni dell'autore con commenti e introduzioni. Qui si può osservare come i disegni di Ionesco rappresentino la traduzione in chiave figurativa delle sue poesie giovanili romene a distanza di anni e come gli stessi temi vengano riproposti nella loro stessa «ingenuità», nella loro rudimentale «semplicità», secondo gli auspici stessi di Ionesco che fanno appello alla «sincerità» dell'espressione.

Nelle due poesie che si intitolano *Animismo*, viene svelato il dispositivo linguistico che lega il soggetto-bambino al suo rapporto con le "cose". Nella prima poesia il corpo della lirica è intessuto di «voce», «riso», «pianto» e «stelle» dotate di anima. Il soggetto ha uno statuto privilegiato con l'universo magico-infantile perché gli astri comunicano amorevolmente con lui. Egli si pone come spettatore di una scena drammatica, taciuta, che si è svolta tra due mediatori evanescenti: uno «che piange» e l'altro «che ride». L'io vede piangere qualcuno mentre una «voce» estranea, voce umana, ride dietro la presenza inquietante e simbolica dell'«albero». Tutto il paesaggio fatto di pietre, alberi, sentieri, astri temono la presenza della voce dell'uomo che ride. Fanno attenzione, lo spiano, lo sorvegliano e tentano nel loro linguaggio fatto di sussurri e brusii, una preghiera.

Nella seconda poesia dallo stesso titolo, il soggetto poetico presenta invece al lettore il suo mondo, un mondo dove le cose sono animate, e rispondono come se fossero umane. Vi è una logica infantile di causa-effetto, di azione e reazione prima che la presenza del male uccida irreversibilmente il vincolo religioso con gli oggetti. Si tratta di quei momenti puramente immaginari, arcaici, anteriori al tempo, in cui gli istanti temporali sono tutt'uno con le cose, hanno uno stretto rapporto familiare, erano «fratelli», e il legame originario non era ancora spezzato.

Non appena si entra nel luogo magico riallestito dalla poesia il soggetto-bambino esibisce il proprio dispositivo linguistico fatto di rime, assonanze, propensione per la filastrocca e per il gioco di parole. Questo spazio si adegua al «realismo»[38] ioneschiano condizionato dalla rappresentazione del mondo dell'infanzia che si fonda sull'eterno presente. La capacità simbolica del soggetto poetico è fortemente condizionata dall'egocentrismo infantile. Attraverso la partecipazione magica con gli oggetti, il poeta-bambino è in grado di sviluppare una vera e propria visione del mondo. Ciò fornisce una particolare modalità di rappresentazione della realtà che consiste nella sistematica confusione tra nessi oggettivi, causali, e nessi soggettivi, casuali, resa possibile dall'acuto desiderio di poter influire con la volontà sugli avvenimenti, dirigendoli, sul piano poetico, verso la soddisfazione dei propri desideri ogni volta che l'emotività del ricordo prende il sopravvento. Tuttavia affiora nello stesso tempo la forza prorompente della separazione e del lavoro del lutto che tende a dividere il soggetto e a far sentire la ferita. Eugène Ionesco ricorderà più tardi che in questi particolari momenti si assiste a uno strano spettacolo:

> Ci si vede vedere. Ci si vede tra le cose, in mezzo agli altri, nel decoro, immagine in cui si è presi e che allo stesso tempo è fuori di noi. Come un'anima vedrebbe sfilare la propria vita, il film della propria vita. Mi vedo giocare. Mi vedo come se vedessi un altro nelle braccia di mio padre. Vedo il mio naso, i miei occhi, le mie braccia. Mi vedo come vedo lui, vedo mia madre, come vedo gli altri. Vedo le mie spalle. Mi vedo mentre cammino. Vedo i miei occhi, il mio viso, il mio io con il cappello sulla testa. Verosimilmente, le foto che ho conservato della mia infanzia mi aiutano a costituire questa immagine. È come se fossi un fratello che guarda suo fratello.[39]

È il carattere spaesante e insieme transizionale della parola come tratto specifico dell'esperienza simbolica del "doppio" sulla soglia presidiata dalla scrittura. Ma è anche un'esperienza di anticipazione della morte perché segnala il nostro essere consegnati a un'esteriorità intima che non può essere riassorbita in alcuna identità piena. È l'esperienza ripetitiva della parola come traduzione sempre in atto che costruisce il

[38] Per il termine «realismo» si rimanda al senso che Ionesco ne dà nel libro *Le Blanc et le noir*, cit. p. 21.
[39] E. Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, pp. 34-35.

nuovo attraverso «il film della propria vita» trascorsa. È il potere letale e mortificante dell'ordine simbolico sul godimento muto della parola mitica e infantile. È la tensione visionaria del soggetto come flusso interminabile e incessante dello scrivere che intende richiamarsi all'origine attraverso il rapporto che l'opera intrattiene con l'immagine della morte impossibile.

6. In attesa del genio.

È nel contesto stabilito dalle *Elegie* che la scrittura di Eugen Ionescu trova la propria legittimazione associativa e la propria collocazione generazionale. Già prima della pubblicazione di *No*, l'autore si muoveva e si confrontava costantemente con questa schiera di giovani scrittori generazionisti accomunati dalla medesima passione per il reale. Animato dalle parole dell'*Itinerario spirituale* di Eliade, Eugen Ionescu si ricaverà all'interno della propria compagine intellettuale un originale ruolo critico di programmatica contestazione. Le sue motivazioni più profonde e personali sembreranno così entrare in risonanza e rispecchiarsi in un consapevole progetto estetico ed esistenziale rappresentato dal paradigma ideologico di Criterion.[1]

Proviamo allora a capire la posta in gioco soggettiva di queste elegie e leggiamo questi versi che sono molto significativi per cogliere il dettato dell'esperienza poetica di Eugen Ionescu. Il titolo della poesia è *Paese di cartone e di bambagia*.

In quel paese non distingui la pietra
da un uccello o dallo spirito:
Sono di bambagia e cartone.

Chi si vuole levare l'anima,
la pone accanto
e la guarda come una creatura straniera.
Ho scorto spiriti di alberi, di uccelli, di uomini.

Uomini-marionette cantano qualche muta preghiera
Il loro Dio ha la barba bianca.
Uomini-marionette e spiriti di bambagia!
Sorrisi di impasto!
Alberi di caucciù!
Occhi candidi e fissi!
I colori sono pallidi, non gridano.
Lo spazio ha due metri cubi.
Il fuoco è uno straccio rosso e lo prendi con la mano.

Questo paese l'ha scarabocchiato, su cartone, un bambino.
Il bambino sogna: non svegliarlo.

In questo componimento si nota come Eugen Ionescu adotti il dispositivo poetico del sincretismo infantile. Il paesaggio sembra essere colto nella sua globalità percettiva, ed è impossibile, asserisce il poeta, individuarne i particolari: non si distingue più niente, né «pietra» né «uccello» né «spirito». Il globalismo infantile reifica le presenze animate e al contempo dona anima agli oggetti traducendoli in immagini e rappresentazioni familiari. Il disegno «scarabocchiato» prende vita con presenze colorate affettivamente che mettono in scena il riflesso animato del mondo, fatto di presenze transizionali che assumono una consistenza plastico-materiale «di bambagia e di cartone». In questo luogo incantato e straniante, poiché irrimediabilmente perduto, il soggetto può osservare nostalgicamente la propria «anima» messa a nudo, come appartenente ad un «altro», «creatura» tra le creature del mondo, fatte di «bambagia» e

[1] Le *Elegie* circolavano liberamente in questo ambiente associativo ed erano note a tutti gli esponenti del gruppo. Comarnescu nel suo *Jurnal* ricorda di aver ricevuto in dono dalla mano di Eugen Ionescu il volumetto di versi in cambio della sua amicizia.

di «cartone». L'immaginazione poetica del bambino restituisce agli oggetti, attraverso il «sogno», figure antropomorfe. Non c'è limite né confine. Il narcisismo copre in un abbraccio mortale il mondo interno e quello esterno. Soggetto e oggetto si scambiano luttuosamente le parti.

Lo spazio della lirica, quasi si trattasse di una sorta di limbo mutevole, una zona intermedia di gioco, un campo neutro di esperienza dove si combinano insieme «sogno e realtà», è come catturato da uno sguardo «straniero» che separa. È la raffigurazione del mondo infantile nel quale trova spazio la parola. Il soggetto, aprendosi un varco nella lingua, stabilisce una relazione con quegli oggetti che sono per lui emotivamente significativi. L'infanzia loquente non può parlare se non attraverso un atto di espropriazione dalla lingua materna. Di conseguenza, tutti i diritti e i possedimenti immaginari dell'infante sugli oggetti vengono meno. A partire da questa mancanza, il soggetto poetico riconosce il debito simbolico che ha contratto con il linguaggio. Questo atto, avvertito come traumatico, si traduce nella poesia in una proiezione visiva, quasi figurativa. Sono immagini particolarmente dotate di forza evocativa.

Decentrandosi dolorosamente dalla lingua materna e identificandosi, quasi di forza, nella lingua del padre, il bambino-poeta ha nuovamente la possibilità di collocarsi in una forma diversa di discorso, quella stabilita dalla poesia, senza che per questo l'impulso creativo rischi di inaridirsi definitivamente. Il soggetto poetico, giunto faticosamente alla parola, si interroga sul senso della propria presenza nel mondo, occupa il ruolo di testimone spaesato a seguito di questo evento sconvolgente, assiste alla lacerazione della propria soggettività e osserva l'epifania degli oggetti elaborando il loro lutto nello spazio vuoto delle parole. L'estraneità disincantata degli oggetti e l'esposizione inerte della propria anima si configurano come la scoperta di un vuoto non sostanziale che parla e prega con parole quasi mute.

Le *Elegie grottesche*, sempre contenute nello stesso volume di Eugen Ionescu, si affidano invece agli elementi soprasegmentali della lingua, ai giochi di parole, alle filastrocche infantili il cui senso transizionale riposa sulla sonorità dei lessemi. Questa particolare modalità di espressione poetica fa da contraltare ironico alle *Elegie per piccoli esseri*. Qui il poeta mostra l'altro versante della sua ricerca linguistica, quella improntata sulla destrutturazione del linguaggio e sul sondaggio di particolari effetti sonori, onomatopee, creazioni suggestive determinate da parole collocate in un contesto discorsivo umoristico e paralogico. La critica ha ravvisato in queste ultime poesie la spiccata vocazione teatrale di Eugen Ionescu che troverà la sua piena espressione nelle opere più mature.[2] Leggiamo la «prima parte» di questa *Ballata*:

Vi fu
un nanetto,
era inetto
e balbuziente.

Coi fratelli buoni
calabroni
vagolava
tra i burroni.

Faceva pipì
in una pipa

[2] Si vedano a questo proposito G. Ionescu, *Anatomie unei negații*, Bucarest, Ed. Minerva, 1991 e A. Hamdan, *Ionescu avant Ionesco*, Berne, Editions scientifiques européennes, 1993.

e abitava
in un tulipano.

Rimbrottava
con una punta d'ago,
la formica
e lo scarafaggio.

Quando muoveva
non si sapeva
se fosse il naso,
se fosse il passo.

Assume particolare rilievo teorico, nell'ambito della sperimentazione linguistica di Eugen Ionescu la poesia che si intitola *Il bambino e i campanelli*.

Perché risuonano i campanelli, mamma,
Nella fredda notte di Natale?
Nella loro lingua, con la loro voce di rame,
Tu sai, cara mamma, cosa dicono sempre?

È forse una storia, mamma, non capita,
Nel tempo da molto dimenticata?
È la fiaba della bella Ileana?
Dell'Orco-Rosso, brutto e cattivo?

"Ding! Dang!" Le senti che ridono? Le senti che piangono?
Le senti ora leggermente che saltano
"Ding! Dang!" Oh, cara mamma, che dicono quando
Ci cantano così nella loro lingua?

Il soggetto poetico si interroga sul senso dell'evocazione sonora prodotta dai campanelli. Il bambino si accorge che le cose hanno una loro specifica lingua che non si arresta semplicemente con il dispiegarsi dell'onomatopea. La poesia prende la forma di una domanda infantile fatta alla mamma. Cosa dicono i campanelli nel loro «Ding-Dang» quando suonano e cantano nella loro lingua? Indagine sulla lingua magica degli oggetti del fanciullo? Scoperta di una lingua fatta di ambivalenze affettive che si produce nel riso o nel pianto? L'enigma che affiora dal linguaggio fiabesco, dai codici orali e infantili? Ricerca gnoseologica attraverso il dire degli oggetti dell'infanzia? Oppure si tratta qui, forse, di una lingua morta che tuttavia prende la parola per tradursi nel discorso della poesia?

L'inconscio infantile è l'altra lingua (l'altra scena) inclusa nella lingua materna, una lingua morta che prende vita e voce nella traduzione, nel passaggio da una lingua all'altra, dalla madre al padre e dal padre alla madre. È la lingua dei transiti e della fibrillazione emotiva tra soglie vicine. Il soggetto poetico è l'inconsapevole testimone di ciò, porta solo la testimonianza della presenza della morte e della sofferenza cui partecipano gli oggetti e le parole. Solitamente, i giocattoli, le bambole, i soldatini, i burattini, che sono i protagonisti principali delle *Elegie*, teatralizzano le pene umane e il bambino scopre la dimensione luttuosa e funebre dell'esistenza a seguito della sua necessaria e progressiva abdicazione sovrana. I giocattoli, oggetti transizionali incisi dal vuoto, permettono al bambino così di partecipare all'evento angoscioso dell'esistenza. Tutto appare come abitato dal mistero, da qualcosa di nascosto e di segreto, tutto si vela di sfumature di sogno e di incubo. Affiora una musica sotterranea, una forza che

avvicina le cose ai sensi e al contempo le allontana, trasformandole in apparizioni sfuggenti, inafferrabili, evocazioni di fantasie memori di un'insaziabile e mitica onnipotenza.

Pur nella sua espressione rudimentale, che crea un effetto di immediatezza e di spontaneità, l'altro aspetto che domina fortemente la poesia delle *Elegie* è senza dubbio la dimensione percettiva. Essa convoglia l'occhio e l'udito; sono percezioni atte a seguire vibrazioni di essenze oscure e segrete. Nel suo particolare rapporto con le cose, il soggetto poetico aspira a trovare una calda intimità, una sorta di rifugio protettivo, ma questa sua aspettativa viene costantemente frustrata dal lavorio silenzioso e incessante del lutto: lo rivela in modo drammatico la frequenza delle figure del paesaggio naturale e degli elementi religiosi che fanno da *décor* al corteo funebre dei giocattoli di latta, che sfilano uno ad uno sotto gli occhi stupefatti del bambino.

La poesia di Eugen Ionescu sonda un recupero impossibile dell'infanzia e richiama la morte e le figure dei morti che investono implacabilmente non solo i giocattoli ma anche gli elementi differenziali del linguaggio nelle sue peculiarità ritmiche e sonore. Si scopre allora che il linguaggio dei «campanelli» tende a evocare ossessivamente presenze che non sono più e non torneranno mai più (immagini di bimbi morti, fanciulle e bambole defunte, angeli, soldatini, marionette). Le sensazioni arcane e magiche, il sogno e il mistero, che si annidano tra gli oggetti, non fanno altro che riproporre il lacerante rapporto con la presenza della morte e del male ormai inestirpabile dal creato dopo la cacciata immaginaria dal paradiso dell'infanzia.

Cosa significa tutto ciò? Forse che un tesoro di esperienza vissuta viene sigillato in particolari significanti (bambole, campanelli, elementi naturali, ecc.) e che, traversandolo con la poesia, Eugen Ionescu abbia voluto far sgorgare da esso la vita che lo racchiudeva? In realtà, non c'è altro accesso all'esperienza della lingua (e della poesia) che questa mediazione di significanti luttuosi fondamentali. Per liberare la vita che essi imprigionano bisogna condannarli a morte, passarli al filo del non senso affidandosi sempre e solo alle parole. Lungo la trama elegiaca della negatività, attraverso la provenienza delle voci, è possibile leggere, attraverso l'esercizio di disincanto, l'intreccio originario delle lingue sullo sfondo di una lingua mitica, prebabelica, fatta di sussurri e lallazioni. Ed è proprio là, in quel luogo inoggettivabile che il soggetto fa l'esperienza della lingua. Entrando in una lingua che deve essergli necessariamente straniera, scopre la certezza di non capire e questo evento lo getta nello sconforto e nel dubbio ma gli fa provare anche lo stupore e la meraviglia della condizione umana.[3]

Ritornando più da vicino alla vicenda soggettiva di Eugen Ionescu, è come se trapelasse dalle *Elegie per piccoli esseri* un agonico tentativo di dar voce a ciò che non riesce ad avere più voce, di far parlare desideri assoluti e inappagati, di scoprire l'infanzia come autenticità che cerca di sopravvivere alla distruzione e alla morte del mondo, una sorta di attaccamento alla parola muta dell'infanzia che sembra

[3] Si tratta per dirla con Racamier dell'esperienza del «lutto originario»: «Per lutto originario» si intende «il processo psichico fondamentale per il quale l'Io, fin dalla prima infanzia, prima ancora di emergere e fino alla morte, rinuncia al possesso totale dell'oggetto, compie il lutto di un'unione narcisistica assoluta e di una costanza dell'essere indefinita e, tramite questo lutto, che fonda le sue stesse origini, opera la scoperta dell'oggetto e del Sé e inventa l'interiorità. L'Io stabilisce così le proprie origini riconoscendo di non essere il padrone assoluto delle proprie origini. Per essere ancora più concisi, potremmo dire che *il lutto originario costituisce la traccia ardua, viva e durevole di ciò che si accetta di perdere come prezzo di ogni scoperta*». P.-C. Racamier, *Il genio delle origini. Psicoanalisi e psicosi*, a cura di D. Colas, edizione italiana di C. M. Xella, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1993, p. 39.

dolorosamente voler perdurare, un desiderio di fuggire il presente e di regredire a uno stadio mitico e prelinguistico. E fatto ancora più saliente, è che Eugen Ionescu concepisce l'espressione poetica come una lingua straniera, non comunicativa, imposta dagli altri e che appartiene agli altri. Come scriverà più tardi in *Passé présent*, pare che vi sia un'oscura volontà di tornare bambino per non essere un «altro»:

> Sono nella pelle di un altro, nelle pelli, e nelle pieghe delle pelli di un altro. Ho sperimentato questo fatto: si può diventare un altro. Ciò può apparire assurdo. Non mi resta che il rimpianto di essere un altro. Questo rimpianto che fa sì che io sia sempre me stesso, o il bambino che ero, che sono, oh, i miei colori, i colori del mondo, il mio altro cielo, il mio altro mondo, i miei altri oceani, il mio continente d'altri tempi. Tutto si è evaporato. Io sono su un altro pianeta, somigliante a un essere di un altro pianeta, ero un uomo, un bambino e una fata malvagia o un cattivo stregone mi ha metamorfosato in orso, in cinghiale, in coccodrillo, perché mi ha così punito? […] È un errore, è un incubo, voglio ritornare me stesso, sono il bambino…[4]

Quella della poesia è, dunque, per Eugen Ionescu, questa lingua, la lingua necessariamente dell'«altro», e non l'«altro» immaginario o speculare ma l'Altro in quanto tale (ovvero in quanto poesia, domanda e traduzione sempre in atto) che sfugge a ogni pretesa di dominio da parte di un Io solipsistico che si vuole narcisisticamente padrone di sé o delle "proprie" parole mute, cioè quelle parole paradisiache e mitiche dell'infanzia perduta.

D'altro canto, le parole, come mostrano queste «elegie», sono creature sensibili al dolore, «piccoli esseri» che offrono nella scrittura una modalità per metabolizzare simbolicamente i distacchi dalle persone e la separazione dai luoghi amati. Le parole della poesia hanno quindi anche questo potere, non solo legano ma insieme slegano per consentire la costruzione di nuovi ed imprevisti legami, alimentando relazioni di amicizia e anche d'amore. Ed è in questo inarrestabile travaglio del lutto, nella dimensione transferale della scrittura che prenderanno forma i fantasmi del passato, quei personaggi cruciali dell'infanzia che ancora vivono e parlano i loro linguaggi antichi e mai dimenticati, indistruttibili, segreti e sempre attuali. All'origine è l'Altro della lingua che spinge a ripetere e a ridare voce all'inseguirsi delle lingue, e le *Elegie per piccoli esseri* segnano appunto il luogo angosciante della loro impossibile, ma necessaria, traduzione.

***

Passano pochissimi anni dalle *Elegie* e nel pieno fermento storico e societario di Criterion, avviene una sorta di metamorfosi nello stile compositivo di Eugen Ionescu. L'autore si toglie la maschera del poeta, indossa quella del critico militante generazionista, entra clamorosamente sulla scena comunitaria e crea non poco scompiglio. Dopo la pubblicazione del volume delle *Elegie* Eugen Ionescu completa a Bucarest gli studi universitari, scrive nelle varie riviste nazionali numerosi articoli sull'arte pittorica, sul romanzo e sulla poesia, comincia a farsi notare tra il pubblico intellettuale e inizia a stringere amicizia con i maggiori esponenti del gruppo Criterion. In un'intervista del 12 ottobre 1933, rilasciata su un noto periodico modernista dell'epoca, «Facla», lo scrittore di Slatina definisce la sua posizione "sovversiva" all'interno della giovane generazione, e dichiara tutta la sua avversione per il discorso dominante della critica letteraria nazionale. Ancor prima della premiazione e della

[4] Eugène Ionesco, *Passé présent présent passé*, cit., pp. 42-43.

pubblicazione di *No*, Ionescu alimenta il suo «mito» intellettuale di critico "anticonformista", chiarisce la sua impostazione programmatica e prepara il terreno per l'uscita del prossimo volume. Questa intervista è un'importante testimonianza non solo perché in essa è contenuta la poetica e la teoria critica della letteratura dell'autore, dalle cui premesse non si distaccherà mai più, ma anche perché è un documento che permette di osservare meglio, dall'interno, i complicati intrecci e i delicati equilibri comunitari di Criterion.

All'inizio dell'intervista Panaitescu schizza un breve ritratto del giovane generazionista che corrisponde pienamente al «mito» e allo stereotipo pubblico che l'autore si era guadagnato all'epoca. Eugen Ionescu è riconosciuto ufficialmente come il «critico della giovane generazione», è da tutti «classificato malevolo», un vero e proprio «Brutus letterario» che «spezza il capello in quattro», ed è considerato oltremodo «esigente fuori misura». L'intervistatore invece si discosta da tali giudizi e da parte sua ritiene che Eugen Ionescu sia «semplicemente» un giovane talento dotato di un temperamento «tumultuoso» che lo spinge incessantemente alla ricerca del «vero». Ciò che contraddistingue Eugen Ionescu rispetto agli altri membri di Criterion, dice Panaitescu, è la sua «sincerità». Questo aspetto è degno di rilievo perché caratterizza uno dei tratti di singolarità dell'autore in rapporto all'«autenticità» di Eliade, al lirismo tragico e parossistico di Cioran o in relazione al pacato equilibrio razionale di Noica e di Dan Botta. Questa «sincerità» di Eugen Ionescu, all'interno dell'associazione Criterion, ricorda una lontana affinità spirituale con Rousseau, che è forse il primo pensatore della comunità, nel senso che è un pensatore che sente la questione del legame sociale come un'inquietudine diretta verso la comunità e, a un tempo, come la coscienza della frattura della comunità stessa. Anche in seguito, la spinta nostalgica verso una comunità perduta da ritrovare e ricostruire in una tensione continua senza cedimenti sarà uno degli assi portanti di tutto il suo teatro dell'esilio, al di là dell'«assurdo», della «tragedia del linguaggio» e dell'«impossibilità della comunicazione».

In quest'articolo del 1933 la prima domanda che pone l'intervistatore al giovane generazionista riguarda in generale lo statuto letterario della critica nazionale. Eugen Ionescu risponde che «la critica letteraria è un genere che appartiene al passato». Se la critica «situa il valore nell'espressione, è un errore, perché l'espressione non esaurisce il contenuto, non lo esprime e non lo afferra», anzi «lo tradisce»; «l'opera scivola via tra le dita del critico letterario» e a lui non «rimangono in pugno» che poche «briciole inessenziali».[5] Per Ionescu sono proprio le «preoccupazioni letterarie, sociali, metafisiche» dello scrittore che «colorano l'opera e esprimono le pulsioni ed i vissuti intimi del soggetto».[6] Il giovane critico fa questa particolare considerazione estetica:

> La critica letteraria è una conseguenza della teoria del «bello», attività disinteressata, contemplazione, creazione, ecc. La letteratura è, di fatto, solo una copia viziata, una conoscenza falsa della realtà. D'altronde, tutta la nostra conoscenza è falsa giacché questa *falsità* non costituisce neppure un segno distintivo della letteratura. La letteratura è una fotografia tendenziosa, un reportage soggettivo e anche interessato della vita. Essa non ri-crea tuttavia. Essa mummifica. È un documento, sempre più arido, sempre più illeggibile e sempre parziale della vita.

Dopo questa dichiarazione, leggiamo il seguito dell'intervista dove Eugen Ionescu tende in maniera provocatoria a disorientare, non si sa quanto proditoriamente,

---

[5] E. Ionescu, *Azi ne vorbeşte d. Eugen Ionescu*, intervista di C. Panaitescu, in «Facla», anno XII, nr. 813, 12 ottobre 1933. Ora in E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. 2, cit., p. 58.
[6] Ivi.

il giornalista, ma anche il lettore, informato sui fatti e sugli eventi culturali e letterari della Bucarest dell'epoca. Panaitescu chiede:

- *Allora quali sono i criteri nella critica?*

- La critica non ha criteri, perché deve fornire un calco all'opera letteraria che detta i propri criteri con i quali deve essere giudicata. Ma poiché ogni libro è un nuovo universo un po' più grande, con le sue leggi proprie e irriducibili ai rapporti, con una scala unica di valori, la critica ha un'infinità di criteri. Dunque non ci sono criteri. Per ogni libro, il critico dovrebbe costruire un sistema nuovo della critica. Ci sono, giustamente, casi in cui un sistema critico sia valido per moltissime opere. Ma proprio quelle opere sono riconducibili a un'altra opera, la ripetono, le somigliano, si identificano con essa oppure sussumono altre opere ancora. Ma tali opere non hanno interesse. Hanno valore solo quei libri che non assomigliano a nessun altro.

- *Ecco un criterio!*

- Bene, ma il criterio si ferma qui. Non si può stabilire una scala di valori. Quindi, la critica non ha più alcun senso.

- *Con che cosa si può sostituire la critica?*

- Con la storia, se la cosa ti può far piacere. Ma visto che la vita è fatta per essere persa, per morire, essa non può essere ri-creata […], e neanche la storia, niente. Il difetto immenso e catastrofico della critica è la sua fede nell'obiettività. Cioè essa crede di essere l'obiettività stessa. Ma, non è così, i valori con cui essa classifica sono frutto dell'invenzione o, almeno, sono inessenziali, periferici, lontani mille chilometri dall'essenza dell'opera, che è invece partecipazione al problema. La critica significa mancanza di partecipazione. E questa cosa è non solo priva di interesse, inutile, ma è anche impossibile.

- *Comunque abbiamo molti critici!*

- Sì! Individui che si trovano alla periferia dei problemi. Nella nuova generazione, coloro che fanno critica sono persone molto mediocri, le più anacronistiche, le più fuori dal nocciolo e dal centro di gravità della lacerazione moderna. Farò i loro nomi e sarò convincente: Octav Şuluțiu, O. Papadima, Ion I. Cantacuzino, Mihail Ilovici, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Constant Ionescu, Lucian Boz ecc. Questi sono gli uomini che contano attualmente di meno.[7]

Come si vede fin da queste prime battute, Eugen Ionescu cerca di farsi un po' di spazio tra i giovani critici usando toni clamorosi. Questi sono gli scatti, gli scivolamenti repentini dello stile dialogico ioneschiano, e questi sono anche i tratti che più lo caratterizzano al tempo di Criterion. Come si vedrà meglio in seguito, proseguendo la lettura di questa intervista, Eugen Ionescu si impegnerà in vista di una dimostrazione, come si fa nell'ambito del discorso scientifico, cioè cercherà di dimostrare l'impossibilità effettiva della critica. E chi si occupa di epistemologia sa bene che dimostrare l'impossibilità è a sua volta impossibile. Ma questa è la posta in gioco di Eugen Ionescu.

Il nocciolo duro della sua posizione paradossale segnala un reale inassimilabile nel cuore della differenza soggettiva contro qualsiasi possibilità di oggettivazione dell'atto critico tradizionale, e sottolinea una spaccatura inconciliabile che si situa dalla parte del negativo e dell'impossibile. In questo periodo di contestazione generalizzata Eugen Ionescu sembra non temere gli effetti destabilizzanti del suo discorso e non ha paura di farsi dei nemici. Il suo gesto di tipo spettacolare e scandalistico è per molti versi ascrivibile a quello delle avanguardie storiche, in particolare del Futurismo e di Dada.[8]

---

[7] Ivi, pp. 58-59.

[8] Annotazione curiosa. Il 1909 è un anno importante non solo perché ha dato i natali a Eugen Ionescu, ma anche perché il 20 febbraio appare simultaneamente sia a Parigi su «Le Figaro» che in Romania sulla rivista «Democrația» di Craiova (città oltena poco distante da Slatina) il primo *Manifesto* futurista di Marinetti.

Apriamo ora una parentesi sul libro di Eugen Ionescu che già si annuncia in questa intervista e che da lì a poco verrà anche premiato e pubblicato. Al di là della provocazione e dello sdegno quasi unanime che quest'opera susciterà sulla stampa nazionale, il volume *No* è assolutamente originale e inclassificabile dal punto di vista dei generi letterari. Sarebbe un grave errore metodologico misconoscere a questo libro il suo originale apporto critico-teorico che viene costantemente rilanciato dall'autore attraverso entità nuove e paradossali nel quadro tradizionale della cultura romena dell'epoca. Questa raccolta di saggi, alla quale Ionescu ha posto come titolo significativo *No*, mette insieme due logiche impossibili, quella «discorsiva e argomentativa» e quella «intuitiva», più precisamente il «pensiero logico» di ascendenza naeioneschiana e la teoria «estetica» di Benedetto Croce, e nello stesso tempo mostra la loro intrinseca inconciliabilità sul piano dell'applicazione critica al testo letterario.[9] La *mise* di *No* è quindi l'impossibile.

In primo luogo, nel libro ioneschiano, il discorso «logico» di stampo aristotelico esaspera la struttura elenctica della verità critica mimando parodisticamente la struttura formale dei sillogismi, postulando uno o più inoltrepassabili infiniti che neutralizzano la propria negazione (come l'essere, l'io penso, il linguaggio, la storia), e allo stesso tempo mostra l'impossibilità di negare, spesso (auto)ironicamente, la verità. L'analisi che fa Ionescu tende a far emergere ciò che l'ideale della critica tende a nascondere o ad aggiustare, cioè mostra, nella teatralizzazione della scrittura di *No*, quell'affiorare del reale irrappresentabile che è la morte; ovvero Ionescu si impegna, indipendentemente dalla sua volontà espositiva e argomentativa, a dimostrare la morte impossibile, cioè il reale della letteratura, di cui, del resto, dice di non sapere assolutamente niente.

In secondo luogo, Eugen Ionescu segue contemporaneamente l'altro versante del discorso della critica, cioè quello «estetico» e «intuitivo» crociano, ma ne rivela solo l'aspetto interdetto o precluso, quello che va al di là di esso, ovvero quello negativistico, di impronta dadaista, dove l'impossibilità di negare la verità è ancora un segno dell'inesistenza "oggettiva" della verità. La verità della critica può solo essere messa in scena nella forma vuota e senza risposta della domanda simbolica, perché il soggetto è co-implicato in essa e ne determina l'eccesso (il suo peso reale).[10] La passione

---

[9] Qui si avverte il taglio kantiano del professore di estetica di Eugen Ionescu, Mihail Dragomirescu, il quale affermava con decisione nel suo libro *La scienza della letteratura* (1926) la «natura inanalizzabile» dell'opera letteraria. Raccogliendo la testimonianza della moglie di Ionesco, Rodica, che si era laureata in filosofia all'Università di Bucarest, Emmanuel Jacquart scrive nella *Cronologia* del volume della Pléiade: «Ionesco aveva rapporti tesi con il suo professore di estetica, Mihail Dragomirescu, che contraddiceva in pubblico. Si era così fatta la fama di contestatore estremista e originale, tanto che i compagni lo chiamavano "il pazzo di Dragomirescu" […] e venivano ad assistere allo spettacolo. Tuttavia, le vedute di Ionesco e del suo professore coincidevano su un punto preciso: entrambi dissociavano del tutto la vita dall'opera: l'"Io profondo" e l'"Io sociale" non si saldavano, lo scrittore e l'uomo di mondo restavano separati da un abisso». Si veda in E. Ionesco, *Teatro completo I*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, p. LXXIII.

[10] Detto in termini lacaniani, *No* articola la relazione del soggetto nei confronti della *jouissance* del discorso critico, nei confronti dell'essenza traumatica del suo essere, e cioè nei confronti di qualcosa che il soggetto non è mai capace di comprendere pienamente, cui non sa né vuole adattarsi, e che non è in grado di integrare nel proprio universo simbolico se non attraverso l'allestimento di paradossi che ripropongono l'eccedenza della verità nella finzione simbolica della critica. Il *No* di Eugen Ionescu non si poggia su alcun fondamento oggettivo ma solo su un molteplice negativo. Esso mostra la nozione antinomica del limite e del desiderio, fa vedere una cosa che è reale e che insieme non è una cosa, come se, dietro alla mascherata narcisistica dell'Io, trapelasse il vuoto, oppure una non-cosa, un niente non assoluto, che non è semplicemente il nulla esistenziale, ma la domanda stessa proveniente dalla passione soggettiva per la critica.

dell'essere stesso nella forma del discorso critico si rivela solo attraverso il giudizio espresso dall'impressione soggettiva del critico ed è quindi arbitrario. Ciò implica che l'atto critico non si basa su alcun criterio obiettivo o positivo ma semplicemente riflette l'immaginario del critico che è condizionato ad agire a partire dalle proprie inconfessabili fantasie, dal tornaconto personale, e dagli ideali conformisti e sociali che rispondono, in definitiva per Eugen Ionescu, alle logiche del potere accademico ed editoriale del tempo, cioè ai desiderata del Grande Altro.

La negazione di Eugen Ionescu rappresenta la «cosa in sé» kantiana come autolimitazione formale della ragione critica, che ruota, o gioca, nella vuota determinazione del limite e del desiderio del criterio oggettivo di giudizio, tanto auspicato da Criterion da teorizzarlo come poggiante su un fondamento ideale, inalterabile e sovrastorico. Nel momento in cui la ragione del critico pretende di fondare se stessa nell'atto, la ragione stessa rinvia a un infinito (negativo) senza appoggi né punti di riferimento interni. L'affinità di autofondazione e di autodissoluzione, di paradosso e di fondamento della ragione diventa oggetto di elaborazione in *No* non solo nel versante avanguardista della messa in discussione di tutti i valori nazionali, ma rappresenta l'esito più eloquente dell'attraversamento del nichilismo compiuto nel campo della critica letteraria europea di quel tempo.

Il *No* dunque si interroga nella e sulla contraddizione dell'universalismo della logica applicato allo studio della letteratura. In questo senso la frequentazione assidua di Eugen Ionescu dei *Topici* e delle *Confutazioni sofistiche* di Aristotele, dei *Manifesti Dada* di Tzara e de *La negazione* di Freud, sono paradigmatici e imprescindibili per un'adeguata comprensione della reale posta in gioco del libro. Eugen Ionescu non vuole fornire soluzioni accomodanti o consolatorie, ma spera che le contraddizioni siano risolvibili su un piano trascendente, forse proprio a partire dalle strutture immanenti, non ontologiche, del pensiero occidentale.[11] Ma così facendo Eugen Ionescu mostra ai criterionisti il lato paradossale dell'eccentricità del soggetto cartesiano e pascaliano rispetto allo spirito geometrico di sistema. Chiariamo meglio la questione con questo noto paradosso tratto da *No*. Eugen Ionescu, come di consueto, si rivolge direttamente al pubblico dei suoi lettori, e scrive in questo modo:

> Signore e signori, o Dio esiste, o Dio non esiste. Se Dio esiste non ha alcun senso occuparci di letteratura. Se Dio non esiste non ha nuovamente senso occuparci di letteratura. […] Perché tutti noi moriamo.[12]

Se si segue fino alla fine la logica di questo ragionamento, che iperbolicamente ha per oggetto l'esistenza o l'inesistenza di Dio, Eugen Ionescu sembra dire a Criterion che la negazione della verità è vera, però la verità è innegabile, dunque è impossibile. Ancora: la negazione della letteratura è letteraria, dunque tutto è letteratura, ma anche questo è impossibile. Ciò implicherebbe teoricamente di nuovo un'ulteriore differenziazione tra critica e metacritica, teoria della letteratura e metateoria della

---

[11] Il nichilismo di Eugen Ionescu trasforma il fondamento in paradosso attraverso una ricorrenza alternata vero/falso, poiché non esiste da questo punto di vista una terza alternativa. L'altra strada che Ionescu mostra è quella del fondazionalismo logico che evita la ricorrenza paradossale ma è ontologicamente arbitraria, ossia il fatto di ammettere l'esistenza di condizioni innegabili dell'affermare e del negare deve presupporre uno sfondo ontologico di tipo attualistico che preveda la necessità dell'essere così com'è, cioè come condizione assoluta.

[12] E. Ionescu, *Nu*, Bucarest, Vremea, 1934, pp. 293-294. Nell'edizione Humanitas (1991) la citazione si trova alle pp. 200-201.

letteratura, ma questo Eugen Ionescu non sembra volerlo accettare, perché di fatto, nell'atto critico, anche una tale evenienza risulta praticamente impossibile. Il gesto etico dell'autore si tradurrà allora paradossalmente in *No* nella messa in scena di questo "impossibile" della letteratura e della critica. La logica del simulacro, il gioco, il capriccio e il parasillogismo staranno a segnalare quel resto irriducibile e reale della presenza del soggetto nel testo letterario preso in analisi, cioè quello scarto che vi è tra l'enunciato dell'opzione critica immaginaria e la posizione soggettiva dell'atto simbolico, cioè di colui che la enuncia e che rinvia quindi al luogo indecidibile dell'enunciazione. Così, mostrando l'aporia della «letteratura», la struttura di *double bind* nel discorso critico, la natura non conclusa dei ragionamenti elenctici, l'invenzione di falsi sillogismi e umoristici paradossi e l'esposizione di una soggettività smarrita e angosciata dalla presenza della morte nella vita, *No* è il libro dove si vede che il negativismo nell'ambito della critica è il più conseguente dal punto di vista logico, nel senso che è più reale rispetto al fondazionalismo criterionista che tentava di reggersi su ideali morali e salvifici a sfondo religioso e nazionale.[13]

Dopo questa escursione nei meandri soggettivi della logica ioneschiana contenuta in *No*, ritorniamo a questo punto all'intervista pubblicata su «Facla». Panaitescu riprende la questione e chiede al giovane critico:

> - *Dunque, credi che la critica sia completamente da buttar via?*
> - Non proprio. Come ogni cosa inutile e inattuale, essa ha la sua propria bellezza e ironia. Richiede, poi, l'eroismo di abdicare a se stessi, alla propria gravità, a favore del futile e dell'inessenziale. E, al limite, io mi sento di apprezzare soprattutto quel critico che è consapevole della pagliacciata della critica stessa.[14]

Eugen Ionescu sta parlando di un critico letterario abbastanza noto a Criterion, che costituirà uno dei maggiori bersagli polemici del suo *No*. Per cercare di giustificare la propria posizione eccentrica all'interno del discorso critico nazionale l'autore prova così ad argomentare:

> Per fare un esempio, il signor Șerban Cioculescu […] vuole attualizzare, o mantenere attuale l'inattualità e la mancanza di senso della critica. Lui capisce l'errore fondamentale della critica: ossia quello di immaginare che ciò che interessi della letteratura sia proprio la letteratura. Di fatto, ciò che è di maggior interesse è solo quello che resta fuori dalla letteratura. […] Ma il signor Cioculescu fa finta di non vedere questo. E io lo ammiro per questa attualizzazione dell'inattuale. Cioè quello di fare […] un problema di ciò che in fondo non è un problema.
> - *Ma tu non fai critica letteraria?*
> - Sì e no. Ho giocato a fare il critico. E continuerò il gioco, fin quando questo ancora mi farà divertire. Proprio ora sto scrivendo un libro in cui si testimoniano queste cose con fiorettature di stile, fronzoli, e altre cianfrusaglie.[15]

---

[13] Questa è la distanza critico-negativa che separa la comunità Criterion istituzionale (Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Petru Comarnescu) dai suoi aspiranti (Eugen Ionescu e Emil Cioran). Malgrado le divergenze dettate dal narcisismo e dalla formazione intellettuale dei due giovani autori, il libro di Cioran, anche se si muove in un campo simbolico non strettamente logico, ma dialettico e antidialettico fatto di salti e deviazioni di sapore kierkegaardiano che mimano il delirio dell'azione e il parossismo del pensiero, *Al culmine della disperazione* è in realtà, si diceva, molto più vicino all'impostazione negativistica di *No* che alla serenità della sintesi ideale e all'armonia prestabilita del volume *Mathesis o le gioie semplici*, del giovane filosofo Noica, quest'ultimo più orientato in generale verso l'ideale appaesante e positivo del gruppo fondatore dell'associazione culturale criterionista.

[14] E. Ionescu, *Azi ne vorbeşte d. Eugen Ionescu*, intervista di C. Panaitescu, cit., p. 59.

[15] Ivi, pp. 59-60.

Eugen Ionescu prepara da lontano e con calcolata discrezione il terreno per il terribile urto pubblicistico che si aspetta dal suo *No*. L'intervistatore forse ha capito, non molla la presa e si mette a stuzzicarlo.

- Il signor Şerban Cioculescu, in una recente intervista, ti accusa di faciloneria, di mancanza di serietà. Ti sei arrabbiato?

«Un pochino», risponde Ionescu. Ancora il libro non è stato dato alle stampe né tanto meno è stato premiato. La rivalsa, nella forma della violenza simbolica, attende, come inesorabile, il determinarsi dell'evento tanto auspicato. «Del resto», dice lo scrittore, «lui ha ragione». «Ma nel mio libro che si intitolerà *No*, faccio un elogio della mancanza di serietà».[16]

L'intervistatore crede di aver compreso e chiede se «la mancanza di serietà» sia «un'evasione». La risposta è di quelle tipiche ioneschiane:

No. Perché è la maschera di una serietà vera. Secondo cui la serietà è la maschera di una non serietà vera.[17]

Ma «questo è un paradosso?» ribatte Panaitescu. Ionescu a questo punto prova a chiarire il «paradosso» con una metafora desunta dal mondo del gioco degli scacchi:

Mi sembra che il signor Cioculescu ti abbia influenzato. Non è affatto un paradosso. La serietà è (in critica letteraria, per esempio) l'accettazione, conscia o meno, delle regole del gioco. La mia mancanza di serietà è la coscienza del gioco, la consapevolezza che io sto giocando. Affinché un critico letterario si disabitui di ciò che egli chiama la serietà, gli consiglio di pensare profondamente, per quanto profondamente possa pensare un critico romeno, al ridicolo di un trattato metafisico su *Il senso critico-letterario dell'esistenza*. In altre parole: succede che i giocatori di scacchi si concentrino così tanto sui pezzi, e sulle loro piccole mosse, da ignorare il resto dell'universo. Come nel gioco degli scacchi, il gioco critico è retto dall'arbitrario, da convenzioni stabilite dagli uomini tra di loro, dal capriccio. Come sarebbe assurdo invece se i giocatori di scacchi legassero la rotta dei pianeti o l'euforia cosmica a una mossa dei pedoni o proprio della regina! Cosa succederebbe se si uccidessero per una partita perduta?

Sai cosa ancora succede dopo che hai giocato dieci partite a scacchi di fila? Hai l'impressione di essere una torre e quello con cui parli sia un cavallo, dal quale ti devi guardare. Quando attraversi la strada, hai l'impressione di fare la mossa dell'alfiere (*nebunul*, 'il folle'). Quando chiudi gli occhi, vedi i pezzi degli scacchi allineati.

Ebbene, anche la critica letteraria diventa un'ossessione simile; una serie di allucinazioni organizzate. Ecco perché è necessario dare un calcio, di tanto in tanto, al tavolo degli scacchi della critica. Piegandosi per rimettere su i pezzi, i critici osserveranno che hanno delle braccia, delle mani e, accanto a loro, la vita vera.

Chi è veramente non serio? I giocatori o colui che assesta un bel colpo col piede?[18]

L'intervistatore crede di aver capito, ma dall'equivoco non si esce:

Quindi, tu pretendi di buttar giù i tavoli degli scacchi?

Nel «malinteso» si rimane, nell'«allucinazione organizzata» si deve sostare, resistere nel «gioco» delle parole, fino alla fine. Ionescu così rilancia la questione della

[16] Ivi, p. 60. Il libro infatti demolirà tutte le tesi elogiative di Cioculescu a proposito della poesia di Arghezi.
[17] Ivi.
[18] Ivi, pp. 60-61.

verità sostenuta dalla finzione opponendosi a qualsiasi forma di relativismo generalizzato.

Ah, no! Questo è troppo, troppo pesante per me. Non oso neppure avere una tale ambizione per questo. Ci riesco, forse, in alcune cose più piccole, più meschine: io imbroglio.[19]

L'intervistatore non capisce, ha bisogno che il critico ancora gli spieghi. Ecco la dichiarazione dell'etica paradossale di Ionescu all'ombra dell'insegna cartesiana che fa appello alla costruzione soggettiva di una "morale provvisoria". Leggiamo la spiegazione o il tentativo di giustificazione nel registro umoristico che da sempre contraddistingue il suo stile:

Cioè prendo la decisione, per esempio, di dichiarare, per il tempo di sei mesi, che tutti i libri che mi capitano tra le mani sono pessimi. E per gli altri sei mesi, che tutti sono geniali. E siccome si può dire qualsiasi cosa nel campo della critica, io pretendo di poter provare, di essere in grado di sostenere le mie affermazioni con la più perfetta dialettica critica. Sottilmente imbroglio. E questo prova ancora che la critica non sia nient'altro che un gioco. Si può imbrogliare solo nel gioco. Ma, talvolta, sorprendo me stesso nel mio proprio imbroglio. Con altre parole, arrivo io stesso a credere di dire il vero, che sono in buona fede.[20]

L'intervistatore cerca allora di coglierlo in fallo e cambia formalmente registro per metterlo definitivamente al muro della contraddizione logica. Dalla domanda diretta passa tecnicamente alla riformulazione ipotetico-deduttiva:

Se la critica è inutile, se i problemi della critica non sono veri, allora quali sono i veri ed essenziali problemi?

Ionescu ha capito la mossa dialettica di Panaitescu, ma non elude la radicalità della domanda:

Vedi, qui sembra che io mi contraddica. Ma, di fatto, tutti i problemi sono come il gioco degli scacchi: il problema della morte, della vita, della sfortuna, del formaggio, del bello, del bene, della riorganizzazione sociale, politica, economica, della tintura cinese, ecc. Tutti i problemi non colgono alcuna essenza eterna: la prova è che si banalizzano, si superano. Non si rapportano ad alcuna realtà. Sono ugualmente importanti e privi di importanza; ma, casualmente, visto che la cultura va, oggi, verso altri problemi che non sono quelli della critica letteraria, è bene che coloro che hanno ambizioni, per non rischiare di essere anacronistici, non facciano critica letteraria.[21]

L'intervistatore è sempre più disorientato, non capisce a cosa Eugen Ionescu alluda. Il critico in realtà si sta riferendo implicitamente ai contenuti degli articoli di Cioran e di Eliade che in quel momento stavano polemizzando sull'orientamento ideale da dare alla giovane generazione anche se la "vera" posta in gioco riguardava la loro «protesta virile» agli occhi di un'affascinante attrice del gruppo Criterion. Ionescu che conosce tutti i retroscena, senza fare i nomi, accenna genericamente agli argomenti pubblicati nella stampa dell'epoca:

[19] Ivi, p. 61.
[20] Ivi.
[21] Ivi.

Politica. Filosofia agonica (ma velocemente, fra poco si svaluteranno), romanzi esotici, saggistica, ecc.[22]

Il giornalista, a questo punto, sembra aver capito e finalmente menziona il nome di Eliade. La conversazione ora si sposta sul versante della poesia. Dopo aver affermato che «la poesia non ha una sua propria esistenza»,[23] Eugen Ionescu chiarisce meglio il suo pensiero. E per sostenere il suo perentorio giudizio prende di mira implicitamente il volume di poesie di Dan Botta, *Eulalie* del 1931, che in precedenza in un suo articolo aveva mostrato invece di apprezzare.[24] Rispettando la tacita ingiunzione al non dire, non fa, per ora, il nome dell'autore né il titolo dell'opera e si limita a questa «semplice» constatazione:

Molto semplice. La poesia è un po' musicale, ma molto meno della musica. Ma questo è un prestito della danza. Ha colore, plasticità, immagine. Ma questo appartiene alla pittura. È architettonica. Ma meno dell'architettura. Geometrica. Ma meno della geometria. Ha idee. Ma meno della filosofia […]. È ermetica: cosa ti impedisce di essere oscuro in prosa? È emozione: l'emozione appartiene all'eleganza. È sintetica: ma una frase non ha la capacità di comprendere un intero sistema. È invenzione o narrazione: ma la fiaba non è invenzione? Il romanzo non è narrazione? La filosofia non è ugualmente invenzione?[25]

«Quindi?», chiede ulteriori ragguagli l'intervistatore. «La poesia - dice Ionescu - non esiste. E questo mi dispiace, perché è bella».[26] La risposta ricalca ciò che l'autore aveva dichiarato all'inizio. A questo punto Panaitescu vuole comunque sapere i nomi degli autori cui Ionescu sembra riferirsi, ma egli si rifiuta di farli perché afferma di essere «un buon amico di tutti». Panaitescu allora chiede: «Cosa pensi della giovane generazione?». «È "ancora giovane"» risponde Ionescu. Ed ecco che, vincendo la resistenza, comincia a fare i primi nomi e ad esprimere alcuni giudizi su ognuno di loro anticipando così i contenuti del suo prossimo libro, dove saranno menzionati tutti i maggiori rappresentanti della «nuova generazione».

Questa oscillante modalità discorsiva dell'intervista, apparentemente contraddittoria, permette a Ionescu di indossare la consueta maschera clownesca, e di recitare la parte del «guastafeste» ponendosi simultaneamente all'interno e all'esterno della comunità, muovendosi sulla soglia associativa del legame e del dislegame. Questo gesto paradossale e incontenibile tradisce in realtà un marcato tratto di identificazione e segnala emotivamente il suo alto grado di appartenenza al gruppo Criterion malgrado l'irriducibilità singolare della differenza nello stile.

Per tentare di resistere al carattere fusionale della comunità e di differenziarsi dall'illusione speculare con l'«altro», Ionescu cerca allora di impiegare l'ironia allo scopo di creare una certa distanza prospettica di "sicurezza" per non essere con-fuso con gli «altri». Recita, come farà anche in seguito, la parte del "terzo incomodo" e del "testimone inopportuno", e rivela al grande pubblico gli incontri e le alleanze segrete, le

---

[22] E. Ionescu, *Azi ne vorbeşte d. Eugen Ionescu*, intervista di C. Panaitescu, cit. p. 61. Evidentemente Eugen Ionescu all'epoca non aveva previsto che di lì a poco sarà proprio l'ideologia «politica» e la «filosofia agonica» a prendere il sopravvento e a far tramontare definitivamente la società Criterion nella tetra luce del miraggio salvifico della rivoluzione nazionale propagandata dalla Legione di Codreanu.
[23] Ivi.
[24] Eugen Ionescu nel 1932 scriveva su «Clopotul» in merito a *I giovani poeti* che «Dan Botta è un bel "caso" poetico». Ora in E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. 2, cit., p. 85.
[25] E. Ionescu, *Azi ne vorbeşte d. Eugen Ionescu*, intervista di C. Panaitescu, cit., pp. 61-62.
[26] Ivi, p. 62.

manovre sotterranee, i connubi associativi, macchiando il carattere sentimentale ed elettivo del legame comunitario.[27]

Nell'intervista il primo nome che Ionescu fa della giovane generazione è quello dell'«impresario» di Criterion. Dice che «il nostro amico Comarnescu» scriverà un libro «eternamente promesso» dove saranno «bersagliati» tutti i protagonisti principali della giovane generazione. In realtà Ionescu sta già parlando del suo *No*.

A questo punto della conversazione si trova qui il giudizio irriverente dell'autore contro il gruppo Criterion, proprio quel nutrito gruppo di amici influenti che, facendo parte della giuria della Fondazione Reale, avevano con ogni probabilità intenzione di sostenere la candidatura del suo prossimo libro per il conferimento del prestigioso premio nazionale. Ecco la dichiarazione sbalorditiva:

> La giovane generazione, proprio come tutte le generazioni che ci hanno preceduto è presuntuosa e narcisista. Si guarda allo specchio, dichiara: «Con me incomincia la cultura romena! Io sono la cultura romena. Devo definirmi». E si definisce, si definisce, dunque, ciò significa, che ancora *non c'è*.[28]

«Forse è proprio questa la maledizione della cultura romena», aggiunge sconsolatamente Ionescu. Si tratta del dramma di tutte le generazioni che hanno attraversato la storia della letteratura romena. Ogni volta che passano quindici anni, e prende campo una nuova generazione, ricomincia la stessa storia. È come un circolo vizioso. A ogni passaggio generazionale si stabiliscono le nuove linee del romanzo, i nuovi criteri della pittura, le nuove fonti della poesia, i nuovi fondamenti della filosofia nazionale. Questo circuito ripetitivo è visto dal critico della giovane generazione come una condanna odiosa. Per lui invece è necessario essere moderni.[29]

Riguardo alla domanda specifica sul gruppo, Ionescu dice che Criterion è «un'associazione di ragazzi allegri e simpatici, damerini e amanti dell'alcol» che «bevono birra al caffè "Corso" con un'aria di collegiali scappati da scuola».[30] Subito dopo questa descrizione poco lusinghiera degli amici, si legge questa confessione che rispecchia il particolare disagio che si vive e si respira all'interno dell'associazione Criterion: il vuoto inconfessabile e angoscioso della ferita comunitaria.

> Ma ecco la nostra grande tristezza: non abbiamo neanche un genio. Abbiamo avuto un solo genio: Eminescu. Da allora, aspettiamo sempre uno che ci salvi, che ci faccia fare il salto. Abbiamo vissuto, come emineschiani, molto tempo: nella poesia, nel pensiero, nella pubblicistica. Ma la fonte si è seccata. Abbiamo bisogno, sotto pericolo di morte, di una nuova fonte, un nuovo alimento, un nuovo genio. Ma ancora non si fa sentire. La giovane generazione ha compreso questa necessità. E, *en quête* di un genio, gli amici l'hanno prima trovato in Paul Sterian. Ma questi non ha corrisposto alle aspettative generali. Hanno dichiarato geniale Dan Botta. E si sono annoiati anche di lui. Si sono aggrappati poi su Petru Manoliu. Avrei voluto che rimanesse qui, perché ci tengo molto a lui, Manoliu è un buon amico.

---

[27] Ma è proprio questo elemento paradossale (o negativo) ciò che sostiene effettivamente l'identificazione mettendola ampiamente in risalto. Si tratta del famoso *ein ziger Zug* freudiano, o *trait unaire* lacaniano. Il «tratto unario» non è costituito dagli ovvi, grandi emblemi ufficiali dell'identificazione ma da un piccolo e quasi impercettibile elemento "estraneo" che segnala una distanza "più profonda", una sorta di punto cieco nella relazione.

[28] E. Ionescu, *Azi ne vorbeşte d. Eugen Ionescu*, intervista di C. Panaitescu, cit., p. 62.

[29] Questo è il singolare modo di Ionescu di portare avanti la nuovissima passione per il reale che animava tutti i generazionisti all'epoca. Solo che questo suo atteggiamento ambivalente nei confronti dell'associazione creerà non pochi equivoci quando i criterionisti saranno effettivamente chiamati a decidere se conferirgli il premio o meno, a maggior ragione dopo le eclatanti dimissioni di alcuni insigni membri della giuria, come Tudor Vianu, che non avevano affatto apprezzato il libro.

[30] E. Ionescu, *Azi ne vorbeşte d. Eugen Ionescu*, cit., p. 63.

Ma non essendo soddisfacente neanche lui si sono buttati ora su Emil Cioran, questa ingiallita riedizione di Rozanov e di altri.[31]

Al di là della provocazione giornalistica, Eugen Ionescu intuisce la necessità o il bisogno, in seno all'associazione Criterion, di un genio tutelare che colmi il vuoto di comunità, in un certo senso che la salvi, che «faccia nascere una cultura e la guarisca», altrimenti c'è il rischio che la società muoia fallendo il proprio mandato generazionale. Nelle pagine di *No*, l'autore è molto critico nei confronti del «genio», e sembra voler prendere le distanze da questa esigenza salvifica che si avverte potentemente all'interno della stessa struttura societaria. Qui si legge più chiaramente la sua posizione nel contesto comunitario:

Il genio è la manifestazione di una formidabile mancanza di personalità. Un genio è qualcuno che soffre di una fragorosa e prodigiosa assenza di autenticità, di una vera e propria privazione di esistenza.

Per ammirarlo gli uomini devono conoscerlo. Lo si conosce solo nel riconoscimento. Riconoscendosi tutti in lui in ciò che hanno di più inautentico in essi, di più comune in tutti, di più generale. Il genio è la somma gigantesca dei luoghi comuni dell'umanità. Il genio è ciò che è generale; è di tutti e di nessuno.

Il genio è solo un valore di espressione: una collezione posta alla portata di mano della storia delle ingegnosità tecniche. Una specie di momento ritmico, di necessità storica, in questa storia che si muove parallelamente a noi, che siamo gli unici e i soli.

La gloria è in questo senso l'atto narcisista dell'umanità in generale che si inginocchia davanti alla propria immagine riflessa allo specchio del genio.[32]

Il genio è il sintomo incontenibile della mancanza di comunità. Di lì a poco il vuoto di comunità si trasformerà in un tratto perverso e inattaccabile quasi di natura religiosa. Si ha come l'impressione, retrospettivamente, che ciò che accadrà sia inevitabile. Questa è la dimensione più inquietante e per molti tratti inspiegabile dell'esperienza di Criterion. Tutta l'associazione vivrà all'ombra di questa fantasmatica salvifica nell'attesa messianica di un «genio» che di lì a poco sarà incarnata dalla figura carismatica e mistica di Codreanu. Per molti di loro il capo della Legione dell'Arcangelo Michele diventerà lo specchio ideale sulla cui superficie si rifletteranno tutti i desideri di rivalsa nazionale e collettiva.[33]

---

[31] Ivi.

[32] E. Ionescu, *Nu*, Bucarest, Humanitas, 1991, pp. 183-184. Il capitolo dal titolo *Il genio* di Eugen Ionescu si apre con queste parole: «La psicanalisi mostra chiaramente come noi fuggiamo da noi stessi; come noi ci nascondiamo da noi stessi; la psicanalisi dimostra chiaramente che la nozione non corrisponde al contenuto, che l'espressione non ci appartiene; dal momento che tu nomini uno stato dell'anima, esso si modifica, si trasforma. Una strana "tecnica istintiva" realizza questo rifiuto della conoscenza, la paura della luce. Io stesso mi domando: perché ho paura di me; sebbene io sia sospinto dall'amore e dal dolore sulle mie profondità mute, io stesso ho perso la chiave di tutte le mie porte». Ivi, p. 181.

[33] Eugen Ionescu sembra intuire il pericolo latente della politica che incombe su Criterion. Alla fine del 1935, Eliade, attratto dalla miscela di nazionalismo e di spiritualità contenuto nel messaggio rivoluzionario della Legione di Codreanu, scriverà queste parole: «Un capo politico della gioventù ha detto che lo scopo della sua missione è di "riconciliare la Romania con Dio". Questa è una formula messianica che non fa appello né alla lotta di classe né agli interessi politici, né all'istinto economico, né all'istinto bestiale nell'uomo […] perché una "riconciliazione della Romania con Dio" significa, in primo luogo, una rivoluzione dei valori, un netto primato della spiritualità, un invito alla creatività e alla vita spirituale». M. Eliade, *Popor fără misiune?!*, in «Vremea», anno VIII, nr. 416, 1 dicembre 1935, p. 3. Ora in M. Eliade, *Profetism Românesc 2. România în eternitate*, Bucarest, Editura "Roza Vînturilor", 1990, p. 136.

Cioran ha saputo precisare, forse meglio di tutti, questa fantasmatica collettiva riguardo al magnetismo personale del «Capitano» che aveva attratto nell'orbita ideologica della Legione gran parte di Criterion grazie alla decisiva mediazione intellettuale di Nae Ionescu. Nelle parole di Cioran non è solo la società Criterion ma è tutta la Romania a soffrire angosciosamente per questo vuoto di comunità che il «Capitano» è chiamato provvidenzialmente a colmare.

> Prima di Codreanu, la Romania era un Sahara popolato. Coloro che si trovavano tra il cielo e la terra non avevano alcun contenuto se non l'attesa. Qualcuno sarebbe dovuto venire. […] Il Capitano ha dato al romeno un senso. Prima di lui, il romeno era solo romeno, cioè un materiale umano costituito da assopimenti e umiliazioni. Il legionario è un romeno di sostanza, un romeno pericoloso, una fatalità per sé e per gli altri, una bufera umana infinitamente minacciosa. La Guardia di Ferro, una selva fanatica… Il legionario deve essere un uomo in cui l'orgoglio soffra di insonnia. […] Colui che ha dato al paese un'altra direzione e un'altra struttura univa in sé una passione elementare con il distacco dello spirito. Le sue soluzioni sono valide nell'immediato e in eterno. La storia non conosce un visionario con uno spirito più pratico, con tanta comprensione del *mondo* sostenuta da un'anima di santo. […] Vicino al Capitano, nessuno rimaneva tiepido. Sul paese è passato un brivido nuovo. Una regione umana devastata dall'essenziale. La sofferenza diventa il criterio del merito, e la morte quella della vocazione.[34]

Ora leggiamo la parte finale dell'omaggio radiofonico di Cioran, fatto alla fine del 1940, che sarà uno dei nodi cruciali della logica spettrale del «Capitano» nel reale fantasmatico del teatro di Ionesco.[35]

---

[34] E. Cioran, *Profilul interior al Căpitanului*, in «Glasul strămoşesc», Sibiu, anno VI, n. 10, 25 dicembre 1940, ora in AA. VV., *Ideea care ucide. Dimensiunile ideologiei legionare*, a cura di S. C. Petculescu e A. Florian, Bucarest, 1994, pp. 342-345.

[35] In molti suoi scritti Eugen Ionescu giocherà enigmaticamente sull'equivoco testuale del nome di «Eleonora», del «Capitano» e dello «spettro del Capitano». Secondo la testimonianza raccolta da Emmanuel Jacquart, Eleonora era uno dei nomi insieme a Leonora, Elena, oppure Lola come la chiamava il padre, della matrigna di Eugen Ionescu, Elena Buruiană (Cfr. La *Préface* all'Edizione della Pléiade del *Teatro* di Ionesco, cit., p. XIV in nota). Ma nel testo romeno dal titolo *Frammenti di un diario intimo*, pubblicato da Eugen Ionescu nel 1946, «Eleonora» è inclusa nella sequenza discorsiva insieme al «Capitano» e allo «spettro del Capitano». Nel gioco delle parole e nella loro relazione metonimica Eleonora sembra alludere a Eliade («Il Capitano della giovane generazione») e alla sua presunta fedeltà postuma incarnata dal fantasma Codreanu («Lo spettro del Capitano»). Ma il *qui pro quo* non si ferma qui. Il «malinteso» stabilito dalla disposizione dei nomi sembra di fatto infittirsi. Vediamo più da vicino la questione, che è molto complessa. Eliade il 4 ottobre del 1945 annota nel suo *Jurnal* - conservato presso la biblioteca di Regenstein di Chicago - un suo acceso incontro con Ionesco a Parigi dove avevano discusso a lungo sulla Guardia di Ferro e sui destini funesti della Romania. Eliade incitava l'ex amico a «passare a altro», a smetterla con le sue rivendicazioni giustizialiste mai sopite, perché, scrive: «con il sangue dei legionari - il loro e quello di coloro che hanno ucciso, il vampiro continua ancora a "vivere"» (come riporta M.-F. Ionesco nel suo *Portrait de l'écrivain dans le siècle*, cit., p. 116). Il messaggio era abbastanza chiaro pur nella sua logica spettrale, ma forse l'argomentazione dello storico delle religioni non era abbastanza convincente per il futuro padre del teatro dell'assurdo. Dopo il fallimento di Criterion e i «*Jeux de massacre*» nazionali, la ferita comunitaria è aperta e brucia. Ci sono tante altre parole da dire. È necessario testimoniare ancora evitando un'elaborazione del lutto di tipo paranoico. La risposta emotiva di Eugen Ionescu, in seguito alla discussione con Eliade, non si farà attendere molto e sarà pubblicata su «Viața românească» qualche mese dopo grazie al sostegno di Tudor Vianu. L'autore di *No* denuncerà apertamente di aver vissuto in Romania in uno stato militaresco e legionario, e di aver avuto la fortuna di fuggire in tempo da un paese quasi completamente rinocerontizzato. Quest'ultima *Lettera da Parigi* sarà fatale per lui perché gli costerà una condanna in contumacia emessa dal tribunale militare per aver leso l'«onore» dell'esercito nazionale ormai alleato e vincitore della guerra con l'Armata Rossa. Sul controverso e tormentato rapporto tra Eliade e Ionesco durante gli anni romeni avremo nei prossimi capitoli occasione di ritornare.

Dopo la sua morte, ciascuno di noi si è sentito più solo e sulla nostra solitudine si innalza la solitudine della Romania. […] A eccezione di Gesù, nessun morto è stato così presente tra i vivi [...]. «D'ora in poi, il paese sarà guidato da un morto», mi diceva un amico sulle rive della Senna. Questo morto ha diffuso un profumo di eternità sulla nostra nullità umana e ha riportato il cielo sopra la Romania.[36]

Questo testo sconcertante di Cioran è diventato nelle mani di alcuni storici la prova inconfutabile della sua non rimossa militanza nella Guardia di Ferro, dopo la morte violenta di Codreanu. Ma le cose sono molto più complesse di quanto appaiono nella realtà "oggettiva" dei fatti storicamente documentati, se si vuole pazientemente seguire, nell'ottica del «mutamento» prospettico e interpretativo dei testimoni, tutte le trame del «malinteso» comunitario.[37] Tuttavia, se decidiamo di attenerci semplicemente ai fatti storici e adottare un punto di vista "oggettivo" sulla questione, è necessario precisare soprattutto i dati contestuali dell'evento. Forse, in questa direzione, può far luce la testimonianza di Mihail Sebastian, contenuta nel suo *Jurnal*, che reca la data del 2 gennaio del 1941, dopo l'attestazione di fedeltà di Cioran allo «spettro del Capitano».

Quando Cioran, che era stato «nominato addetto culturale in Francia», va a salutare prima di partire Sebastian, si rivolge a lui con queste significative parole, tentando, in un certo qual senso, di giustificare di fronte all'amico il proprio atto sconsiderato:

Capisci, se non mi nominavano, se rimanevo qui, dovevo recarmi alla *concentrare* ('chiamata sotto le armi'). A nessun costo mi sarei presentato. Ma così, tutto si è risolto. Capisci questo?

Il «così, tutto è risolto» è interpretato da Sebastian nel suo *Jurnal*, come «un caso interessante», forse «molto più che un caso». Cioran, agli occhi di Sebastian, «è un uomo interessante, estremamente intelligente, senza pregiudizi e con una doppia dose di cinismo e di viltà, riunite in modo divertente». Sebastian, che è ebreo, considera questa dichiarazione di Cioran - fatta alla radio nazionale «giorni prima della caduta» di Horia Sima - come un atto di opportunismo decisamente "cinico e vile". Comunque l'autore di *Da duemila anni* riconosce che questa "soluzione" ha consentito all'amico la possibilità di scappare dalla Romania legionarizzata con cui forse non aveva più niente a che spartire se non il suo recente passato legato a triplo filo con il destino comunitario di Nae Ionescu e di Eliade.[38]

---

[36] E. Cioran, *Profilul interior al Căpitanului*, cit., p. 345.

[37] Forse è necessario tener presenti anche alcuni rilanci "storici" effettuati dallo stesso Cioran. Nei *Cahiers* postumi si legge questa annotazione: «Tutta la storia non è che un susseguirsi di malintesi. Anzi direi che *ogni mutamento è un malinteso*. Ci sbagliamo, *vogliamo* sbagliarci; senza questa volontà, il più delle volte inconscia, le cose rimarrebbero quel che sono: inalterabilmente brutte, invece di essere brutte cambiando faccia». Subito dopo si trova quest'altra riflessione: «Il malinteso come *molla* della Storia. La Storia come susseguirsi di malintesi. Ogni rivoluzione è un malinteso. E ogni controrivoluzione pure». E. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 1084.

[38] Ciò che non menziona Sebastian nel *Jurnal* è il fatto che proprio il giorno in cui alla radio si ascolta la testimonianza postuma di affetto e di gratitudine di Cioran nei confronti della memoria di Codreanu, Iorga viene crudelmente assassinato dai Legionari. Questo particolare inquietante è stato notato da Ornea nel suo monumentale libro *Anii Treizeci*, cit. Ecco ciò che scrive Guida in merito ai massacri compiuti dai legionari di Sima quando giunsero infine al potere: «L'eccidio più grave (che non ebbe carattere antisemita) avvenne a danno di persone detenute nel carcere di Jilava per responsabilità di vario livello nell'uccisione di Codreanu. […] A compiere l'eccidio di Jilava furono dei legionari incaricati di esumare i resti del *Căpitan* proprio nel terreno del carcere. Quell'ondata di terrore fece vittime più celebri tra gli

Da allora in poi Cioran non tornerà più in Romania, si porterà con sé in segreto questa macchia sulla coscienza e reclamerà per sé il diritto all'oblio. In Francia Cioran verrà anche meno ai suoi obblighi di addetto culturale presso l'ambasciata romena in Francia dove era stato mandato in missione. Forse non è solo un caso. Dopo la tragedia della deportazione di Fondane fino al *Précis de décomposition* Cioran vivrà nel più assoluto anonimato maturando in solitudine lo strappo decisivo dalla lingua materna.

Ma ritorniamo alla questione della fuga dalla Romania rinocerontizzata, non solo di Cioran ma anche di Eugen Ionescu. È degno di rilievo sapere che l'8 gennaio, cioè sei giorni dopo il suo incontro con Cioran, Sebastian riporti sempre sul suo diario quest'altra annotazione:

> Eugen Ionescu, che viene talvolta a casa mia, cerca a ogni costo e al più presto possibile di andare via dal paese, di fuggire. Lo stesso panico, lo stesso allarme, la stessa fretta di scappar via, […] per essere al sicuro, come Cioran.[39]

La guerra imminente contro l'Unione Sovietica non tiene più conto degli schieramenti politici interni a Criterion avvenuti nel 1934. La storia ha fatto orribilmente il suo ingresso. Ma come si spiega la missione ufficiale di Eugen Ionescu in Francia al soldo del regime militare di Ion Antonescu? I biografi ritengono che l'indiscreto lettore delle *Elegie*, cioè l'avvocato Ionescu abbia messo il figlio in salvo all'estero, tramite le sue altolocate conoscenze, evitandogli così una morte sicura sul fronte russo. Secondo Marie-France Ionesco, invece, lo scrittore riuscì ad avere un posto di addetto culturale presso Vichy grazie essenzialmente all'intervento diretto di Mihai Antonescu (il vice solo omonimo di Ion Antonescu), il quale, «attraverso le sue nomine, voleva salvare dalla guerra e forse dalla morte un certo numero di giovani promettenti tra coloro che restavano dell'*élite* della giovane generazione».[40] Come scrive Ionesco nell'ultima pagina del suo libro di ricordi «intorno al 1940»: «Je suis comme un évadé qui s'enfuit dans l'uniforme du gardien».[41] Nei *Frammenti di un giornale intimo*, scritto in romeno e datato «Parigi, 19 marzo 1945», si legge:

> Ho fatto tutto il possibile per partire dal paese: qualsiasi cosa sarebbe potuta avvenire. Morire; essere contaminato; diventare un cane, anche io; essere abitato dal diavolo dei legionari. Quando sono uscito dal paese, ho avuto l'impressione di essere scampato dal fuoco, dal terremoto, dalle onde dell'oceano, dal gorgo. Quando sono arrivato al confine e ho visto la bandiera ungherese e i doganieri ungheresi, mi è venuto di gridare «viva l'Ungheria» e di baciare i doganieri. Sembrava che non vedessi delle persone chissà da quando. Mi risvegliavo dall'inferno, […] da Eleonora, dal Capitano, dallo spettro del Capitano. Dove non c'è la patria nazionalista, solo lì si sta bene. La Romania nazionalista va in polvere. La Romania ridiviene una patria; un paese luminoso. Le tenebre si dileguano. Questa cosa me la dice la ragione. Ma il mio inconscio è ancora pieno di incubi; il sacro orrore dell'inferno e lo spettro non mi hanno ancora abbandonato. Come posso ritornare in Romania, quando anche oggi, la notte, mentre

---

uomini politici arrestati (o sequestrati) per avere collaborato con il regime carlista, a opera di squadre legionarie. Due di loro, Iorga e Madgearu, furono fucilati presso Sinaia. L'opinione pubblica naturalmente non poté che condannare tali gesti. Tuttavia il 30 novembre Antonescu si presentò in camicia verde alla grande manifestazione per l'omaggio funebre a Codreanu, insistendo nell'equivoco di volere creare lo Stato nazional-legionario». F. Guida, *Romania*, cit. pp. 166-167.

[39] M. Sebastian, *Jurnal, 1935-1944*, a cura di G. Omăt e L. Volovici, Bucarest, Humanitas, 1996, pp. 286-287.

[40] M.-F. Ionesco, *Portrait de l'écrivain dans le siècle Eugène Ionesco*, cit., p. 97.

[41] E. Ionesco, *Présent passé, passé présent*, cit., p. 274.

sogno che sono ancora lì, urlo nel sonno; nella Romania legionaria, borghese, nazionalista ho visto il volto del Demone del sadismo e dell'ostinata stupidaggine.[42]

Questa ostinata «*quête* di un genio», ricordata nell'intervista su «Facla» del 1933 - che si è incarnata storicamente nella figura leggendaria e carismatica del «Capitano», e che dopo il suo assassinio nel 1938 si è magicamente tramutata nello «spettro del Capitano» - è stata, con ogni probabilità, la tragedia moderna della comunità Criterion, una tragedia che ha trovato la sua impossibile testimonianza nell'opera di Ionesco scritta in esilio.

Come segnalato dall'*après coup* diaristico di Eugène Ionesco, Criterion è stata una comunità che, abbandonando la sua originaria posizione critica nel discorso sociale si è lasciata ammaliare dal grande abbaglio del totalitarismo ideologico ed è divenuta così una «comunità politica di destino», che ha messo la propria penna al servizio dell'estetizzazione della politica facendo leva su un immaginario religioso e nazionale. Detto in altri termini Criterion, sotto l'impulso di una fantasia salvifica, ha operato una disgiunzione, solo apparentemente simbolica, che ha aperto il varco per l'attrazione concreta verso il reale in senso quasi perverso. Dal *Bello romeno* di Dan Botta si è passati al "sublime" de *La trasfigurazione della Romania* di Cioran attraverso la «professione di fede» nella "legge non scritta" legionaria di Eliade, cioè un imperativo morale che prometteva la vera libertà nella costrizione individuale alla sua stessa legge.[43] In questo modo, come in una sorta di "Antigone rovesciata", si è finito per disegnare quel paradossale nucleo libertario e liberticida insieme, quel nodo di senso e di ciò che non è senso, un nodo di sapere e di pulsione che appartiene sintomaticamente a quel tratto noumenico, a quel supplemento mostruoso e osceno della perversione della legge stessa.

Ed è proprio l'orizzonte psicotico e spettrale di questa legge fantasmatica non scritta, che Ionesco metterà in scena nella logica del segreto e del motto di spirito, a partire dagli anni '50, inaugurando il suo «teatro dell'assurdo»; un teatro che tanto assurdo non è, come intuì Breton, pur senza conoscere i risvolti inquietanti della storia della Grande Romania.

---

[42] E. Ionescu, *Fragmente dintr-un jurnal intim*, «Viața românească», anno XXXVIII, nr. 3, marzo 1946, pp. 137-140. Ora in E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. 2, cit., p. 274. Forse è proprio questo l'articolo che costerà a Eugen Ionescu la condanna in contumacia emesso dal tribunale militare romeno.

[43] Si veda a questo proposito quanto riporta l'articolo di Eliade dal titolo *Libertà*. Ricordando il «sacrificio» di Moța e di Marin caduti durante la guerra di Spagna, Eliade nel 1937 così scriveva: «Colui che entra nella Legione, indossa per sempre la camicia della morte. Ciò significa che il legionario si sente così libero che neppure la morte lo può spaventare. […] Se si è pronti a morire non si può essere schiavi di nessuna *paura*, di nessuna debolezza, di nessuna timidità. Mettendosi in pace con il pensiero della morte è possibile raggiungere la più totale libertà che sia concessa all'uomo sulla terra». M. Eliade, *Libertate*, «Iconar», [Cernăuți], anno III, 1937, nr. 5, p. 2. Ora in M. Eliade, *Textele "Legionare" şi despre "Românism"*, a cura di M. Handoca, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, pp. 67-68.

7. Larvatus prodeo.

Dopo la pubblicazione di *No* e il susseguirsi degli eventi storici che colpiranno traumaticamente la storia della Grande Romania, Eugen Ionescu avrà la grande rivelazione che la morte è inseparabile dalla comunità perché è attraverso la morte che la comunità si svela a se stessa. La scoperta del silenzioso lavoro della pulsione di morte, che rivela la negatività dell'essere, ruota intorno a una perdita reale che non può mai essere suturata dalla fusione spirituale di una comunità perfetta. Eugen Ionescu mostra che l'ossessione della morte eccede irrimediabilmente le risorse della "metafisica spirituale" del soggetto e ripudia ogni forma di cristallizzazione collettiva attorno a un nucleo ideale fondante. Il vuoto di comunità non può essere colmato da alcuna ipostasi spirituale, neppure sul «Bene» di matrice neoplatonica. Ma per far fronte all'angoscia comunitaria l'associazione Criterion ha pensato di ricorrere, storicamente, alla fantasia salvifica di un «genio» tutelare che fosse in grado di salvaguardare la comunità stessa dalla propria mancanza strutturale e dallo spettro del fallimento del proprio mandato generazionale.

Nell'impaziente attesa messianica della venuta di un «genio» salvatore, di un «*conducător*» della gioventù romena che possa guarire da questo vuoto di comunità, sta forse inscritto *a posteriori* il destino disastroso di Criterion quasi fosse stata una necessità storica ineluttabile. Criterion non ha potuto né saputo sostare nel gioco incerto e sfuggente delle parole, dei pensieri, delle rappresentazioni, e dell'angoscia condivisa. Criterion, adottando le ricette ideologiche antiliberali e antidemocratiche che all'epoca in Europa andavano per la maggiore, si è progressivamente e inesorabilmente trasformata nella «comunità politica di destino» flirtando ideologicamente con il «genio angelico» della Legione, il «Capitano» Codreanu, finendo così, dopo pochi anni, nella morsa sanguinaria e mortifera della storia.[1]

La logica della Legione dell'Arcangelo Michele è stata incontestabilmente quella dello sterminio dell'altro, dell'ebreo, dell'intellettuale o dell'uomo politico avversario al Movimento, considerato esterno ed estraneo alla collettività religiosa e di sangue. In merito a questa «missione» associativa che animava lo spirito dei maggiori esponenti di Criterion, è possibile ripercorrere attraverso gli scritti di Cioran di quel tempo e la pubblicistica di Eliade tra il 1935-1937, la logica delirante del «malinteso» legionario che ha coinvolto come in un abbaglio inaudito gran parte della «nuova generazione».[2]

---

[1] In altri termini, Criterion invece di abbracciare un pensiero critico che articolasse ciò che non va con l'ordine dei fatti (sociali, politici, economici, ecc.) in quanto tali, invece di offrire uno spazio per le voci dissenzienti, si è lasciata dominare implacabilmente da un furore "terapeutico" nel tentativo di sanare e guarire la ferita aperta e dolorosa in seno alla comunità. Il "rimedio" legionario si è trasformato in "veleno", e il potere di questo *pharmakon*, preso nelle sue dosi letali, ha obnubilato le coscienze in preda a un'implacabile volontà di assoluto e di dominio. Come scrive Jean-Luc Nancy: «È per questo che le imprese politiche o collettive dominate da una volontà d'immanenza assoluta hanno per verità la verità della morte. L'immanenza, la fusione nella comunione, non ha altra logica che quella del suicidio della comunità che si regola su di essa». J.-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, tr. A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2002, p. 38.

[2] Nelle testimonianze consegnate sulla stampa dopo l'esperienza associativa di Criterion, molti generazionisti, in particolare Eliade, hanno fatto appello a un eroe mitico (extra simbolico), incarnazione dell'«Uomo nuovo» della «Storia», che in un certo qual senso avrebbe dovuto sacrificare se stesso, al limite suicidandosi attraverso un atto politico significativo, in funzione della "cosa-causa" nazionale. L'«Uomo nuovo» avrebbe dovuto uccidere "spiritualmente" l'«uomo vecchio» che è in lui, a favore della «comunità» fusionale di «destino» seguendo la deriva delirante che spinge verso la comunione

In questo senso si può forse intendere anche il «malinteso» di Eliade denunciato sintomaticamente nelle *Memorie*. Dal punto di vista dell'«adolescente miope» che guardava al fenomeno legionario con gli occhi sicuri del maestro, si registra un grave errore di prospettiva nell'economia ristretta della pubblicistica del tempo che rivela il suo tratto perverso. Per Eliade, la forma ideale e mistica della Legione ha rappresentato soprattutto il «sacrificio» di coloro che avevano aderito "in buona fede" alla Guardia di Ferro, all'«enigma della morte collettiva» a favore della «creazione dell'uomo nuovo» sotto il genio tutelare di Codreanu, il quale, come scrive sempre Eliade nelle *Memorie*, «credeva nella necessità del sacrificio, riteneva che ogni nuova persecuzione non avrebbe potuto far altro che purificare e rafforzare il Movimento legionario; credeva anche nel suo destino personale e nella protezione dell'Arcangelo Michele».[3]

Questo è l'orizzonte della credenza o del credere messo in rilievo da Eliade nelle *Memorie*. In relazione al «genio» del «Capitano» si possono dire tante cose, ma ciò che testimonia Eliade è già il contenuto del credere, il modo con cui si spiega la realtà dei fatti storici in merito a questo «Movimento», e si forniscono le risposte dalla visuale di chi è sopravvissuto ai *Giochi del massacro* comunitario di Criterion. Ma dal credere - è qui che si spalanca l'abisso - si passa facilmente a pensare che le cose stiano effettivamente così. Dopo l'uccisione di Iorga e gli orrori inenarrabili commessi dai legionari di Sima giunti finalmente al potere, Eliade si risveglierà brutalmente dal sogno mistico e ideale della «rivoluzione spirituale», e vedrà, al di là dell'opzione metafisica dell'«essere per la morte» dell'«Uomo nuovo», il volto meduseo e pietrificante del «sacrificio» reale perpetrato sull'altare di un dio oscuro e crudele.

L'«Uomo nuovo», compiuto, comunitario, spirituale, con destino eroico, come ha denunciato Ionesco, è l'uomo morto-vivo nella dimensione spettrale dello «*strigoi*» o del «vampiro». Il reale perseguito dall'«Uomo nuovo», incarnato storicamente dalla Legione, è orribile e inaudito, mortifero e inquietante, mistico e pulsionale. Si tratta cioè di un nuovo tipo di soggetto, sepolto vivo, che abolisce quello vecchio, attratto com'è dalla passione sfolgorante del reale in senso perverso. Seguendo fino in fondo una logica di «sacrificio», la mutazione antropologica di un tale soggetto sottoposto alla certezza stabilita dall'orizzonte narcisistico della comunità organica e fusionale, può avvenire solo a patto dell'(auto)distruzione fisica di sé e dell'altro. Il soggetto rinocerontizzato viene così a trovarsi in una terra di nessuno, nel campo della morte reale, un territorio in cui è sospeso qualsiasi ordine simbolico e dove vengono abolite tutte le differenze in nome di una *ratio* implacabile e inospitale che elimina tutto ciò che appare come corpo estraneo nell'immaginario sociale della nazione.

L'«Uomo nuovo» legionario espelle in un unico gesto di onnipotenza sovrumana la morte che è nella vita, cioè il vuoto della parola, il *non* della differenza, l'enigma della singolarità. Esso offre del cristianesimo legionario solo un'unica versione, quella

---

nell'immanenza. Lo scarto tra il simbolico e il reale è impercettibile, ed è saturato dal potere immaginario delle parole d'ordine, degli imperativi morali, dei *cliché* demagogici della *langue rinocerontica* dell'attivismo politico. Ed è proprio dalla saturazione di questo scarto, tra il simbolico e l'immaginario, ciò che ha fatto definitivamente tramontare l'esperienza democratica dell'associazione Criterion, soffocando in essa ciò che vi era di più inedito, sovversivo, nuovo. La società Criterion, che si era fondata sin dagli inizi su un equivoco associativo, un errore, un «malinteso» identitario, ha tentato dal suo interno di espellere con forza ciò che più singolarmente la caratterizzava. Liberarsi dal male, tentare di sciogliere il malinteso, risolverlo in chiave politica ed attivistica affidandosi al «genio» tutelare della Legione dell'Arcangelo Michele, che prometteva la rivoluzione e la riscossa nazionale, condurrà inevitabilmente, secondo Eugen Ionescu, alla distruzione di tutta la giovane generazione.

[3] M. Eliade, *Le messi del solstizio. Memorie 2*, cit., p. 28.

anamorfica e perversa, perché perversa e anamorfica è la macchinazione del sacrificio dei legionari, cioè dei seguaci e dei simpatizzanti del genio spettrale di Codreanu, il quale, grazie a un'oscura manipolazione extrasimbolica, li spingeva a uccidere e a morire, con in una mano il vangelo e con l'altra la pistola, al fine di salvare su un altro piano (mistico e pulsionale) le sue stesse creature unite indissolubilmente nell'ideale comunitario della riscossa nazionale, dell'idea del Bene e della giustizia sociale - di fatto una giustizia vendicativa, trasposta macchinalmente in termini retributivi, che ricompensa e punisce a partire da una logica ferrea e spietata.

Leggiamo questa testimonianza di Eliade contenuta nel *Jurnal* presso la Biblioteca Regenstein di Chicago. Essa reca la data del 4 ottobre del 1945. Nell'*après coup* dell'orrore storico, l'ex capitano della giovane generazione invita Ionesco «a passare ad altro»:

> Passato il pomeriggio con E. I.. A proposito della nostra discussione sulla Guardia di Ferro, gli ho detto che questo problema deve essere superato una volta per tutte […]. Con il sangue dei legionari - il loro e quello di coloro che hanno ucciso, il vampiro continua a «vivere» […]. Noi dobbiamo integrare i traumatismi, gli insulti, i crimini, le estasi della Guardia di Ferro - e passare a altro.[4]

Sempre nel *Jurnal* di Eliade si leggono in data 18 settembre 1945 queste parole:

> Non perdonerò mai all'ideologia legionaria di aver compromesso il pathos, l'irrazionale, la mistica, ecc. […]. La legione ha distrutto tutta una generazione.[5]

Come intendere questa *Aufhebung* di sapore hegeliano di Eliade, questa "sintesi al ribasso"? Il capofila di Criterion, che aveva sinceramente aderito al «pathos», all'«irrazionale» e alla «mistica» espressi dal messaggio rivoluzionario di Codreanu, non perdona alla Legione la sua deviazione mortifera nel reale storico. Mettendosi dalla parte delle vittime, imputa all'«ideologia legionaria» il fatto di aver «distrutto tutta una generazione». Ionesco, da parte sua, ritiene che Eliade, nonostante le sue reiterate giustificazioni in privato, sia complice dell'ideologia legionaria e direttamente parte in causa dello sfacelo generazionale di Criterion. Insieme a Nae Ionescu anche lui ha contribuito con il suo funesto esempio a dare impulso alla deriva ideologica dei generazionisti. Lo considera un cattivo maestro accecato dal suo irrefrenabile desiderio di gloria e di riconoscimento sociale, e lo giudica moralmente responsabile di ciò che è accaduto in Romania negli anni dell'incubazione rinocerontica. L'abbaglio dell'ideologia dittatoriale, innestato sulle ricette del totalitarismo ideologico d'importazione, ha trasformato l'«Uomo nuovo spirituale» in «Rinoceronte» nel reale storico della Romania. Questa è l'opzione etica del suo teatro. La posta in gioco di Ionesco è quella di dare ancora senso alla giustizia.

La questione del "perdono impossibile" è una ferita insanabile che per Ionesco deve rimanere aperta anche in esilio, costi quel che costi. Ma in questa soglia di rischio, stabilita su un margine, comunque, di incerto sapere, l'apertura c'è, è spalancata dalle parole ed è senza fondo. Non c'è niente da vedere in questo fondo, lo si può solo testimoniare o ascoltare. In questo fondo *senza* fondo c'è un'apertura, e questa apertura indica un oltrepassamento infinito dell'uomo da parte dell'uomo. A partire da questo trauma, che ha visto la fine della generazione Criterion, ci sono ancora le condizioni per

---

[4] La citazione di Eliade è tratta dal libro di M.-F. Ionesco, *Portrait de l'écrivain dans le siècle*, cit., p. 116.
[5] Ivi.

un rilancio, l'inizio di un nuovo dialogo comunitario a distanza, sullo sfondo relazionale e fantasmatico di un perdono impossibile che viene messo in scena a teatro in maniera del tutto spaesante. Nella cifra del segreto condiviso, moralmente difficile da conciliare, è ancora possibile leggere sottotraccia le testimonianze del trio in esilio riguardo a quegli eventi terribili che hanno sconvolto storicamente tutta la generazione Criterion. Questo lavoro di scrittura li impegnerà per tutta la vita

***

Dopo questa parentesi intorno al reale storico del «malinteso» legionario, che ha segnato indelebilmente la traiettoria intellettuale e la fama postuma di Eliade e di Cioran, riprendiamo la parte finale dell'intervista di Eugen Ionescu rilasciata a Panaitescu nel 1933, che avevamo già iniziato a leggere nel capitolo precedente. Dunque, a Criterion manca un «genio», diceva Ionescu, che, nel sogno della giovane generazione, possa rappresentare «un centro verso cui convergono tutte le nostre forze spirituali», altrimenti, sottolinea sempre Ionescu, «tutti i nostri sforzi si disperdono, decadono. E il caso più sorprendente di questa caduta è, senza dubbio, Mircea Eliade»[6]. Il critico di Slatina aggiunge questa chiosa non senza una punta di ironia che viene colta al volo dall'intervistatore.

Su invito di Panaitescu l'autore di *No* precisa:

> Mircea Eliade è caduto dalla scienza alla filosofia, dalla filosofia alla saggistica, dalla saggistica alla letteratura, dalla letteratura di inchiesta alla letteratura sentimentale, di tipo francese. E ciò è tanto grave e significativo in quanto proprio lui ha debuttato tuonando contro la letteratura e contro il sentimentalismo. E oggi egli cerca di salvarsi, sul piano culturale, attraverso il culturale, attraverso la letteratura. Ciò rappresenta la più formidabile, la più elegante e la più graduale abdicazione della giovane generazione.[7]

Come si era visto riguardo a Cioran, Eugen Ionescu già in tempi non sospetti ravvisava anche in Eliade la medesima fantasia salvifica che permeava di sé tutta la giovane generazione. Ma questa salvezza, all'epoca di Criterion, era ancora ricercata nella letteratura, e non ancora nella politica attiva. Questo tratto non va affatto misconosciuto. Nel 1933 c'era ancora spazio per il contraddittorio e il confronto non allineato delle posizioni.

Nel contesto dell'intervista, ciò che in effetti il critico rimprovera al gruppo Criterion è «il suo *peccato di servilismo*» nei confronti dei grandi scrittori nazionali «della generazione precedente»,[8] e soprattutto nei confronti di quegli intellettuali occidentali che si trovano di passaggio a Bucarest - nel *Petit Paris* dei Balcani che nel frattempo si sta sempre più ingrandendo anche dal punto di vista urbanistico per emulare le occidentali capitali europee.[9] A proposito di questo «servilismo», l'autore narra un particolare episodio riguardo a una visita che «un mediocre scrittore francese» fece al gruppo Criterion. A questa persona insignita di tutti i crismi dell'ufficialità riconosciuta «il segretario generale dell'associazione» iniziò a presentare alcuni

---

[6] E. Ionescu, *Azi ne vorbeşte d. Eugen Ionescu*, intervista di C. Panaitescu, cit., p. 63.
[7] Ivi.
[8] Ivi, p. 64.
[9] Si legga su questo aspetto l'articolo umoristicamente polemico di E. Ionescu, *Bucureşti, cetate a viitorului*, «Rampa», anno XVI, NR. 4714, 30 settembre 1933, p. 1. ora in E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. 2, cit., pp. 98-99.

membri della società - dice Ionescu - come se i «signori X, Z, W» fossero stati «il nostro Valéry», «il nostro Gide», «il nostro Cocteau», ecc.; e poi pare, sempre secondo la versione ioneschiana, che l'intellettuale francese, di ritorno a Parigi, «ci abbia disprezzato […] soprattutto per questo nostro servilismo».

Questo aneddoto, in apparenza alquanto banale, riferito a Panaitescu rivela un altro tratto soggettivo soggiacente alla fantasmatica del gruppo Criterion connesso alla "vergogna" o alla "colpa" di essere romeni; come se, all'interno dell'associazione, aleggiasse una sorta di "complesso di inferiorità" nei confronti degli «intellettuali occidentali» che sono considerati *à la page* della civiltà europea. Il pettegolezzo denunciato da Ionescu è probabilmente un messaggio rivolto proprio alla società Criterion.[10]

Questa è una delle tante forme di dissidio e di ambivalenza emotiva che la voce di Eugen Ionescu segnala dalla stampa nazionale nella metafora della domanda d'amore per Criterion. Il desiderio dell'uomo è desiderio dell'Altro, e ciò implica paradossalmente una squalificazione e una violenza in quanto segnala un vuoto e una negatività strutturali nella dialettica desiderante. In un certo senso proprio questa violenza simbolica che attraversa quasi tutto il libro di *No* è la segreta testimonianza di quest'evento per molti tratti equivocato da numerosi generazionisti che si sono sentiti chiamare in causa proprio da quel libro. In effetti la tela di fondo di Criterion è fortemente pervasa da questa dialettica desiderante del riconoscimento, e si declina inevitabilmente sullo sfondo della colpa, della vergogna e dell'angoscia.

Panaitescu non capisce perché Ionescu gli abbia raccontato quello strano episodio, ma qualcosa di quel discorso ha fatto breccia. Ecco la replica del giornalista:

Tuttavia Criterion è molto ben attiva. E i giovani scrittori hanno pubblicato dei bei libri. Non credi che almeno uno di questi abbia qualche valore?

Il critico di Slatina, a questo punto della conversazione, istrionicamente afferma che non c'è nessun libro scritto dalla giovane generazione che abbia valore, a eccezione del suo, quando sarà finalmente dato alle stampe («Non ce n'è nessuno. *No* lo sarà, il mio libro, dopo che sarà apparso»).

«Non ti manca certamente la modestia», replica Panaitescu, e pone un'altra domanda, quella tanto attesa: «Ma dimmi cosa contiene il tuo libro?»

L'intervista si sta per concludere e Eugen Ionescu inizia a descrivere la composizione del volume, che evidentemente è già pronto, e accenna allusivamente ai contenuti che si troveranno spettacolarmente esibiti in *No*.

No si suddivide in due parti: la prima contiene tre studi letterari (*Tudor Arghezi*, *Camil Petrescu*, *Ion Barbu*), accompagnati rispettivamente da tre frammenti del diario intimo, dove seguo ciò che mi ha spinto a scrivere lo studio, ossia il successo scontato, il grado di buona fede, di cattiva fede, la condizione spirituale, l'andamento di un amore e le preoccupazioni esteriori relative allo studio: la vita, la morte, i

[10] Non solo nella pubblicistica del tempo ma anche nelle *Memorie* Eliade lamenta il complesso di inferiorità nazionale nei confronti degli intellettuali provenienti dall'occidente europeo. In merito all'episodio, il critico di Slatina sembra voler dire alla comunità dei "provinciali" che il desiderio umano trova il suo senso nel desiderio dell'Altro, e che il suo primo oggetto è quello di essere riconosciuto dall'Altro. Come fa notare Eugen Ionescu in alcune scene memorabili del *No* - in particolare in quella spettacolare con Camil Petrescu - nel luogo di intersezione di due desideri umani affiora un che di straniante, una macchia allo specchio, un oggetto reale inaccessibile che sta al posto di una mancanza strutturale o di una ferita narcisistica aperta, e che fa scaturire, dove c'è rivalità e concorrenza, una violenza e un'aggressività servile nei confronti dell'autorità simbolica riconosciuta.

soldi, i lieti eventi, le feste, le tristezze, ecc. La seconda parte contiene un *Falso itinerario critico*, in cui stabilisco la condizione culturale dello spirito romeno, l'inesistenza di alcuni criteri nella critica letteraria, la mancanza di valore metafisico della letteratura, contiene inoltre diversi *intermezzi*, un trattato embrionale di politica letteraria, alcune pagine sull'inesistenza della poesia e una lettera di Emil Cioran.[11]

Ovviamente la lettera di Cioran non è contenuta nel libro, a testimonianza del fatto che le lettere del giovane pensatore transilvano sono di pubblico dominio all'interno di Criterion.

L'intervista si conclude con la domanda sui futuri progetti editoriali dell'autore dopo l'uscita di *No*. Eugen Ionescu dice di voler scrivere «un romanzo», «un racconto limpido, calmo, sereno», «oppure, forse, al contrario, il racconto dei miei ex amici di adolescenza, il racconto delle invidie, della loro meschinerie, delle cadute, delle loro vergogne e delle mie».

Ionescu sta in realtà raccontando non troppo velatamente *Il romanzo dell'adolescente miope* di Mircea Eliade di cui sono apparsi solo alcuni frammenti sui periodici nazionali. Egli dimostra in questi pochi enunciati di conoscere la versione integrale del manoscritto che evidentemente ha già letto. Ma Eugen Ionescu, forse, al momento pensa ad altro. È in attesa di partire dalla capitale e di prestare il servizio militare. Dopo la pubblicazione di questa conversazione a mezzo stampa, spedirà, come Cioran, "lettere d'amore" ai suoi corrispondenti di Criterion. Di queste missive se ne è conservata una, a quanto si sa, proprio quella spedita a Mircea Eliade datata 6 dicembre 1933, cioè due mesi dopo l'edizione a mezzo stampa della spettacolare e clamorosa intervista apparsa su «Facla». Leggiamo questa lettera integralmente.

Caro Mircea Eliade,

guarda caso oggi pomeriggio ero libero (devi sapere che non avremo libera uscita fino a nuovo ordine) e ho trovato la tua lettera. Non mi sarei mai aspettato una simile gioia che poi, questa sera, quando dovrò fare le pulizie della camerata sotto il controllo, la sorveglianza e le imprecazioni del sergente, scorderò senz'altro. Perdonami questo modo di scrivere sconclusionato, frettoloso, scialbo.

Sono abbrutito, ormai. Mi sono disabituato al passato. Non mi sono ancora abituato al presente, alla realtà in sé e per sé.

Non mi tranquillizza che l'avvicinarsi del sonno. Sono felice nel momento in cui suona il silenzio: quei 10 minuti, fino a che mi addormento.

Mi desto quasi un'ora prima del suono della sveglia, i momenti più difficili tra i più difficili di qui: da un momento all'altro deve suonare in modo stridente la sveglia (l'attendo) per vestirmi («attenti») nel freddo, tra uomini assonnati e amareggiati, calzare gli scarponi e i calzettoni fradici, ecc.!...

Sono libero all'incirca ogni 8 giorni. Non so quando mi libererò, non spero più di liberarmi da qui, credo di aver vissuto per arrivare qui, per finire qui. Credo di vivere la morte.

O qualcosa di ugualmente forte come la morte. Non mi scrive nessuno tranne Rodica e la Mamma (le devo incoraggiare sempre io. Non ne posso più!).

Manoliu *non vuole scrivermi.* (Gli ho inviato tre lettere! Al giornale «Cuvântul»!). E se anche mi scrivesse tutta la gente? Appena rientro in caserma, tutti gli incoraggiamenti, tutte le gioie svaniscono. Non esiste altro che la caserma, dove sono un soldato a cui si dà del tu, che strofina il pavimento, fa la corvée, lava le latrine, è umiliato, è animale, più o meno domestico.

Non mi spaventa lo sforzo fisico. Al contrario, vivo così male qui, in modo così triste, che l'istruzione che mi libera dalla sfacchinata, che cambia le imprecazioni del caporale con le ironie ecc. del sottotenente, è una specie di intervallo. Ma passano presto *7 ore al giorno!* Il resto del tempo nelle mani degli altri.

Conto le ore, da cinque settimane e da oggi ancora due settimane e tre giorni (oppure quattro) fino ai sette giorni di licenza per Natale. Ho una grande paura che non finirà! Da cinque settimane, da cinque secoli sono qui! Tu credi che ciò possa sembrare un sogno? Me lo dico anch'io, ma come crederlo nel momento in cui ho la mano gelata sul calcio del fucile e piango per il dolore, nel momento in cui patisco il

[11] E. Ionescu, *Azi ne vorbeşte d. Eugen Ionescu*, intervista di C. Panaitescu, cit., p. 64.

freddo, al mattino, nella camerata, dove piove. Forse è così triste adesso perché mi attende una grande felicità. Deve succedere qualcosa per liberarmi.

Scrivimi ancora, Mircea Eliade (adesso mi rendo conto di quanto sono contento perché mi hai scritto) e dammi notizie del mio manoscritto. Premio? Stampa?

Sei professore all'Università? Ti rispetterei di gran lunga di più se tu fossi maresciallo maggiore, infatti due cose soltanto non ti saranno concesse: di diventare comandante del reggimento e Domine Iddio: non è che una sola persona (Sig. Col. Sipiceanu).

Ho ancora tanti mesi di servizio militare! Cioè: per sempre: l'infinito è uguale a qualche mese!

Forse mi sono sgranchito? Scrivimi. TI PREGO.

Una stretta di mano

Eugen Ionescu

P. S.: Devo scrivere per il giornale «Credința»? (Non l'ho visto). *Sono convinto* che l'avrei fatto andare avanti da solo fino a cinque settimane fa. Ma adesso!! Adesso! Ho disimparato a scrivere, ho dimenticato quello che ho letto, quello che sono stato. Sono contento di evadere di quando in quando, qualche mezza giornata per mangiare carne, pane fresco, bere vino, stare vicino al fuoco, dormire. A puttane? Questa sarebbe la suprema, suprema ubriachezza, ma devi almeno *primeggiare*. Io sento di non meritarlo ancora.

P. S. II: Ancora una volta. È stato fatto qualcosa con i manoscritti? C'è un uomo che una volta ha palpitato sotto la mia pelle e ancora non me lo sono scordato del tutto.

Data:

6 dicembre 1933.

Mittente:

Eugen Ionescu presso Avv. Toma Ionescu Str. Protopopescu, Slatina - Jud. Olt.

Indirizzato a:

Egr. Sig. Mircea Eliade. Giornale «Cuvântul», Calea Victoriei 48 (entrata per il passaggio Immobiliare) Bucarest.[12]

Nell'opera più nota di Eugène Ionesco, quella francese, molte allusioni, nella cifra del segreto condiviso, si riferiscono ad alcuni tratti della biografia di Eliade. Sotto le spoglie di personaggi immaginari o inventati, quali «Adélaïde» ne *La Soif et la Faim* o «lo zio d'America» ne *Le solitaire*, solo per fare qualche esempio, si segnala da angolature differenti la presenza di una figura reale estremamente generosa che ha dato modo, tramite il suo fondamentale ruolo di mediazione e di aiuto, all'avvio di una carriera di lavoro intellettuale retribuito. A questa persona di "famiglia", nonostante la "distanza" ideologica che si è frapposta negli anni dopo la fallita esperienza di Criterion, si devono grandi debiti di riconoscenza.

All'epoca della composizione di questa missiva, Eugen Ionescu assolveva l'obbligo della leva militare e, come si sa anche dal *Journal en miettes*, era un periodo in cui il critico di Slatina non riusciva ad abituarsi alla «separazione» dagli amici di

[12] *Lettera di Eugène Ionesco*, trad. D. Popa e M. Dorissa, in *Mircea Eliade e l'Italia*, a cura di M. Mincu e R. Scagno, cit., pp. 270-272. Ricordiamoci di questo indirizzo di Eliade presso la redazione «Cuvântul» quando più avanti nel capitolo *L'amour fou* affronteremo il testo dissacrante di Eugen Ionescu dal titolo inequivocabilmente roussoiano, *Emil innamorato*.

Bucarest e viveva angosciosamente un «vuoto nel presente» come colui che si trova rinchiuso claustrofobicamente nel «cortile di una prigione».[13]

Nel primo volume delle *Memorie* di Eliade, si è già detto, il nome di Eugen Ionescu è assente riguardo ai fatti storici di Criterion. Tuttavia, questa lettera è uno dei documenti più probanti e significativi che autentifica il singolare rapporto esistente tra i due intellettuali della giovane generazione. La speranza della premiazione e della pubblicazione di *No*, i legami affettivi con alcuni amici di Criterion che lavoravano presso la redazione di «Cuvântul» (prima della chiusura forzata del giornale da parte delle autorità dello Stato), la fiducia riposta in Mircea Eliade anche in merito alle sue future collaborazioni su «Credința», rappresentano solo alcuni dei luoghi più probanti della presenza di Eugen Ionescu nella cornice del legame comunitario Criterion.

Da quanto è possibile intendere dai testi francesi di Ionesco scritti nella cifra allusiva del segreto, sembra che Mircea Eliade abbia aiutato il giovane critico emergente a collaborare al quotidiano «Credința» grazie alla mediazione di Nae Ionescu che era amico del responsabile della redazione. Eugen Ionescu pubblicherà su «Credința» solo sette articoli nel 1934 dal mese di febbraio al mese di agosto. «Credința» era un giornale di orientamento nazionalista dove Eliade firmerà alcuni suoi articoli tra il 1934 e il 1938 dopo la sospensione governativa di «Cuvântul». Gli scritti precedentemente pubblicati da Ionescu su «Floarea de foc», «România literară», «Rampa», «Meridian», «Viața literară» e «Lateral», confluiranno in massa quasi integralmente in *No* in vista della partecipazione al concorso bandito dalla Fondazione Reale, dove molti esponenti di spicco di Criterion sono membri effettivi della commissione di giuria. Tra gli articoli pubblicati su «Credința» c'è una delle rare recensioni positive di Eugen Ionescu, quella relativa al volume *India* di Eliade, e una abbastanza critica, se non proprio una stroncatura, rivolta al romanzo di Sebastian *Da duemila anni* dove dal punto di vista estetico l'autore è accusato per molti versi di «mediocrità».[14] Altri articoli riferiti al periodo storico di Criterion, apparsi sempre su «Credința» come quella sul libro di Brătescu-Voineşti *La pescuit* verranno invece riproposti nel suo teatro in francese in chiave allusiva e cifrata.[15]

Nonostante il rapporto di amicizia con Eliade, non si può dire che Eugen Ionescu fosse accettato in maniera incondizionata nella cerchia elettiva di Criterion. Nel *Jurnal* di Comarnescu, il nome di Eugen Ionescu compare a più riprese, ma la

---

[13] E. Ionesco, *Briciole di diario*, in *Passato presente*, tr. G. R. e J. Morteo, Milano, Rizzoli Editore, 1970, p. 15.

[14] Eugen Ionescu afferma che «le prime e le ultime quaranta pagine del romanzo» di Sebastian «sono degne di ammirazione: dolorose, vive, acute, drammatiche, […] vere». Il «resto» del libro, però, è «mediocre». Il protagonista nel corso della narrazione «manca di interesse» e diventa anche «antipatico» per molti tratti del romanzo. Si legge in quest'articolo che: «Solo la catastrofe può far rivelare la nostra natura intima. Quando Iosef Hechter non è più nella catastrofe, nella catastrofe che è destinata a rivelare la sua natura intima, diventa inautentico, morto, falso, privo di interesse. Credete che Iosef Hechter non voglia essere ebreo, non voglia avere il gusto del martirio perché è lucido? No. Non è questo. È perché lui è timoroso». Prendendo distanza dalle polemiche teologico-politiche scatenate dalla *Prefazione* di Nae Ionescu, il critico tiene a precisare la sua posizione: «Dal mio punto di vista, che è esclusivamente critico-letterario, il problema ideologico del libro, la sua soluzione morale, spirituale o politica non mi interessa, mi interessa solo la sua soluzione estetica». E. Ionescu, *Mihail Sebastian: De două mii de ani*, «Credința», anno II, 5 agosto 1934, p. 3. Ora in E. Ionescu, *Război cu toată lumea. Publicistă Românească*, vol. 1, cit., pp. 202-203.

[15] Ad esempio, «la pêche à la ligne» del romanzo verrà costantemente riproposto a teatro nel gioco di parole *pêche/péché*,'pesca e peccato'. Questo *calembour* riguarda in maniera specifica il «malinteso» e gli equivoci comunitari e politici che di lì a poco emergeranno all'interno del gruppo Criterion.

presenza del giovane critico non è ben vista all'interno della compagine societaria. Comarnescu se lo ritrova davanti un po' dappertutto come un intralcio inopportuno: non solo durante le serate delle rassegne ufficiali del movimento, o nelle famose discussioni notturne presso i caffè della capitale o anche dopo nella mansarda di Eliade, ma spesso l'animatore di Criterion se lo vede piombare a casa sua senza alcun preavviso.[16] Il filosofo americanista, in fondo, non apprezza affatto Eugen Ionescu. Non senza qualche giustificata ragione lo considera «un'oca».[17] L'organizzatore dei «simposi» ritiene assai discutibile lo stile di Eugen Ionescu e lo considera «rozzo (*balcanic*)» e «maleducato (*ţigan*: 'zingaro')». In particolare nel *Jurnal* Comarnescu mostra di non accettare affatto il gesto parricida compiuto ai danni della poesia di Tudor Arghezi nell'articolo apparso in «Floarea de foc» il 13 gennaio del 1932.[18] Scrive sempre nel suo diario:

> Ho criticato il balcanismo (*balcanismul*) del primo articolo del suo ciclo su Arghezi, e non mi sono piaciute le sue poesie. E[ugen] I[onescu] ha troppa fretta, è inibito, e desidera il successo con ogni mezzo.[19]

A parte la considerazione strettamente personale di Comarnescu nei confronti di Eugen Ionescu, sulla quale torneremo, apriamo a questo punto una parentesi intorno alla questione, in questi ultimi anni tanto discussa, in merito al cosiddetto «balcanismo» di Ionesco. Nelle sue varie accezioni semantiche, «Balcanismo» è una parola polisemica ed è anche un concetto molto controverso nei *cultural studies*. Sia come modalità relazionale a caratterizzazione psicologica sia come concetto culturale, il balcanismo ha creato nel discorso critico più recente non pochi equivoci interpretativi e slittamenti di

---

[16] Nel diario di Comarnescu si legge: «Eugen Ionescu è venuto da me. […] Quest'uomo viene spesso a casa mia. Perché? Ha bisogno di comprensione, di amicizia, di comunicazione?». Più avanti si legge: «Eugen Ionescu mi ha fatto visita, facendomi dono del suo volume *Elegie per piccoli esseri*. La sua dedica mi ha chiaramente indicato che mi vuole come suo amico». P. Comarnescu, *Jurnal (1931-1937)*, Iaşi, Institutul European, 1994, p. 21 e p. 28.

[17] Dopo il «simposio» su Gide, Comarnescu verrà aspramente criticato per la sua relazione considerata troppo accademica e libresca e sarà sottoposto a un tiro incrociato tra Sorana Ţopa, Emil Cioran e lo stesso Eugen Ionescu nella mansarda di Eliade. Tutti questi suoi amici verranno definiti nel suo *Jurnal* come delle «oche negativiste» e «krishnamurtiane». Ionesco ricorderà più tardi quest'episodio comunitario immortalandolo in *Tueur sans gages*. Egli rilancerà a suo modo attraverso i personaggi teatrali la questione dell'«oca» e del «passo dell'oca» prendendo di mira il reale degli slogan nazionalistici demagogici nella logica del motto di spirito come testimoniano alcuni marcatori stilistici relativi ai futuri protagonisti della «comunità politica di destino». Leggiamo qualche frammento: «COMARE PIPA […] Popolo! Io, comare Pipa, allevatrice di oche pubbliche, ho una lunga esperienza della vita politica. Affidatemi il carro dello Stato che io guiderò e che sarà tirato dalle mie oche. Votatemi. Fidatevi di me. Le mie oche e io domandiamo il potere. […] Quanto agl'intellettuali… Noi li metteremo al passo dell'oca! Viva le oche! Demistificando le mistificazioni da troppo tempo demistificate, gli intellettuali non ci romperanno più le scatole (*nous foutront la paix*). Saranno sciocchi quindi intelligenti. Saranno vigliacchi cioè coraggiosi: lucidi cioè ciechi. […] Noi cammineremo all'indietro e saremo all'avanguardia della storia! Non ci saranno più profittatori. Saremo io e le mie oche… Io e le mie oche (*C'est moi et mes oies… moi et mes oies*) che distribuiremo i beni pubblici. Li divideremo con equità. Ne tratterrò la parte del leone per me e le mie oche… per fortificare le oche affinché possano tirare con più forza il carro dello Stato». E. Ionesco, *Teatro completo I*, cit., pp. 526-528 (Nell'edizione della Pléiade, cit., pp. 519-521).

[18] Cfr. E. Ionescu, *Tudor Arghezi. Preludiu sau pamflet*, «Floarea de Foc», anno I, nr. 2, 13 gennaio 1932, pp. 1-2.

[19] P. Comarnescu, *Jurnal*, cit., p. 27. Cioran a distanza di anni gli farà nei *Cahiers*, a proposito del suo inestinguibile desiderio di gloria, la stessa critica di Comarnescu. Il desiderio di riconoscimento è un nodo scoperto nelle trame associative di Criterion.

significato soprattutto nel senso impiegato da Eugène Ionesco in chiave squisitamente ideologica. Quindi, è forse opportuno fornire alcuni indispensabili elementi di contesto per chiarire la questione.

***

Tanto per rimanere all'interno della cornice comunitaria, partiamo da una conferenza di Mircea Eliade tenuta a Parigi il 3 giugno 1948. L'ex capofila di Criterion ormai in esilio evidenziò nella sua relazione parigina che il metodo caragialiano di scrittura è una delle espressioni del «balcanismo» letterario nazionale che si oppone alla linea emineschiana «più autenticamente romena». Nella stessa conferenza Eliade disse che «la tradizione spirituale romena è bipolare» ed è permeata da un antagonismo di fondo. Lo studioso delle religioni ricorda che tutta la cultura europea è attraversata da un bipolarismo: in Grecia accanto ad Apollo si trova Dioniso, in Italia accanto a Dante c'è Petrarca, in Francia accanto a Voltaire c'è Rousseau e così via in Germania, in Portogallo, ecc… In Romania, quindi, accanto ad Eminescu c'è Caragiale. La tensione tra il «polo emineschiano» e il «polo caragialiano» è presente lungo tutta la storia della cultura romena moderna.[20] Inoltre:

> gli «emineschiani» rimproverano ai «caragialiani» il loro cosmopolitismo, il loro distacco dalla sostanza autenticamente romena […], il loro senso critico eccessivamente sviluppato, il loro complesso d'inferiorità di fronte alla civilizzazione occidentale. Vi è nella loro opera l'assenza del sentimento della Natura, la tendenza allo scetticismo e alla derisione. Ricorrendo all'ironia […], essi minimizzano l'influenza culturale del paesaggio rurale e fanno cadere nel ridicolo i costumi patriarcali. Al contrario, i «caragialiani» rimproverano agli «emineschiani» il loro conservatorismo, la concezione romantica della storia, la valorizzazione esagerata di un passato e di tradizioni non sempre lodevoli, la propensione all'enfasi e all'ebbrezza delle parole, lo pseudo-eroismo, la mistagogia e il patriottismo mal compreso, il provincialismo spirituale e culturale, l'attitudine lirica vis-à-vis della Natura, della donna e dell'amore, ecc. [21]

Questa schematizzazione fatta da Eliade del complesso fenomeno del balcanismo in Romania, come rientrante in un ambito letterario vicino all'esperienza della scrittura di Caragiale, è ascrivibile, forse, a ciò che oggi viene definito come

---

[20] *Deux traditions spirituelles du peuple roumain* è il titolo della conferenza parigina di Eliade. Questa relazione pubblica riecheggia puntualmente i contenuti dell'articolo nazionalistico pubblicato nel 1934 che si intitolava *România în Eternitate*. Eliade sottolineava all'epoca, in maniera implicita, che lo stesso fenomeno del bipolarismo era anche riscontrabile all'interno della stessa generazione Criterion la quale si era espressa in forma molto accentuata, spesso contraddittoria e polemica, rispetto al tradizionalismo locale premoderno, nel senso di una tranvalutazione culturale dei valori e di una messa in discussione critica dei modelli di riferimento provenienti dall'estero. Nel contesto dell'articolo dell'epoca Eliade, Dan Botta, Noica, Vulcănescu (diversamente Cioran) apparterrebbero al filone di Eminescu, mentre Eugen Ionescu si porrebbe più propriamente sulla linea di Caragiale e di Urmuz, in buona compagnia con Tristan Tzara e con la compagine delle avanguardie surrealiste romene. Retrospettivamente questa categorizzazione fatta da Eliade ai tempi di Criterion appare degna di rilievo. Il filone «balcanico-caragialiano» sarà esportato in Francia da Ionesco non solo attraverso l'esemplarità della sua opera, ma anche attraverso il suo infaticabile lavoro di traduzione e di adattamento teatrale del «più grande degli autori drammatici sconosciuti». Ionesco, rispetto a Tzara, riconoscerà pubblicamente, non senza qualche inevitabile e giustificato distinguo, questo suo debito contratto con la letteratura romena. Cfr. E. Ionesco, *Portrait de Caragiale* in *Notes et contre-notes*, cit., pp. 199-207.

[21] M. Eliade, *Deux traditions spirituelles du peuple roumain*, in «Revue Roumaine», 6-7-8/1995, anno CXXXV, n. 320-321-322, p. 176.

l'«immaginario culturale dei Balcani».[22] Prendendo in prestito la categorizzazione di Eliade, e restringendo il campo alla sola letteratura romena, si può dire che, attraverso il metodo di scrittura caragialiano-urmuziano, Ionesco abbia imposto sullo scenario europeo e mondiale, ciò che è una delle più grandi testimonianze dello spaesamento politico e culturale del "Secolo breve" europeo indicando proprio nella «cultura balcanica», incarnata violentemente dai legionari, il suo sintomo perverso e quasi spettrale.

Esponendosi in prima persona, Eugène Ionesco denuncia la «cultura balcanica» come l'espressione psicologica della «durezza dell'anima spietata» dei «veri Traci». In *Présent Passé* si legge:

> Una cultura «balcanica» originale e autentica non può essere veramente europea. L'anima balcanica non è né europea né asiatica. Non ha nulla a che spartire con l'umanesimo occidentale […], può esistere la passione, ma non l'amore. Può esistere la nostalgia senza nome, ma senza volto, non individualizzata. E in luogo dell'umorismo, in luogo anche dell'ironia, c'è soltanto il rozzo scherno contadino senza pietà. I balcanici si proclamano cristiani e non lo sono, quasi del tutto. Possono avere una sorta di fede, una fede non psicologica, una fede simile a una decisione inamovibile (*décision arrêtée*). Soprattutto non hanno carità. La loro fede può anche essere non considerata fede, talmente differisce dalla fede affettiva, psicologica e intellettuale dei cattolici e dei protestanti. I pope sono materialisti, positivi, atei nel senso occidentale; sono briganti, satrapi, imbroglioni con le loro barbe nere, senza pietà, tellurici: veri «Traci» […] Il fenomeno della Guardia-di-ferro non è qualcosa di passeggero, è veramente l'espressione della durezza dell'anima balcanica senza raffinatezze.[23]

Maria Todorova, nel suo classico libro, *Immaginando i Balcani* è molto critica con quanto Ionesco scrisse in Francia in merito al «balcanismo» perché ne ha parlato solo in termini dispregiativi associandolo arbitrariamente alla Guardia di Ferro.[24] In tal senso la studiosa afferma che non solo Ionesco ma tutta la giovane generazione era avversa al balcanismo.

> Nonostante il ripudio da parte di Ionesco dell'ironia balcanica, suscita davvero ironia che l'unico movimento di massa balcanico, sguaiatamente fascista e antisemita - la dottrina di Codreanu e compagnia, veramente originale, idiosincratica, genuinamente e straordinariamente rumena -, veniva attribuito ai Balcani dal gruppo che più gridava ad alta voce la sua non-balcanicità.[25]

---

[22] L'immaginario balcanico è una fenomeno molto ricco e complesso. Gli studiosi, che lavorano nella direzione dei *cultural studies*, cercano attualmente di restringere con molta difficoltà la semanticità controversa di questo concetto culturale e spesso corrono il rischio di avallare un ennesimo stereotipo troppo irrigidito. L'ontologia è sempre in agguato in questo tipo di ricerche. Detto in breve, ci sarebbe un «balcanismo» come mentalità che sta ad indicare l'esperienza di un dramma collettivo valorizzato sia nel registro tragico che parodistico, ed esisterebbe anche un «balcanismo» nell'immaginario letterario che si esprime attraverso una matrice stilistica composita indicante una realtà politica ed etnica instabile che presenta una conflittualità perenne in costante tensione. L'abisso che storicamente si è aperto tra l'Europa e i Balcani è ritenuto inaggirabile, ma si spera che la situazione di separazione e di conflitto non permanga immutabile attraverso un percorso di riconoscimento culturale e la raggiunta pacificazione politica tra le parti in causa.

[23] E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 290 (E. Ionesco, *Présent passé. Passé présent*, Mercure de France, 1968, pp. 181-182).

[24] M. Todorova, *Immaginando i Balcani*, tr. I. Bleve e F. Cezzi, Lecce, Argo, 2002, pp. 85-88.

[25] Ivi, p. 86. La Todorova conclude la sua analisi con queste parole: «Sia Cioran che Eliade rifiutarono di legarsi alla Guardia di Ferro, nel caso di Cioran con veemenza e disprezzo nei confronti del movimento. E tuttavia Cioran negli anni Trenta scriveva su giornali ultra nazionalisti e guardisti, inneggiando a Hitler e ai nazisti e «spingendo i rumeni… a godere della politica di delirio». Anche Eliade aveva pubblicato nel 1937 un articolo intitolato *Perché credo nella vittoria del movimento legionario* sul giornale guardista «Buna Vestire», affermando fra l'altro: «Io credo nel destino del popolo rumeno. Ed è per questo che

La questione sollevata dalla Todorova è molto complessa e merita forse, nel caso specifico di Ionesco, un'ulteriore contestualizzazione storica.

È necessario sapere che uno dei famigerati «Rapporti diplomatici» di Ionesco redatti in Francia durante la seconda guerra mondiale aveva già mostrato la durezza e l'inscalfibilità del sintomo dei Balcani sullo sfondo delle «relazioni culturali bulgaro-romene». In qualità di «segretario culturale» presso l'ambasciata romena di Vichy, lo scrittore aveva denunciato il discorso della propaganda nazionalista ungherese nel *RAPPORTO* diplomatico, datato 1 maggio 1943, dal il sottotitolo significativo *su un articolo magiaro sulla cultura romena guardata come vassalla della cultura slavo-bizantino-bulgara*. All'interno della politica collaborazionista, egemonica e competitiva dei regimi totalitari europei allineati all'Asse, il testo di Eugen Ionescu riporta, non senza qualche ironia, quanto segue a proposito di uno studio di Gàldi che all'epoca aveva destato sufficiente scalpore.

Il numero di febbraio della *Nouvelle revue de Hongrie* pubblica uno «studio», intitolato *Les relations culturelles bulgaro-roumaines*, firmato Ladislau Gàldi. Ecco le tesi che vengono fuori da questo curioso studio: i romeni sono sempre appartenuti alla sfera culturale slavo-bizantina, i cui rappresentanti sono soprattutto i bulgari. Dunque, subordinati a questa cultura "bulgara", i romeni si sono mostrati ostili all'espansione della cultura di tipo occidentale, rappresentata dall'Ungheria […]. Così, scopriamo che i romeni non sono latini e occidentalizzati, […] ma lo slavo-bizantinismo bulgaro, dice Gàldi, […] avrebbe dato in prestito ai romeni gli unici elementi di civiltà che questi (a parte quelli presi in prestito dagli ungheresi) possiedono. L'originalità dello spirito romeno non avrebbe trovato altra occasione di manifestarsi se non nel quadro di una rivolta contadina contro la grande cultura bizantino-slava-bulgara, oppure nel quadro di una setta religiosa come il "bogomilismo", di origine oscuramente orientale, tipica della mentalità romena di ribellione, mentalità così radicata da essersi manifestata, nello stesso senso, negli ultimi tempi, attraverso il movimento della Guardia di Ferro.

I bogomili appartenevano intorno al IX secolo a una setta cristiana originaria della Bulgaria. Il fondatore Bogumil, cioè "caro a Dio", aveva professato un rigido dualismo di ispirazione manichea. Perseguitati e massacrati più volte, resistettero in Bosnia fino alla fine del XIV secolo e influenzarono in Occidente l'eresia dei Catari. Molti testi della cultura popolare romena di tradizione orale recano le tracce di questo movimento religioso medievale. Eugen Ionescu, tramite lo studio di Gàldi, precisa il nesso analogico tra il bogomilismo e la Guardia di Ferro alle autorità nazionali di competenza, e spiega l'intenzione propagandistica dello «studio» di Gàldi ai danni della «cultura» e della «civiltà» romene. Si legge:

Le suggestioni che devono emergere da questo pamphlet sono quelle molto note della propaganda magiara in Francia: i romeni sono anarchici (il «bogomilismo e la Guardia di Ferro») e quindi non possono gestire uno stato. Se non obbedendo all'Ungheria, per esempio. Essi non possono fondare una civiltà e una cultura originale, - tutto quello che hanno, da questo punto di vista, è preso in prestito dai bulgari e dagli slavi balcanici, gli unici con cui hanno delle affinità, giacché i romeni sono orientali, balcanici, refrattari allo spirito occidentale e latino (e francese!). Al contrario: gli ungheresi sono latini, nello spirito, come i francesi; essi (insieme anche ai bulgari?) sono, nel sud-est, i soli in grado di fondare una civiltà «occidentale», di assicurare un ordine organizzato, e di sedare «l'anarchia orientale romena».

---

credo nella vittoria del movimento legionario. Una nazione che ha dimostrato di avere immensi poteri creativi a tutti i livelli della realtà non può esser fatta naufragare alla periferia della storia in una democrazia balcanizzata in una catastrofe civile». Persino il ripudio della democrazia doveva portare lo stigma dei Balcani. Constantin Noica, infine, il solo che rimase in Romania, che non negava né poteva negare i suoi stretti legami con i guardisti, a causa dei quali fu perseguitato fino al 1964, era destinato a diventare il guru culturale dei giovani intellettuali rumeni degli anni Ottanta». Ivi, p. 87.

Il *Rapporto* del «segretario culturale» si conclude con queste parole:

> È inutile sottolineare qui l'assurdità delle tesi della propaganda magiara. Sarebbe comunque interessante metterla in evidenza in altra sede. […] Possiamo tuttavia sottolineare, anche in questa occasione, la tempestiva necessità di pubblicare in lingua francese una rivista di ricerche romene che informi, scientificamente e permanentemente, l'intellettualità francese, non solo sulle verità romene storiche e nazionali, ma anche sulle nostre realtà culturali e spirituali e dei nostri valori di civiltà.[26]

Il nucleo fantasmatico del balcanismo romeno più persistente sembra dunque essere, come segnalato dal *Rapporto* di Ionesco sotto il regime collaborazionista di Vichy, quello etnico, religioso e politico. Nell'*après coup* storico il fenomeno legionario, secondo Ionesco, non è leggibile al di fuori del paradigma del balcanismo o dell'immaginario della cultura dei Balcani. Il balcanismo, da questo punto di vista, è un sintomo che si manifesta come crisi e ritorno del fantasmatico stesso, e lo si potrebbe accostare nell'immaginario alla potenza del reale del fanatismo religioso.

L'esperienza di Criterion, retroattivamente elaborata da Ionesco, ha messo a nudo la definizione di ambivalenza della fantasmatica balcanica soprattutto in ordine al suo possibile slittamento in una forma anche politica di ambiguità, la quale si è poi, di fatto, tradotta in un atto eversivo e cruento per mezzo della mano armata e sanguinaria della Guardia di Ferro. In tal senso, l'«huliganismo» - che è la categoria critica che Eugen Ionescu ha desunto dal romanzo di Eliade nel 1936 - rappresenta, retroattivamente, il versante osceno della legge dello *zoon politikon* dell'ideologia legionaria. Nella recensione a *Gli huligani* il critico di Slatina già denunciava, senza saperlo, il nucleo inquietante dell'immaginario balcanico nella versione romanzesca dell'«huliganismo», il quale era inteso, nel caso specifico, come il prodotto folle di una comunità di giovani disperati che si basava sulla solidarietà nella colpa prodotta dalla partecipazione ad una trasgressione comune dietro la cortina sessuale dell'alcova frequentata da presenze femminili ammalianti e possessive.[27] Il lato "eretico" o "bogomila" di questa comunità di huligani si rivela in quella pressione fantasmatica, fatta di rappresentazioni trasgressive e caratterizzate da un demonismo maschile, che cerca mediante l'attivismo di coprire l'angoscia reale investendo esclusivamente sul piano narcisistico. Quest'angoscia, che traspare dal libro di Eliade, permea di sé tutti i personaggi principali del romanzo, i quali sono, per molti versi, le controfigure fantasiose dei protagonisti reali di Criterion.[28]

---

[26] Si veda ora il rapporto di Ionescu in «Manuscriptum», anno XXIX, nr. 1-2, 1998, pp. 212-213.

[27] Cfr. E. Ionescu, *Mircea Eliade: "Huliganii"*, in «Facla», anno XVI, nr. 1552, 30 marzo 1936, p. 2.

[28] Gli «huligani» non passano sotto silenzio gli aspetti più cruenti e immorali delle loro azioni. Da questa prospettiva si può constatare che ciò che tiene insieme "più profondamente" la comunità degli «huligani» nella logica del «malinteso» non è tanto l'identificazione con una legge che regoli il "normale" circuito quotidiano della comunità, ma piuttosto l'identificazione con una specifica forma di trasgressione della legge, di sospensione della legge, cioè la forma specifica della *jouissance*, come fattore politicamente aggregante, che si esprime nella violenza fisica, morale, ideologica, e che funziona come sfondo fantasmatico del potere. *I Demoni* e *I fratelli Karamazov* erano ben presenti sul tavolo di lavoro di Eliade quando componeva il secondo romanzo della sua trilogia. Come attestano retroattivamente le *Memorie*, alle sue spalle c'erano l'esperienza del fallimento dell'associazione Criterion, la tentazione nazionalistica della «comunità politica di destino» e il tentativo di rielaborare di alcune ferite narcisistiche che lo avevano fortemente segnato. Dare senso all'insopprimibile desiderio di riconoscimento sociale, identificandosi nella causa nazionale e sopprimendo la mancanza, aveva avuto forse il significato a quel tempo per lui di rifuggire il «provincialismo» e di porre radicalmente in discussione la propria «autenticità», afflitto, com'era, da una profonda sensazione di frustrazione, di insicurezza.

Da questo punto di vista, l'opera di Ionesco, in particolare *Rhinocéros*, testimonia, nell'*après coup* storico-testuale dell'evento, il reale dell'huliganismo omologandolo al versante perverso della Legione. La Guardia di Ferro si configura in questa pièce come la legge oscena del balcanismo stesso. La macchina ideologica, militare o paramilitare della Legione dell'Arcangelo Michele viene colta, tramite l'incubazione della "rinocerontite", come un'identificazione radicale e immediata, un contagio che necessariamente conduce al passaggio all'atto cruento.[29] La «Cultura dei Balcani», secondo Ionesco, reca in sé il germe della violenza cieca degli «huligani». Quando le parole hanno perso la loro funzione simbolica, ovvero quando gli slogan e le parole d'ordine mettono a tacere la mancanza strutturale interrogante, i rinoceronti inscenano l'estroflessione distruttiva della demagogia crudele. Il nocciolo "trans-ideologico o trans-politico" emergente, privato della sua aura simbolica, permette paradossalmente a qualsiasi ideologia di funzionare su uno scenario mitico e pulsionale. Configurandosi misteriosamente come un infinitamente di più, come un eccesso che consente la concrezione e l'affermazione forsennata della Bestia convulsiva, questo nucleo sintomatico quasi inscalfibile fa profilare uno speciale tipo di legame che unisce molto più intimamente i membri di una comunità in quanto li ingloba in un corpo unico e letale.

I personaggi del *Rhinocéros* hanno mostrato che un'identificazione ideologica esercita su di noi una reale presa proprio quando manteniamo la consapevolezza che non siamo completamente identici ad essa, e che al di qua o al di là di questa legge perversa si nasconde la spoglia di una fattezza umana, ovvero la compresenza enigmatica della figura del «Capitano» e dello «spettro del Capitano». Ciò significa che se l'ideologia vuole diventare operativa e impadronirsi efficacemente dei soggetti sociali, ci deve essere dietro qualcos'altro a questa stessa ideologia, cioè deve parassitare e manipolare una visione che va al di là dell'ideologia stessa. Quando si ripudia la legge simbolica del campo democratico, e ci si lascia trascinare da una tensione "trans-ideologica" a carattere essenzialmente pulsionale, emerge, secondo Ionesco, la «vera anima tracia» dallo sfondo fantasmatico dei Balcani. La cultura huliganica, provocata dall'infezione psichica e dal contagio epidemico della rinocerontite, trova enigmaticamente, forse qui, tutto il suo folle e ancestrale senso.

Dopo l'avvento dei totalitarismi ideologici nel "Secolo breve" il teatro di Ionesco è stato il luogo della denuncia della mistificazione intellettuale, ma allo stesso tempo è stato anche un'esperienza simbolica e una sperimentazione soggettiva della parola. Elaborando il lutto infinito di Criterion, l'autore parigino ha rivelato le sue autentiche convinzioni sulla politica mettendo in scena lo sfondo fantasmatico del balcanismo stesso a Parigi. Il sintomo dei Balcani è come una catastrofe naturale, un terremoto che esplode negli scenari più rassicuranti del sistema culturale dominante. A teatro, Ionesco ha fatto vedere che il «balcanismo» non è solamente radicato nella spirale fantasmatica dei miti storici della Romania, attraverso la coordinata «tracia», «bogomila» e «legionaria» del balcanismo medesimo, ma ha mostrato come il tratto

[29] Attraverso la satira, la parodia, ma anche in maniera più indiretta e trasposta, ricorrendo alla tragedia e allo spirito di denuncia, Ionesco ha mostrato che il rovesciamento del potere pubblico e l'attacco alle istituzioni parlamentari sono rituali che trasgrediscono da una parte la legge, ma che dall'altro consolidano ciò che trasgrediscono. Secondo Ionesco, solo quando si ripudia effettivamente la legge simbolica e democratica della «cité» il «balcanismo tellurico» rivela l'osceno volto della «Tracia preistorica», ovvero l'aspetto più spietato e violento della fantasmatica perversa che anima "nel profondo" i rinoceronti legionarizzati.

perverso della «cultura dei Balcani» si annidi nel cuore stesso dell'Europa democratica. *La Cantatrice chauve* è ambientata in Inghilterra, ma poteva essere adattata «in Italia o in Turchia», suggerisce l'autore. Le radici del conflitto di civiltà per Ionesco non sono localizzabili solo nei Balcani, ma in Europa, cioè nella stessa «Francia civilizzata», nella sua patria d'elezione, la quale nel dopoguerra si è lasciata sedurre e intossicare dalla tentazione dell'ideologia totalitaria comunista.[30]

In tal senso, riprendendo la prospettiva cara ai *cultural studies*, i Balcani non sono unicamente lo spazio senza tempo sul quale l'Occidente proietta il suo contenuto fantasmatico rimosso, ma con l'opera di Ionesco si può dire, forse, proprio il contrario. Oltre lo specchio, cioè al di là, o al di qua, delle proiezioni occidentali sulla cornice dell'immaginario culturale dei Balcani, il teatro di Ionesco rappresenta quella scena reale da dove l'Occidente assiste in maniera impotente al ritorno di quel rimosso. A Parigi l'autore di origine romena allestisce sulla scena teatrale il ritorno di tutto ciò che l'Europa, in maniera alquanto difensiva, aveva proiettato sullo spazio geografico dei Balcani. Le formazioni spettrali animano e attraversano inconsciamente tutto l'Occidente. La cifra immaginaria della «cultura dei Balcani», sedimentata nelle sue rappresentazioni storiche e sociali, non si è lasciata completamente accerchiare dalla forza simbolica della parola. Vi è nel teatro di Ionesco come una rimanenza non del tutto simbolizzata che preme costantemente verso la "Cosa balcanica". Si tratta di una forza misteriosa, «assurda», che ha sempre la possibilità di tradursi e attualizzarsi nel fragore di una legge perversa. In netto contrasto con tutte le visioni improntate su un ideale generico di buon senso, Ionesco fa emergere a teatro questa legge fuori-legge dei Balcani quasi ne rispecchiasse la sua violenza originaria.

***

Dopo questa lunga parentesi attorno al reale balcanico, bogomila e legionario che ha inciso potentemente sulla traiettoria intellettuale di Ionesco nell'*après coup* comunitario dell'esilio, ritorniamo alle vicende storico-culturali di Criterion tra il 1933 e il 1934. Si era visto che Comarnescu nel *Jurnal* accusava il giovane Eugen Ionescu di essere «rozzo», una persona poco «seria», e sulla rivista «Criterion» aveva affermato che il critico del gruppo era tutt'al più un letterato «negativista».[31] Questo giudizio perentorio dopo la pubblicazione di *No* metterà contestualmente lo stesso Comarnescu in una situazione imbarazzante agli occhi dell'opinione pubblica. L'incongruenza dell'animatore di Criterion, all'epoca, fu a tutti evidente. Quando, al momento della controversa decisione sul destino editoriale di *No*, l'americanista si trovò a dover difendere la sua posizione favorevole alla premiazione e alla pubblicazione del libro di Eugen Ionescu, offrendo alla giuria della Fondazione Reale la dubbia motivazione «*laissez faire, laissez passer*»[32], il giudizio ambiguo di

[30] La lotta implacabile di Ionesco contro la propagazione dello stalinismo marxista *à la mode* nei salotti intellettuali francesi, è esemplare in questo senso. La rinocerontite che si presenti sotto la forma di uno o di due corna - che provenga da un'ideologia di destra o di sinistra - è il sintomo conclamato del totalitarismo e dell'antisemitismo diffuso. In questa requisitoria Ionesco non risparmierà né Sartre né Barthes.

[31] Come Comarnescu scrive nell'articolo *Experiența*, «Criterion», 15 ottobre 1934, cit., p. 4.

[32] L'espressione di Comarnescu «*laissez faire, laissez passer*», in francese nel testo, significa forse che il volume di Eugen Ionescu non avrebbe dovuto meritare "obiettivamente" il premio della Fondazione Reale, ma allo stesso tempo ciò non significava che *No* fosse realmente un «pessimo» libro. Si vedano a questo proposito i due articoli contraddittori di Comarnescu apparsi rispettivamente nel 1934 su

Comarnescu scatenerà interminabili polemiche sui periodici nazionali in merito alla reputazione della stessa Criterion considerata quasi da tutti non immune da ingiustificati favoritismi e inconciliabili conflitti di interesse.

Nel 1934 le pagine di stroncatura a *No* redatte dai detrattori del «mito ioneschiano» aprono ufficialmente il «caso Eugen Ionescu» in Romania. In effetti, il critico di Slatina non calca la scena di Criterion con passo nobile nello stile delle grandi tragedie. Il suo incedere non si apparenta con l'appassionato e disperante pensiero di Cioran né col tono rassicurante e sereno nello «spirito di geometria» di Noica. Il suo avanzare è mascherato. L'orizzonte su cui si muove l'Eugen Ionescu di Criterion è quello del clamore, dell'irrisione e della provocazione spesso gratuita rivolta spettacolarmente al suo esiguo pubblico di lettori. Il suo piglio polemico e dissacrante è molto simile a quello della negazione dadaista. Mentre ne *La Cantatrice chauve* la parola di Ionesco suona per "orecchie naturali" come una sentenza tragica sulla trasparenza della comunicazione e delle relazioni interpersonali nella dimensione dell'enigma e del malinteso "familiare", ai tempi di Criterion la parola di Eugen Ionescu è "lucidamente" critica, in linea con la denuncia pubblica e l'esibizione giornalistica di tutte le manovre sotterranee e le sottese strategie di potere che riguardavano non solo l'*establishment* culturale romeno della Bucarest dell'epoca, ma anche dello stesso gruppo Criterion.

Questo suo atteggiamento irriverente e provocatorio verrà aspramente sanzionato, dopo il conferimento del premio, anche all'interno della stessa associazione. Ad esempio, Cantacuzino, che era uno dei membri più attivi di Criterion, e faceva parte della commissione giudicante della Fondazione Reale, scriveva a conclusione della sua recensione a *No* queste parole sorprendenti che non collimavano affatto con il giudizio che egli aveva espresso durante i lavori di giuria:

> Il fallimento di Eugen Ionescu è testimoniato dal fatto che quest'uomo si dibatte vanamente in una problematica egocentrica e, come tanti giovani della sua età, non ha il coraggio né l'audacia di oltrepassare se stesso, sottomettendosi e disciplinandosi. Ostacolato così nella propria realizzazione, mi sembra che Eugen Ionescu sia il rappresentante della sterilità della posizione di quelli che - come lui - esitano ancora ad inquadrarsi in un cammino di vita qualsiasi.[33]

Forse qualcosa in seno alla redazione di «Criterion» è cambiato. È significativo che questo articolo segua sulla stessa pagina della rivista il «problema» spinoso posto da Eliade nel suo intervento pubblicistico dal titolo *Perché gli intellettuali sono vili?* Il pezzo è eloquente. Secondo l'articolo di Eliade gli uomini di ingegno in Romania dovrebbero abbandonare la loro mera «intellettualità», prendere coscienza della loro appartenenza alla società e al mondo del loro tempo, rinunciare a una posizione di semplici spettatori riguardo alle vicende del paese e mettere il pensiero e l'arte al servizio della causa nazionale, trasformandosi in «uomini politici» seriamente *engagés*. Inoltre, sempre Eliade si interroga in questo breve articolo sui motivi per cui alcuni intellettuali «temono di entrare nel panico e si sentono umiliati di fronte a un movimento politico che ha serie possibilità di successo», aggiungendo tra parentesi:

«Vremea» e su «Rampa» all'epoca dello scandalo ioneschiano sulla stampa nazionale ripresi nei *Comptes rendus dans les périodiques littéraires roumains à la parution de Nu d'Eugène Ionesco*, in E. Cleynen-Serghiev, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, PUF, 1993, pp. 136-141.

[33] Cfr. I. I. Cantacuzino, *O carte. "Nu", de Eugen Ionescu*, in «Criterion», 1 novembre 1934, cit., p. 2.

(Non parlo, naturalmente, né di governi né di legislazioni astratte, ma di rivoluzioni, di riforme e reazioni concrete, storiche).[34]

Non se ne può avere la certezza, ma Eugen Ionescu, con ogni probabilità, si sentì personalmente chiamato in causa da quest'intervento di Eliade, da quell'Eliade che aveva svolto la funzione di garante spirituale all'interno per il libro della giuria, e che in precedenza lo aveva fattivamente aiutato a pubblicare i suoi pezzi giornalistici su «Credința». L'appello all'*engagement* politico del «Capitano» di Criterion rivolto alla giovane generazione si trova sulla stessa pagina dell'imprevista stroncatura di *No* firmata da Cantacuzino. Il clima relazionale in seno alla società Criterion è forse davvero mutato. Si è trattato di un effetto prospettico, di un ennesimo abbaglio, o riguarda semplicemente la reale questione del «malinteso» comunitario?

Le date possono aiutare a capire. Siamo solo nel novembre del 1934, cioè qualche mese dopo lo scandalo suscitato dal romanzo autobiografico di Sebastian. Forse Eugen Ionescu interpreta questa presa di posizione di Eliade come una critica contro di lui. Di mezzo, però, non c'è solo la ferita narcisistica, quanto soprattutto l'amicizia. Al critico di Slatina non interessa affatto la politica nazionale né tanto meno la rivoluzione legionaria nel proprio paese.

È comprensibile che l'amicizia tra Eliade ed Eugen Ionescu cominci a essere fortemente sollecitata e inizi decisamente a traballare. La rivista «Criterion» sembra proprio disconoscere ciò che poco tempo prima i maggiori esponenti di Criterion avevano avallato con il conferimento ufficiale del premio della Fondazione Reale a *No*. I conti non tornano più. E tale questione tocca sul vivo un aspetto che non è affatto indolore per il critico della giovane generazione. Da queste premesse è difficile pensare, sia pure in forma congetturale, che Eugène Ionesco fu effettivamente «il testimone consenziente di quest'oblio del fascismo», e che nel tempo «dell'esilio» sia stato affetto da «amnesia complice o effetto equivoco di solidarietà anticomuniste» nei confronti di Eliade e di Cioran.[35] Come accontentarsi di verità finite come queste? La questione è molto più complessa e delicata.

Riprendiamo le fila storiche del discorso comunitario e chiediamoci che significato ha avuto - retroattivamente - per Eugen Ionescu il motto cartesiano *Larvatus prodeo*. Vediamo di precisare meglio la portata di tale interrogativo che sembra aleggiare su tutta la carriera e produzione letteraria di Ionesco.

No, si è detto, è un libro di critica militante che si muove in una cornice comunitaria e che rappresenta anche una «confessione» soggettiva a tratti spiccatamente autobiografica. Il volume aveva ricevuto contrariamente a tutte le aspettative il premio della Fondazione Reale, lo stesso premio, ricordiamo, che era stato assegnato a *Al culmine della disperazione* di Cioran e a *Mathesis e la gioie semplici* di Noica, che sono due testi essenzialmente filosofici. I membri superstiti della commissione "dimezzata" della giuria della Fondazione Reale sono Eliade, Comarnescu e Vulcănescu. Tutti e tre sono filosofi e tutti e tre scrivono sulla rivista «Criterion», e tutti e tre hanno fatto attivamente parte dell'esperienza associativa dei «simposi» di Criterion. Eugen Ionescu non è considerato un filosofo, ma è proprio il taglio filosofico del libro che verrà valorizzato soprattutto dalla relazione di Mircea Vulcănescu, come si vedrà più dettagliatamente nel prossimo capitolo.

---

[34] Cfr. M. Eliade, *O problema. De ce intelectualii sunt laşi?*, in «Criterion», 1 novembre 1934, cit., p. 2.
[35] È forse la tesi di fondo del libro di A. Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco. l'oublie du fascisme*, cit., come si legge nella quarta di copertina.

In linea con il «cannibalismo giovanile» di Cioran, Eugen Ionescu consacra sulla scena nazionale il gesto spettacolare del «parricidio» dei numi tutelari appartenenti alla generazione precedente degli scrittori, ovvero la cosiddetta «generazione di fuoco». In questo senso *No* è una risposta eloquente, anche se narcisisticamente debordante, all'imperativo morale, contenuto nell'*Itinerario spirituale* e nelle *Lettere a un provinciale*, con cui Eliade incitava qualche anno prima tutta la giovane generazione. Eugen Ionescu attacca le autorità riconosciute delle lettere romene con tutti i mezzi del suo virtuosismo critico e anche con l'armamentario sillogistico o paralogistico messo a disposizione dall'insegnamento universitario di Nae Ionescu. Il primo bersaglio di *No* in apertura del libro è la poesia di Arghezi e la tutta la letteratura critico-elogiativa rappresentata dai nomi di Şerban Cioculescu e Pompiliu Constantinescu, che hanno edificato attorno all'autore di *Accordi di parole* e *Fiori di muffa* un monumentale apparato interpretativo che è, dal punto di vista di Eugen Ionescu, totalmente infondato e arbitrario.[36]

Dopo la demolizione della poesia di Arghezi e soprattutto della letteratura critica argheziana, Eugen Ionescu rivolge gli strali della sua personale crociata culturale contro il maggiore romanziere analitico del tempo, di matrice proustiana, Camil Petrescu. In questo caso, per lui, il giovane critico allestisce alcune scene comparabili al miglior Caragiale e ai romanzi di Dostoevskij nel registro illustrativo e teatrale del rapporto "servo-padrone" della *Fenomenologia dello spirito*. Il tutto si colora di aneddoti piccanti che mettono sulla scena tutte le manovre "non proprio pulite" che si svolgono dietro le quinte del sistema editoriale e delle campagne stampa che promuovono la pubblicazione dei libri di grande successo. Questa operazione di dura denuncia, che ha il sapore dello scoop scandalistico, non si arresta di fronte al consumato parricidio del romanziere analitico-proustiano, che è una delle maggiori potenze editoriali dell'epoca, ma si trasforma come in *Totem e tabù* in una lotta tra fratelli, in particolare contro l'amico fraterno, più famoso, di due anni più grande di lui, Mircea Eliade, capofila indiscusso di Criterion, nel duplice gesto ambivalente dell'elogio e della stroncatura con le due «cronache» critiche consacrate al romanzo di successo *Maitreyi*.[37] Sembra che

[36] Il «ciclo Arghezi» di Eugen Ionescu era stato parzialmente già pubblicato nei periodici dell'epoca e confluirà quasi tutto in *No*. Man mano che si scorre il corposo volume si scopre che l'autore proverà a compiere lo stesso gesto distruttivo anche nei confronti della raccolta poetica *Gioco secondo* di Ion Barbu. Alla fine, però, il critico sembra desistere da quest'impresa demolitoria non trovando più argomenti adeguati. Non intaccherà, invece, *I poemi della luce* di Blaga perché essi ripropongono segretamente, nel fondo della sua esperienza personale, il «miracolo della luce» come fonte di «meraviglia» e di «stupore» di fronte allo spettacolo inquietante del male e della morte del mondo. Il tema dello stupore e della luce saranno costantemente riproposti anche nella scrittura delle opere successive in lingua francese in chiave soggettiva. Dopo la svolta mistico-religioso-estetico-politica della giovane generazione, Ionesco prenderà le distanze da *Lo spazio mioritico* di Blaga, condannando senza appello qualsiasi tipo di filosofia dell'idea nazionale.

[37] Il romanzo di Eliade fu premiato dalla critica nel 1933, ma ebbe soprattutto un grandissimo successo editoriale nelle vendite. Questo rapporto di ambivalenza emotiva nei confronti di Eliade, che accomuna sia Eugen Ionescu che Cioran, è dovuta forse all'impossibilità di non potersi trattenere dal distruggere ciò che più si ama. Il 25 dicembre 1935 Cioran scriveva a Eliade: «Benché abbia per te un'infinita e non smentita simpatia, sento, qualche volta, il desiderio di attaccarti, senza argomenti, senza prove e senza idee. Ogni volta che ho avuto l'occasione di scrivere qualcosa contro di te, ho constatato un'amplificazione del mio affetto. Per tutte le persone che amo ho un sentimento tanto complesso, tanto confuso e tanto equivoco, che mi viene il capogiro a pensarci». *Lettere di Emil Cioran* in *Mircea Eliade e l'Italia*, cit., pp. 274-275.

Eliade non abbia mai mostrato in pubblico il suo personale risentimento nei confronti di Eugen Ionescu dopo questo gesto irriverente.[38]

Sempre in *No*, questa lotta indiscriminata fra fratelli e contro i padri, che Eugen Ionescu intraprende nel gusto del gossip e della spettacolarizzazione, coinvolge non solo la quasi totalità della compagine di Criterion, ma anche tutti quegli scrittori, o aspiranti tali, che ruotano attorno al cenacolo di Eugen Lovinescu, uno dei maggiori critici e teorici della letteratura del tempo. La requisitoria non si ferma qui, e vengono implicate anche personalità come Tudor Vianu, che è anche, come Eugen Ionescu sa bene, il presidente della commissione della Fondazione Reale. Insieme a Vianu, il critico mette alla berlina gli altri membri della giuria come Cioculescu, Perpessicius e Dianu, né sono risparmiate imperdonabili ironie nei confronti dei nomi della giuria che sono anche gli esponenti più rappresentativi della stessa Criterion, come Vulcănescu, Comarnescu, Cantacuzino ed Eliade naturalmente. Il libro in gara inoltre prende di mira pure i candidati più accreditati per la vittoria finale del premio come Cioran e Noica, cioè i pensatori più promettenti della giovane generazione. Il *No* di Ionescu si pone quindi deliberatamente nel cuore del «malinteso» e dell'inghippo di Criterion.

Il libro ioneschiano, benché segnali l'impossibilità paradossale di affermare criteri assoluti nel campo della letteratura e del pensiero nazionali, verrà comunque premiato ma non senza conseguenze all'interno della commissione giudicatrice.[39] Come si vede, Eugen Ionescu, più o meno consapevolmente, ha messo Criterion nella condizione di non poter uscire dal paradosso con il suo deliberato gesto. Eugen Ionescu sapeva bene - adottando il punto di vista dei lettori cui egli di continuo si rivolge nel libro - che se il volume non fosse stato ufficialmente premiato sarebbe stato perché i criterionisti si erano offesi e risentiti. Se, invece, il libro fosse stato premiato, come di fatto lo è stato, ciò stava a significare che lo stesso Eugen Ionescu era oggetto delle non trasparenti strategie del potere editoriale in merito all'assegnazione di qualsiasi premio letterario nazionale in Romania. E ciò - dalla prospettiva di *No* che nella finzione è sempre quella del pubblico - dimostrerebbe la validità della sua tesi sulla mancanza di obiettività critica nel campo degli studi letterari.

La premiazione di *No* mostra che Eugen Ionescu appartiene di fatto allo spirito originariamente polemico di Criterion, come ha ben saputo motivare Mircea Vulcănescu nella sua recensione su «Familia», nonostante la non condivisione unanime dei generazionisti e lo scandalo relativo sulla stampa dell'epoca.[40] La pubblicazione di *No*

---

[38] Tale aspetto relazionale non è mai stato chiarito e l'enigma rimane irrisolto. In questo margine di incertezza non è da escludere che il critico di Slatina con l'articolo di Eliade sulla «viltà degli intellettuali» abbia immaginato di ricevere l'attesa e insperata condanna da parte dell'amico più famoso. Ma è solo una congettura, non una verità oggettiva.

[39] Tudor Vianu, infatti, si dimetterà dal ruolo di presidente e il suo esempio sarà seguito dagli altri membri della giuria della Fondazione Reale che non appartenevano a Criterion.

[40] Come già ricordato, l'evento editoriale di *No* sancirà, con ogni probabilità, la chiusura dei rapporti personali di Cioran con Eugen Ionescu in Romania. Ennesimo effetto del «malinteso» comunitario? Nella lettera del 1 giugno del 1934 spedita a Comarnescu da Monaco Cioran dichiara a proposito del libro di Ionescu che ha ricevuto e letto in Germania: «Devo testimoniarti che nella mia vita non ho sentito un disgusto così grande alla lettura di un libro. Una ripugnanza infinita mi ha preso di fronte a questa nullità intellettuale e morale. C'è così poca tragedia nella miseria di quest'uomo da non poter avere per lui né pietà e neppure disprezzo» (Cfr. «Manuscriptum», cit., pp. 235-236). La stessa questione polemica verrà ripresa da Cioran nella logica del segreto riferendosi sulla stampa nazionale non solo a Ionescu ma anche a Eliade nell'articolo *Contro gli uomini intelligenti*, del 9 maggio 1934, pubblicato su «Discobolul», e nell'articolo dell'11 novembre apparso su «Vremea» dal titolo *Verso un'altra morale sessuale* in linea con l'altro scritto questa volta rivolto direttamente contro Eliade dell'8 ottobre *L'uomo senza destino* in

indica allo stesso tempo che il critico di Slatina ha saputo avvalersi soprattutto della lezione delle avanguardie storiche attraverso la spettacolarizzazione pubblica del suo atto. *No* rappresenta, da un'altro punto di vista, anche l'eccedenza di Criterion rispetto a se stessa e l'impossibilità dell'Associazione di essere totalmente inquadrata in un qualsiasi sistema di potere extraletterario che non fosse quello stabilito dall'amicizia e dall'affinità elettiva dei suoi membri sulla base intellettuale del confronto e della discussione serrata delle idee, sia pure dai toni fortemente polemici e contraddittori. Infatti, nello stesso numero della rivista in cui sono apparsi la recensione critica di Cantacuzino al *No* e l'articolo di Eliade, Vulcănescu scrive a proposito di «Criterion» questa illuminante dichiarazione:

> La rivista Criterion non è la rivista di un gruppo con tendenze ideologiche comuni, ma è la rivista di un gruppo che è rimasto sulle sue antiche posizioni. Tale rivista ritiene che, per il chiarimento di tutti i problemi, lo strumento privilegiato di lavoro sia la discussione, il pensiero riflessivo, il confronto coscienzioso sia dei fatti che delle pretese, e anche dei fatti insieme alle pretese. La rivista Criterion rappresenta solo un metodo. Nessuno tra i suoi collaboratori parla a nome del gruppo, ma ognuno parla a proprio nome.[41]

Al culmine del disperazione, *Mathesis e le gioie semplici* e *No* di fatto erano stati scritti durante la massima effervescenza di Criterion, ma quando questi libri, un anno dopo, furono premiati già Criterion aveva esaurito l'esperienza comune. Nell'articolo di Vulcănescu si legge questa precisa constatazione:

> Le circostanze nel frattempo intervenute, l'accentuazione dei conflitti ideologici e politici tra i differenti frammenti della gioventù romena, hanno mostrato quanto sia stato illusorio un tale tentativo. Ciò che era possibile nel 1931 non è più possibile nel 1934. L'idea che aveva generato l'associazione Criterion non ha più potuto contenere la totalità dei membri della giovane generazione. Nel conflitto attivista e politico tra la "destra" e la "sinistra" che ha separato la gioventù romena, il postulato del primato del pensiero ha cessato di essere un quadro possibile di manifestazione per gente che rifiuta di parlare fra di sé. In questo modo è finita l'associazione Criterion.[42]

La contingenza preme, l'ideologia prevale e l'impegno politico comincia a scavare un solco insormontabile tra i soci. Il 1934 è l'anno della rottura del patto comunitario forse senza più ritorno. Come scrive sempre Vulcănescu nello stesso articolo della rivista dell'epoca:

> L'Associazione Criterion era un tentativo di manifestazione in comune della giovane generazione, una tribuna, ma non una corrente, oppure una dottrina. Essa riuniva la gioventù dalle

---

risposta alla critica velata del capofila di Criterion indirizzata al primo libro di Cioran contenuta nell'articolo che si intitola *Non essere più romeno* del 10 settembre apparso sempre su «Vremea». Come si vedrà più avanti la posta in gioco non era solo «culturale» o «politica», ma «sessuale», e riguardava in particolare la competizione del desiderio maschile nei confronti dell'implicazione affettiva di una *femme fatale* dell'Associazione. La struttura della vergogna o del pudore impedisce ai contendenti di attaccarsi apertamente e ciò consente loro di dispiegare tutta la violenza verbale nello scambio simbolico sulla carta stampata. La logica del diritto al segreto sembra originarsi dunque dall'antagonismo strutturale e dalla forza del pudore indotto dalla nutrita presenza femminile in Criterion. Il mito della donna maliarda ed emancipata e l'isteria generazionale di Criterion erano stati colti da Nicu Steinhardt (Antisthius) nel suo libro *În genul…tinerilor* apparso nel 1934. Questo è un aspetto cruciale della comunità che avrà modo di sopravvivere durante il tempo dell'esilio in chiave allusiva e cifrata. Si veda più avanti il capitolo l'*Amour fou*.

[41] L'articolo apparso il 1 novembre 1934 è senza titolo ed è firmato M. V., «Criterion», cit., p. 6.

[42] Ivi.

molteplici opinioni desiderosa di discutere insieme i problemi del tempo e le si chiedeva un'unica condizione: il rispetto delle opinioni contrastanti, come manifestazioni del pensiero, anche quando non venivano condivise. L'Associazione immaginava che le divergenze dei pareri non necessariamente allontanasse la stima reciproca. Al di là delle differenze dei pareri, la gioventù credeva che sarebbe potuta durare un'amicizia che servisse come quadro spirituale e materiale di una chiarificazione onesta dei problemi di fronte all'opinione pubblica.[43]

L'analisi che conduce Vulcănescu a quel tempo è estremamente lucida e degna di grandissima attenzione. Sono troppi gli eventi storici in grado chiarire adeguatamente il «malinteso» recato incidentalmente sulla scena associativa anche dalla premiazione di *No* e che hanno sconvolto l'assetto associativo di Criterion: il «caso Sebastian», Nae Ionescu fiancheggiatore della Legione, la chiusura di «Cuvântul», la fedeltà al professore da parte degli allievi, la prefigurazione della «comunità politica di destino» dialetticamente antagonista e insieme complementare alla stessa «Criterion», il sostegno finanziario esercitato a favore del nazionalsocialismo da parte dei gruppi economici tedeschi stabiliti in Romania, il fanatismo demenziale dei militanti della Legione che erano pronti a «sacrificare» la vita in nome di una causa autoctono-politico-religiosa, l'antisemitismo e l'antibolscevismo diffuso nella società civile, il venir meno del collante democratico istituzionale ecc.. Tutto ciò ha avuto forse per molti di Criterion il significato di accettare incondizionatamente la contingenza storica radicale e di vivere il paradosso della società del rischio in chiave salvifica in vista del proprio riscatto personale. È significativo *a posteriori* osservare come la violenza parossistica dell'immaginario, già contenuta in Criterion, sia scivolata insensatamente verso la violenza del reale, proiettato infinitamente sul fondo sterile e a un tempo delirante della "Cosa nazionale".

Non è forse questa la miglior prova che si possa o si debba "avanzare mascherato"? *Larvatus prodeo* è la cifra soggettiva di Eugen Ionescu. «Come gli attori avanzo mascherato» dice Cartesio, il filosofo calvo, come calva è anche la cantatrice del titolo della pièce del debutto teatrale di Ionesco sulle scene di Parigi. *No* e *La Cantatrice calva* sono forse un imbroglio ma anche l'effetto di un «malinteso» associativo, una maschera che avanza mascherata sulla platea lasciata da Criterion. Ci sono molte ragioni per pensare questo. La differenza sostanziale, non solo storicamente rilevante, è che in *No* il segreto comunitario viene sbandierato sulla pubblica piazza. Ne *La Cantatrice chauve* il diritto al segreto è invece gelosamente mantenuto perché Criterion è ormai irrimediabilmente morta, sacrificata, secondo la lettura proposta da Eugène Ionesco, sull'altare salvifico della Legione.

In questo senso, *Larvatus prodeo* significa, sia in Cartesio che in Ionescu/Ionesco, "io metto una maschera sul fatto che avanzo mascherato". La maschera evoca, mediandola, l'alterità invisibile e indicibile ai regni della morte e dell'amore. Ciò pone un vero problema, non solo per la critica ioneschiana che si trova impegnata a sbrogliare la matassa, ma anche per il soggetto rappresentante e rappresentato dalla maschera stessa. Quando un sistema comunicativo, come quello teatrale, manda un tipo di messaggio a livello pubblico ma simultaneamente, a livello implicito "più profondo", invia un messaggio del tutto diverso se non proprio opposto, non si riesce a uscire da questo *double bind* inestricabile. Come si può smascherare una maschera? Si può smascherare veramente il fatto di portare una maschera? Molti credono che per smascherare la maschera la cosa migliore sia quella di toglierla.

[43] Ivi.

Tuttavia ciò che sta sotto la maschera non è il volto nudo, ma è la maschera che era prima mascherata. Questo è un altro paradosso con cui è indispensabile misurarsi per comprendere l'atto etico di Eugen Ionescu prima con *Nu* e dopo l'esperienza di Criterion con *La Cantatrice chauve*.

Il firmatario dell'opera avanza verso gli altri mascherato dal proprio volto, e quando mette la maschera in realtà non fa altro che smascherarsi. Un bell'inghippo sia per sé che per gli altri. Cosa accade alla fine dello spettacolo che è stato appena messo in scena? Non si sa più dove sono la maschera, la maschera della maschera e lo smascherato. Ora, un tale ragionamento è ancora in grado di reggere per dar conto adeguatamente dell'intricato ginepraio comunitario di Criterion che ha visto anche come protagonista l'autore di *No*?

«Penso dunque sono» è la maschera di Cartesio. *Larvatus prodeo* è invece la maschera cartesiana che Eugen Ionescu ha indossato durante la sua carriera intellettuale. Ciò ci induce a una riflessione che può suonare paradossale per orecchie non avvezze al «malinteso» associativo di Criterion. Sul teatro del prima e del dopo Criterion, Ionescu/Ionesco, mascherato davanti agli occhi del mondo, pensa che non è, ed è dove non pensa. Ci sono molte buone ragioni per intendere questo aspetto del pensiero che ha molti tratti dell'impensabile. Basterebbero i dati più salienti della sua biografia letteraria. Il «mito ioneschiano» vuole che sia nato a Slatina (non Stalina! Come ha lasciato umoristicamente credere ad alcuni biografi) nel 1909 (e non nel 1912); sia poi cresciuto in Francia, trasferito «di forza» (anche se questo non sembra essere storicamente verosimile) in Romania, abbia debuttato con un volumetto di poesie dal titolo *Elegie per piccoli esseri*, sia diventato critico d'arte e critico militante nella letteratura nazionale, il suo volume *No* sia stato premiato nel '34, sia stato riconosciuto membro, ma non unanimemente, della generazione Criterion, e insieme simpatizzante delle avanguardie surrealiste romene; sia stato autore in moltissimi generi letterari, alcuni inventati da lui con l'*Hugoliade* (che è una sorta di biografia romanzata a sfondo parodistico cifrato e allusivo), sia stato testimone angosciato, ma non protagonista, della rinocerontite legionaria, corrispondente giornalistico da Parigi immediatamente prima dello scatenarsi della seconda guerra mondiale, e, durante l'occupazione nazista, addetto culturale sotto il regime collaborazionista di Vichy presso l'ambasciata del proprio paese; sia stato condannato in contumacia in Romania per articoli offensivi nei confronti dell'esercito romeno dopo la pacificazione sovietica, e poi sia divenuto in seguito a (e malgrado) tutto ciò anche cittadino francese; ed eccolo finalmente calcare le scene teatrali parigine (divenendo infine anche accademico e patafisico di Francia), dopo la scoperta dei campi di sterminio e dopo aver assistito impotente alla progressiva stalinizzazione coatta del suo paese d'origine.

Il «malinteso» di Criterion, in quanto reale impossibile, serpeggia tuttora negli studi sull'autore[44] a testimonianza dell'inscalfibilità e della durezza del trauma inscritto

[44] Di particolare interesse critico sull'opera di Ionesco negli ultimi anni ricordiamo: S. Miculescu, *Măştile lui Eugen Ionescu*, Constanța, Pontica, 2003 che ha messo in rilievo nella figura della maschera le «dodici ipostasi dello ioneschianesimo»; M. Petreu, *Ionescu în țara tatălui*, cit., dove è esposta con dovizia di particolari l'assurda condanna ricevuta dall'autore «in contumacia» da parte della «Corte Marziale a undici anni di prigione correttiva» per l'«offesa» recata «all'esercito» e «alla nazione», pp. 86-124; A. Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco: L'oubli du fascisme*, cit., dove è insinuato il sospetto che Ionesco fosse un «testimone consenziente» alla rimozione fascista degli amici, a causa presumibilmente della sua missione a Vichy, in tempi fortemente sospetti; e, infine, M.-F. Ionesco, *Portrait de l'écrivain dans le siècle Eugène Ionesco 1909-1994*, cit., dove l'autrice prova a difendere il padre dall'accusa di

nell'immaginario culturale dei Balcani. Ionescu/Ionesco ha molte buone ragioni di pensare di essere mascherato, e di recitare fino in fondo il suo "assurdo" ma coerente personaggio. La domanda che ci si può fare a questo punto è la seguente: "Che cosa si diventa in tutto questo"? La risposta nella cifra del *Larvatus prodeo* è forse questa: "L'io, l'io che io sono? Non sono chi sono, eppure sono chi sono!" Come si vede, non è una risposta, anzi è una «non risposta». Ionesco scrive:

> So perfettamente che la risposta è l'impossibilità stessa di darne una. La non risposta è la migliore risposta.[45]

Per avere una conferma (impossibile) a quanto si cerca di sostenere ricorrendo alla maschera cartesiana leggiamo questa testimonianza di Eugen Ionescu riportata sul periodico «Meridian» in tempi che cominciano a essere segnati dalle indelebili smagliature nelle relazioni affettive con il gruppo degli amici di Criterion. Eugen Ionescu scrive nel 1935:

> La vita è piena di cose inspiegabili. Ma, soprattutto, è piena, di me. Per essere meglio ascoltato, ripeto. Signori: è piena di me. Dedurrete da ciò che anche io sono una di queste cose inspiegabili, irrimediabilmente inesplicabili. Vi ingannate, Signori, vi ingannate come certe erbacce che credono che piova quando urina una vacca su di esse. E voi siete sempre come certe erbacce. Quando urla Dio, credete che strilli io e applaudite. È venuto il tempo che vi rieduchiate, Signori. E quando strillo io, dovete applaudire dicendo: urla Dio, o viceversa, o come a voi piace. Rinuncio alla piena chiarezza dei miei sillogismi perché disprezzo la logica. O più precisamente, non credo che nella mia logica. La mia logica … sì, un titolo ammirevole per un libro che non scriverò, a causa della mancanza di lettori attenti e sottili. Siccome ho detto di me stesso che sono intelligente, sempre a me rimane il diritto di dire quando voglio, ad ogni ora (alle sette e un quarto, per esempio), che sono stupido. Ma questo non per i motivi per cui voi scodinzolate ghignando quando io dico che sono intelligente. Anche in questo caso dico di no. Come ogni uomo, anch'io ho i miei motivi. Sono stupido quando credo ancora che ci siano uomini intelligenti all'infuori di me. Sono stupido quando ancora credo che l'intelligenza sia buona a qualcosa. […] Al diavolo, signori al diavolo l'intelligenza. […] Sono intelligente perché non credo negli intelligenti e nell'intelligenza, sono più furbo del diavolo perché potrei ingannare Dio, pentendomi. Voi potete applaudirmi, sputarmi, divinizzarmi o linciarmi. La mia sostanza è unica, indivisibile. E per quanto possa sconvolgermi, rimango lo stesso. Da ogni parte voi mi guardiate, io sono lo stesso. Dunque, signori, fate ciò che volete di me che tanto non mi distruggerete.[46]

Questo paradosso soggettivo catturato sulla scena pubblica nazionale del Grande Altro comunitario, ai tempi della "separazione in casa" sulla rivista «Criterion», era stato già giocato e recitato "innocentemente" in *No* nel ruolo del critico e del «falso itinerario critico» sulla platea della società Criterion.[47] Ora questo gioco non è più un gioco, ma è una serissima denuncia contro coloro da cui si sente ingiustamente tradito.[48]

---

avere qualche simpatia per il fascismo puntando il dito «sugli errori e la cattiva fede di un'accusa che ricalca più un processo alle intenzioni che un lavoro biografico serio».

[45] E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 52.

[46] E. Ionescu, *Eu*, in «Meridian», caietul 7, 1935, pp. 18-19. Ora in *Eu*, a cura di M. Vartic con un prologo di G. Ionescu e un epilogo di I. Vartic, Cluj, Editura ECHINOX, 1990, p. 175.

[47] Cfr. E. Ionescu, *Nu*, Bucarest, Humanitas, 1991, pp. 115-207.

[48] In particolare Eugen Ionescu si rende conto che Eliade, suo essenziale punto di riferimento teorico all'interno di Criterion, sta imboccando una via nazionalisticamente più impegnata e si sta progressivamente allontanando dal suo originario *Itinerario spirituale*. La pubblicazione del romanzo *Il ritorno dal Paradiso* e alcuni articoli apparsi all'epoca (come per esempio: *La crisi del romenismo?*; *Il romenismo e i complessi di inferiorità*; *Roumain, Rumenian, Rumäne, Rumeno*; *Restaurazione della dignità romena*; e *La Romania in Eternità*, ecc.) hanno cominciato ad incrinare la stima e la considerazione di Eugen Ionescu nei confronti dell'amico. Il 1935 è l'anno in cui Eugen Ionescu

Dunque, *a posteriori*, lo sbocco naturale, dopo i vari tentativi intrapresi sul genere letterario da adottare in maniera più o meno definitiva, non può che essere la forma teatrale in una lingua straniera, in una "logica segreta" che è enigmaticamente "sua" ma che non gli "può interamente appartenere". Ricalcando la paradossale formulazione di Ionescu/Ionesco si può dire: "Visto che io fingo di essere chi non sono, ho il diritto di dire e di pensare che io non sono, e anche se il mondo è pieno di me, esso, continuamente, non fa altro che smentirmi". Seguire "colui che è ciò che non è", questo è il diritto al segreto nella cifra del legame comunitario di Criterion cui lo scrittore di Slatina forse incessantemente si richiama nella singolarità della sua scrittura. E questo è soprattutto l'«Anti-teatro», «il teatro dell'assurdo», che tanto assurdo non è, perché è insieme reale, necessario e impossibile. La logica dell'assurdo è essenzialmente la testimonianza simbolica di una "verità segreta" che è posta lì in gioco, che si esibisce alla "terzietà" impersonale dello sguardo, alla vista dell'Altro che forse ancora non sa, che forse può sapere o che forse sa già ed avalla silenziosamente il suo dire.[49]

L'enigma soggettivo di Eugen Ionescu e il diritto al segreto, che si rivela come una domanda impossibile d'amore rivolta al Grande Altro comunitario, costituirà la bussola con cui la sua testimonianza angosciante e umoristica ci guiderà nei tortuosi intrecci e negli imbrogliati inghippi di Criterion. Questa impostazione preliminare del problema ci impone di accettare il paradosso e l'etica della contraddizione dell'autore sullo sfondo di una comunità *senza* destino che si voleva *con* «un destino politico e spirituale». Scorreremo le creature cartacee dei componenti della generazione Criterion sulla cui soglia attende e vigila Eugen Ionescu come finzione di autore, nel ruolo insieme di giudice, di testimone e colpevole, che espone sulla scena una dimensione puramente spettrale e disumana del legame comunitario. Egli farà di tutto dietro alla sua maschera perché la singolarità, seppure cancellata ma insieme sigillata nella cripta segreta della scrittura, sia qui davanti a noi, tenendo sempre presente il paradosso

---

comincia a prendere ufficialmente le distanze dalla giovane generazione. L'idea di avvicinare a sé Noica (che aveva prima attaccato in occasione di *Mathesis*, e che in seguito, senza rinnegare niente, considera uno degli studiosi più seri di Criterion per aver tradotto Cartesio e Kant) e soprattutto di sostenere Arşavir Acterian (che aveva appoggiato per il conferimento del premio al suo primo libro denunciando i criterionisti che non lo avevano fatto) si dimostra fallimentare. Nel 1936 il critico si riappacificherà con alcuni nomi dell'*establishment* culturale romeno che aveva preso di mira in *No*, e a partire dagli ultimi mesi dell'anno in poi dichiarerà più o meno apertamente la sua guerra personale contro Eliade, Cioran, Dan Botta e tutti gli altri divenuti corifei della Legione; continuerà la sua crociata, «solo contro tutti», nel 1939 e 1940 con le sue infuocate *Lettere da Parigi* impegnandosi sul fronte della «rivoluzione spirituale autentica» inaugurata da Mounier, contro lo spiritualismo e il misticismo nazionale del paese quasi completamente rinocerontizzato con l'*imprimatur* monarchico.

[49] È evidente che tentare di ricostruire la realtà storica di Criterion, come se l'oggettività degli eventi potesse essere registrata da uno strumento neutrale, che raccoglie i fatti senza interpretarli, sia l'effetto di una scelta ideologica. La prospettiva simbolica che invece Eugène Ionesco ha seguito nel proprio lavoro di scrittura e di rielaborazione dei dati storici è quella che tende alla dissoluzione, proprio in quanto marcatamente ideologica, tra la realtà psichica (che è chiaramente un costrutto mentale) e la realtà storica (che si vuole come una realtà oggettiva, esterna, ma che di fatto è anch'essa un costrutto mentale perché rappresenta una realtà psichica condivisa). Detto in altri termini, la netta divisione tra realtà storica e realtà psichica è abbastanza problematica nel caso dell'opera di Eugène Ionesco; quindi è necessario farsi carico della radicalità della rivoluzione freudiana e considerare "letterariamente" più importanti dei fatti le fantasie d'autore, perché si ritiene che ci sia più verità nella fantasia che nell'eventuale realtà storica della causa specifica del trauma. Ciò significa che il «fattore della fantasia», che è dato dal fantasma fondamentale inconscio attraverso cui ciascuno scrittore vede il mondo, sia la finestra personale che permette la conoscenza, perché è la cornice simbolica della scrittura ciò che organizza e attribuisce un senso molteplice all'*après coup* degli eventi vissuti.

soggettivo che egli è dove non pensa. E come potrebbe pensare visto che non è? Dunque si seguiranno le fantasie d'autore che affermano la propria esistenza soggettiva senza pensare, nel tentativo impossibile di guarire e di sanare il trauma della «separazione» e di leggervi al contempo la denuncia morale, l'attestazione di giustizia e il tratto singolare della sua testimonianza simbolica nella logica del segreto sulla scena del perdono impossibile.[50]

Con il teatro di Ionesco la comunità di Criterion non è rappresentata retrospettivamente come il progetto di una fusione o della creazione di un collettivo perfetto, senza smagliature, ma è il luogo dove si presenta la finitezza di una singolarità mancante e insieme l'eccesso irrimediabile che costituisce l'essere finito di ogni comunità sintomaticamente afasica. Gli *a priori* del suo teatro sono la morte e la nascita, il sesso e il potere, l'irriducibilità del male, la pandemia psichica e la metamorfosi organica. Nell'opera di Ionesco la comunità storica Criterion si rivela attraverso la figura irrappresentabile della morte, ed è sempre la morte dell'Altro che fa irruzione sulla scena nella figura allestita dalla maschera orrorifica legionaria (o più universalmente dell'ideologia totalitaria) che campeggerà come un convitato di pietra proiettando costantemente il suo cono d'ombra sulla scrittura teatrale nei suoi tratti più inquietanti.

Lo spazio letterario di Ionesco non è solo la creazione di un «io ipertrofico» che si crede vanamente onnipotente - come fu sottolineato sulla stampa nazionale dell'epoca - ma anche di un vuoto universale, nella sua esigenza di singolarità, che si offre come infinitamente traducibile nel suo essere sempre «altro», se non addirittura niente, sotto la maschera ricucita dai fili enigmatici dei nomi dei personaggi che fanno cenno talvolta, nella logica del segreto, ai protagonisti reali dell'associazione Criterion. I documenti redatti e le testimonianze degli appartenenti alla giovane generazione hanno concorso nel tempo all'allestimento teatrale di tutta l'opera di Ionesco. Al di là dello spettro inquietante e fantasmatico, la sua creatura cartacea può essere anche letta come l'affiorare enigmatico delle varie congetture intrise di dubbio elaborate retrospettivamente da Ionesco stesso; oppure come un tentativo "razionale" fallito di ricostruire cartesianamente una varia gamma di "morali provvisorie" che diano conto dell'evento traumatico di Criterion in senso ideologico, politico e sessuale. Nel teatro di Ionesco non si esce dal dispositivo degli specchi riflettenti; anzi li si può continuamente attraversare fuori dalla loro cornice simbolica come calamitati dal fascino di fantasie incestuose di "altri immaginari" attorno al nucleo osceno e abietto della "Cosa legionaria". Criterion così rivela l'impossibilità spettrale dell'essere comunitario come soggetto inscritto in uno spazio simbolico che ha luogo sempre attraverso l'Altro ma in funzione di legami speculari con "altri immaginari" catturati dal fantasma che li sostiene.

Lo stile e il gusto del segreto di Ionesco hanno saputo mettere in scena, in una prospettiva insolita e delirante, il rapporto senza rapporto della comunità nei suoi tratti più spaesanti e sintomatici. Questo rapporto senza rapporto della comunità è esposto a

[50] Per questo compito sarebbe necessario inventariare le parole di Eugen Ionescu, e mettere mano ai testi che egli fa prodigiosamente recitare davanti a noi. Questa modesta ricognizione sull'opera di Eugen Ionescu all'ombra di Criterion non pretenderà di scorgere il vero storico, oggettivo, ma alternerà paradossalmente, prendendo spunto dal Cartesio ioneschiano, il «Sono e non penso» e il «Penso e non sono». Sarà forse nella cifra di Eugen Ionescu un'improvvisazione d'amore e una lunga fedeltà per la maschera, ma, dal nostro punto di vista, ciò implica un salto; «non un salto nella storia» a favore dell'«eterno» e della «creazione» (come sognava Criterion nella maschera spirituale del genio nazionale), ma un salto da Cartesio a Lacan, ovvero: «Qui dove penso, non sono. E qui dove sono non penso».

teatro su un niente, un niente che è comunque reale, che non si lascia ricondurre a sé, ma con la cui negatività angosciosa l'autore intrattiene un rapporto incommensurabile essenzialmente presidiato dalle parole. Questo niente è una maschera. Attraverso di essa Ionesco assegna un posto nel discorso al suo essere singolare, all'essere sempre fuori di sé, in preda al simulacro della follia, e alla fine - sulla scena, davanti ai testimoni di quest'evento che ripetutamente si compie a teatro - la maschera si cancella, si frantuma, fallisce insieme alle altre nel suo insondabile intento, e lascia dietro di sé il proprio vuoto, che è un vuoto enigmatico di parola.

Storicamente, la società Criterion, si è visto, è riuscita, per un certo lasso di tempo in verità brevissimo, a dare spazio e ritmo a questo rapporto senza rapporto fatto di parole. Essa ha consentito a Eugen Ionescu quello spaziamento soggettivo dell'esperienza del fuori, del fuori di sé, che è proprio ciò che permette di mostrare quello spazio della comunicazione interpersonale intrisa di equivoco e di malinteso. Così, Criterion diverrà paradossalmente, grazie al «teatro dell'assurdo», ciò che "verosimilmente" è stata, ovvero il luogo plateale della non comunicazione e dell'impossibilità di essere una perfetta comunità fusionale di destino spirituale e politico. In altre parole, ciò significa che, se si vuole capire retroattivamente *No* (un libro impossibile da qualsiasi visuale o prospettiva lo si voglia guardare), è necessario considerare questo passaggio "analogico" nell'economia complessiva del discorso ioneschiano: *No* è la maschera di Criterion, la maschera è il luogo del soggetto, e il soggetto dell'opera è il soggetto teatrale che ancora non sa di esserlo ma che lo diventerà presto suo malgrado all'interno della comunità senza destino.[51]

In questa particolare prospettiva, all'interno dello spazio comunitario stabilito da Criterion, la scrittura di *No* (come già prima le *Elegie*) sembrerà impiegare il modo e il tempo verbale del futuro anteriore. In tal senso, il futuro anteriore di *No* assumerà le spoglie immaginarie di un marcatore immanente del reale[52] che stabilisce una sorta di cartografia del regno immaginario del soggetto messo in scena retrospettivamente nel suo teatro. Pertanto si andrà con Ionesco, non senza qualche rischio, «là dove io sono e non penso», cioè dietro le quinte delle parole tra assenza e presenza, attraverso l'opacità dello sguardo e la modulazione di voci appena accennate e disperse nelle tracce incavate e enigmatiche della scrittura. Lì vedremo il soggetto biffato di Eugen Ionescu e non lo riconosceremo. Avremo l'impressione di aver a che fare con una maschera, con un Io «poco serio», con un «idiota», come fu definito all'epoca di Criterion.[53] Perciò non si potrà mai pretendere di smascherare, una volta per tutte, la maschera Ionescu/Ionesco; ma questo ci permetterà di comprendere, forse, ciò che implica seriamente un'etica soggettiva, cioè un rischio nel discorso e una politica della scrittura attraverso la passione - tutta letteraria - della testimonianza che lotta simbolicamente con tutte le sue forze per non lasciarsi tentare dall'insidia dell'oblio anestetizzante.

---

[51] La comunità senza destino, una comunità impossibile o del segreto, spettralmente risorgerà sulla scena fantasmatica come una fenice inquietante dalle ceneri di Criterion, e sancirà forse ufficialmente la nascita di una nuova comunità incarnata simbolicamente dalle opere del trio dell'esilio, essendo destinata, come una sorta di ambigua e inquietante eredità, a essere continuamente e di nuovo interrogata.

[52] Per fare un semplice esempio, il marcatore del reale è quando il sogno diventa incubo.

[53] «Idiota», però, non va inteso esclusivamente nel senso esteso e convenzionale di stupidità, ma come una sorta di pronuncia particolare in una lingua straniera, minore, cioè, una lingua espropriata del soggetto scrivente che a forza di non essere somiglierà alla scrittura di un foglio di carta scarabocchiato, ad un'esistenza fuori di sé, alienata in una maschera luttuosa ed enigmaticamente vuota.

8. Arte della negazione.

Vediamo ora più da vicino la vicenda editoriale di *No* che aveva sollevato un vero e proprio «scandalo» sulla stampa nazionale dell'epoca. Ecaterina Cleynen-Serghiev, a conclusione del suo studio su *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, ha raccolto le recensioni più significative sul libro premiato dalla Fondazione Reale Carol I.[1] Leggendo tutti questi «Comptes rendus» dell'epoca si viene a sapere che Tudor Vianu e Şerban Cioculescu votarono contro il volume ioneschiano, e diedero in seguito anche le dimissioni dal comitato di giuria, mentre Comarnescu votò a favore, senza troppa convinzione, abbracciando lo spirito solidale del gruppo Criterion e il primato generazionale dell'«esperienza». Chi difese ad oltranza il libro fu invece Mircea Vulcănescu che presentò alla giuria una relazione favorevole, che poi sarebbe diventato un vero e proprio saggio sulla rivista «Familia» col titolo emblematico *Per Eugen Ionescu*. Votò a favore di *No* anche Cantacuzino, per quanto la sua recensione sulla rivista «Criterion» non manifesti nel finale lo stesso entusiasmo espresso in sede di premiazione. Dopo le dimissioni di Vianu e di Cioculescu erano rimasti alla fine solo cinque membri della commissione giudicatrice, tra cui Mircea Eliade e Romulus Dianu. A quel punto, la giuria composta per la maggior parte solo dagli esponenti di Criterion trovò facilmente un accordo, e il premio fu conferito non solo ai libri di Cioran e di Noica ma anche al controverso *No* di Eugen Ionescu.

Nella selezionata rassegna dei periodici nazionali curata dalla Cleynen-Serghiev è raccolto anche il giudizio negativo di Felix Aderca, il quale non condivide l'impianto psicanalitico del libro che, a suo dire, è degno della «puericultura» e dell'«orientamento professionale delle educande», e il critico della giovane generazione sembra voler offrire al pubblico unicamente il suo «deserto spirituale».[2]

L'amico di Eugen Ionescu, Octav Şuluțiu, pesantemente bersagliato nel libro, tende invece a giustificare l'autore di *No* e, offrendo una motivazione di tipo psicologico, fa appello all'amicizia che li unisce dai tempi del liceo. Parla di Eugen Ionescu come di un introverso e un asociale, divenuto insolente proprio a causa di questa sua connaturata «timidezza». Giudica l'aggressività dell'amico come una strategia di difesa per un non meglio precisato «bisogno di autoconservazione». Sottolinea lo spirito di contraddizione dell'opera e la propensione di Ionescu per il negativismo, motivati, secondo lui, dall'angoscia, dalle domande di assoluto e dall'impossibilità di fornire risposte categoriche e definitive. Tutte queste componenti caratteriali spingerebbero l'autore di *No* verso la speculazione filosofica nel tentativo di risolvere i grandi dilemmi della vita. Questa vocazione «metafisica» di Eugen Ionescu sarebbe tuttavia complicata dalla sua «brillante intelligenza» e da una «logica impeccabile» che talvolta lo fanno girare inutilmente a vuoto e nel falso. Şuluțiu parla anche dell'umorismo acido e volgare dello spirito infantile di Eugen Ionescu che sembrano accompagnati tuttavia da una particolare leggerezza e da un dinamismo irresistibile. L'attitudine ioneschiana è avvicinata a quella di Emil Cioran, ma non è suffragata da alcuna teoria consistente se si eccettua la connaturata affinità con il pessimismo pascaliano. Şuluțiu, come la maggioranza della critica dell'epoca, giudica negativamente, a conclusione del suo pezzo giornalistico, gli attacchi indiscriminati che

[1] Cfr. E. Cleynen-Serghiev, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, PUF, 1993, pp. 133-186.
[2] F. Aderca, *No? No!*, «Vremea», VII, nr. 340, 3 giugno 1934. Ivi, pp. 144-146.

l'autore di *No* rivolge contro la cultura letteraria nazionale, ed è proprio questo, secondo lui, l'aspetto più deludente del libro.[3]

All'epoca di Criterion, come si è già accennato, Cioran, non nutriva alcuna simpatia per Eugen Ionescu. Nell'articolo dal titolo *Contro gli uomini intelligenti* deplora, dal canto suo, senza fare i nomi pubblicamente, tutti quegli intellettuali di Criterion che, abbacinati dalla «chiarezza del sentimento francese dell'esistenza che non illumina niente», sono privi di «passioni travolgenti, di conflitti drammatici e dolorosi, di follia e di slancio».[4] Ma il "marcatore semantico" dell'avversione di Cioran nei confronti di Eugen Ionescu, dove non solo in *No* si era visto bersagliato impunemente, è contenuto nella lettera privata indirizzata da Monaco il 1 giugno 1934 a Comarnescu. Qui si legge:

> Caro Titel,
>
> Ti ringrazio per il volume di Eugen Ionescu, che ho ricevuto alcuni giorni fa. Devo testimoniarti che non ho sentito in vita mia un disgusto così grande durante la lettura di un libro. Una ripugnanza (*schîrbă*) infinita mi ha preso dinnanzi a questa nullità intellettuale e morale. C'è così poca tragedia nella miseria di quest'uomo che non posso avere per lui né pietà e neppure disprezzo.[5]

La parola chiave di Cioran nei confronti di Eugen Ionescu è «schîrbă» ('schifo', 'ripugnanza'). Nell'articolo *Verso un'altra morale sessuale* dell'11 novembre dello stesso anno, in occasione della sua personale e segreta polemica contro Eliade, Cioran prende implicitamente ancora di mira Eugen Ionescu. Lo ritiene: «fine», «sottile», «moderno» e «impotente». Sono gli anni della «follia giovanile». Queste parole esorbitanti già annunciano in grande stile il «delirio frenetico» de *La trasfigurazione della Romania*.[6]

> Ho ripugnanza (*schîrbă*) per questa gioventù blenorragica, furba e intelligente, sottile, col volto pallido e coi baffetti; mi fa schifo (*schîrbă*) una gioventù che non fa del cameratismo un ideale e della convergenza fanatica una missione, una gioventù che non sa rinunciare a una vita privata per organizzare delle marce, che non sa annullare una coscienza critica e inutile in un flusso vitale che la oltrepassi. Mi fa schifo (*schîrbă*) tutta una gioventù francesizzata, fine, sottile, che quando è moderna è impotente, e quando è tradizionalista è priva di messianismo. Mi fa schifo (*schîrbă*) tutto ciò che non è fanatismo in questa gioventù, tutto ciò che non è visione di futuro, tutto ciò che non è volontà di affermazione

---

[3] O. Şuluțiu, *Eugen Ionescu: No*, «Reporter», nr. 26, 13 giugno 1934. Ivi, pp. 146-151.

[4] Cfr. E. Cioran, *Împotriva oamenilor inteligenți*, «Discobolul», nr. 6, maggio 1933, pp. 1-2. Ora in E. Cioran, *Revelațiile dureri*, a cura di M. Vartic e A. Sasu, prefazione di D. C. Mihăilescu, Cluj, Editura Echinox, pp. 106-109.

[5] Si veda «Manuscriptum», cit., pp. 235-236. Con ogni probabilità Ionescu venne a sapere di quest'apprezzamento nella società trasparente di Criterion, e Cioran da allora in poi diverrà per lui il «filosofo calzino» di Romania e continuerà a esserlo anche in Francia con il classico riferimento alle «chaussettes» nella sua opera teatrale.

[6] Lo stesso oggetto amoroso del contendere con Eliade, la fantasmatica *poussée vers la femme* sta cambiando impercettibilmente di segno e di sembianza. Cioran è attratto ora dalla passione parossistica per il reale della *jouissance* politica, come testimoniano le lettere di quel tempo spedite al fratello, che è dettato da un irrefrenabile impulso rivoluzionario. In Germania sta rivolgendo angosciosamente il suo desiderio di teoresi verso l'avvicinamento della "Cosa nazionale". Nell'edizione Humanitas del 1990 di *Schimbarea la fața a României* (apparsa a Bucarest presso Vremea nel 1936 e nel 1940) rivista dall'autore si legge questa dichiarazione di Cioran datata Parigi, 22 febbraio 1990: «Ho scritto questi vaneggiamenti (*divagații*) nel 1935-36, a 24 anni, con passione e orgoglio. Di tutto ciò che ho pubblicato in romeno e in francese, questo testo è forse il più appassionato e nello stesso tempo è quello che mi è più estraneo. Non mi ritrovo in esso, benché appaia evidente la presenza della mia isteria di allora. Ho creduto che fosse mio dovere sopprimere alcune pagine presuntuose e stupide. Questa edizione è definitiva. Nessuno ha il diritto di modificarla».

imperialista e di sacrificio illimitato. Vorrei una vibrazione assurdamente intensa, fenomenale nella sua ampiezza, irresistibile nella sua capacità di conquista, una vibrazione che sarebbe profezia, slancio cieco e tremendo, una passione mortale. Bisognerebbe dare a questa gioventù una formidabile lezione di energia e trasportarla a un livello elevato di vita affinché riscatti attraverso una grande tensione tutta la sua volgarità organica.[7]

Petre Pandrea, un altro testimone della vicenda editoriale del libro ioneschiano, mette in rilievo la «terribile confusione» e la «segreta rivelazione» dell'«esperienza individuale» dell'autore che pone eccessivamente l'accento sul «metodo della riduzione all'assurdo di qualche dogma degno di venerazione». Tuttavia riconosce al giovane Ionescu, a quest'«uovo» - che fa già pensare al titolo della pièce di Ionesco *L'avenir est dans les oeufs* - le «virtualità di un critico e di un moralista di razza».[8]

Pompiliu Constantinescu, una delle maggiori "vittime designate" di *No* insieme a Şerban Cioculescu, dice di aver letto il libro con enorme interesse e sottolinea che questo *enfant terrible* è riuscito a scrivere la «commedia più autentica», seppure eccessiva, di tutta la nuova generazione. Gli articoli che compongono il volume costituiscono il documento psicologico più conclamato della sua più «incurabile vanità». Constantinescu parla di Ionescu come di un «clinico senza malati» che lotta con le «proprie allucinazioni»; con la differenza che lui non è un «medico» ma un povero «paziente» che vuole far credere di essere circondato da incurabili malattie; egli, così, non fa altro che rendere note al pubblico le proprie «infermità» mentali. Forse in Francia Ionesco penserà alla metafora medica di Constantinescu quando deciderà mettere in atto questo particolare dispositivo "clinico-fantasmatico-teatrale" per i suoi amici reduci dalla rinocerontite. Lottando contro l'oblio, la cura simbolica che egli ha stabilito per loro, ma anche per sé, è quella della parola. Si legge nelle *Notes* non senza qualche ironia questa significativa dichiarazione di Ionesco: «Ho scritto *La Cantatrice chauve* per divertire i miei amici».

Nella recensione Costantinescu pone in risalto l'«egocentrismo» del critico. Scrive che *No* è come l'«unità di misura» di una «marionetta che si dà in spettacolo», che invita i lettori allo «svolgersi di un duello» e dove gli avversari sono dominati essenzialmente dalla violenza verbale, dall'irrisione e dallo scherno dell'autore. La «marionetta» incarnata da Ionescu diventa così il «segnale» che permette ai lettori di rendersi conto di essere entrati nella «commedia pura» e di trovarsi di fronte all'autore che recita il *mea culpa* per «aver distrutto i propri idoli». Mettendosi in mostra nel libro con «sincera lamentosità», Eugen Ionescu diventa in tal modo un «eroe pieno di risorse comiche», un «burattino manovrato dai fili della propria vanità». Il paesaggio della critica e della letteratura nazionale si trasforma allora in una mascherata, e si ha così modo di veder sfilare la «clouwneria», l'«anarchismo intellettuale» e la «megalomania» dell'autore. Ma Ionescu, sottolinea il critico prima di concludere, conserva sempre la «lucidità», anche se essa si può ritorcere molto pericolosamente contro la sua personale «presunzione».[9]

Şerban Cioculescu dedica a *No* due articoli. Nel primo, più che «negativista» (come affermava Comarnescu), Eugen Ionescu è considerato «anarchico» e «frivolo»

---

[7] E. Cioran, *Spre o altă morală sexuală*, «Vremea», anno VII, nr. 363, 11 novembre 1934, p. 3. Ora in E. Cioran, *Revelațiile dureri*, cit., p. 129.

[8] P. Pandrea, *Eugen Ionescu, Nu*, «Adevărul literar şi artistic», XIII, nr. 707, 24 giugno 1934, riportato in E. Cleynen-Serghiev, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, cit., pp. 151-152.

[9] P. Constantinescu, *Eugen Ionescu - o la marionetta della propria vanità*, «Vremea», VII, nr. 343, 24 giugno 1934. Ivi, pp. 153-157.

solo che spesso rasenta la volgarità. Dal suo punto di vista, l'autore di *No* ha fatto prove di umorismo in una direzione, quella critica, che è estranea allo *humor*. «Se si tratta di un gioco», afferma il critico, «bisogna rispettare proprio le regole di questo gioco». Anche in questo articolo è presente la comparazione di Eugen Ionescu con Emil Cioran. Cioculescu scrive che se con *Al culmine della disperazione* si è nell'«anarchia» e nella «negazione di tutti i valori» - a parte il fattore economico che brilla per la sua assenza e rappresenta la chiave di volta dell'impostazione ideologica del libro - con *No* si è unicamente nell'«anarchia dei valori artistici». Il libro di Cioran attira l'attenzione del lettore per la «tensione lirica» permanente e per l'«eloquenza perpetua», mentre il volume di Ionescu attrae per la «lucidità», la «chiarezza», lo «spirito farsesco dell'intelligenza», e per le qualità di «saltimbanco» che l'autore sembra virtuosisticamente manifestare nell'arena del circo letterario nazionale.

Anche nella seconda recensione c'è il richiamo alle regole del genere letterario della critica. Non si ha alcun diritto, scrive Cioculescu, di affermare enormità teoriche quali l'indifferenza nei confronti delle facoltà di giudizio, l'arbitrarietà dei criteri della critica, il gioco dell'affermazione e della negazione dei valori. Ed ecco uno dei punti focali che forse inciderà indelebilmente sul percorso artistico dell'autore. Cioculescu scrive: «Eugen Ionescu deve decidersi infine per il teatro, per la commedia, perché lì il suo avvenire è ancora aperto». E dopo aver rilanciato la questione che i giovani generazionisti come Cioran e Ionescu sono in grado di realizzare il proprio lavoro senza ricorrere necessariamente a catastrofi cosmiche o a cataclismi letterari, l'articolo si conclude con la constatazione che Eugen Ionescu manifesta una forte propensione verso il «negativismo critico generalizzato» (Cioculescu questa volta è in linea con quanto aveva sostenuto Comarnescu). Anche qui si ribadisce il concetto che l'autore di *No* rivela una particolare tendenza anarchica che pretende di estromettere il valore obiettivo del giudizio della critica senza sostituirlo con qualcos'altro di più fondante o essenziale.[10]

Ciò che, invece, Traian Herseni rimprovera a *No* in maniera fortemente polemica è che Eugen Ionescu abbia voluto svelare tutti i segreti della società letteraria nazionale. Rendendo pubbliche le manovre sotterranee e i retroscena editoriali che fanno parte del mestiere e della carriera di uno scrittore, ha fatto emergere i sistemi di potere che sarebbero dovuti rimanere nascosti. Eugen Ionescu ha fatto venire allo scoperto magagne, impicci, pettegolezzi presi qua e là nei caffè, nelle redazioni, nei cenacoli, insomma in quei luoghi dove la società letteraria si riunisce e discute, e dove in pratica esercita legittimamente il proprio mandato culturale. Il libro, inoltre, è considerato disdicevole e anarchico perché non solo aggredisce violentemente e in maniera ingiustificata i mostri sacri della letteratura romena del tempo come Arghezi, Barbu, Camil Petrescu, ma anche perché in modo del tutto ingiustificato e irresponsabile colpisce Eliade, il quale è il capofila della giovane generazione e rappresenta meritatamente la sua più riuscita promessa. Insomma, l'autore di *No* pecca di inammissibile irriconoscenza nei confronti dei suoi amici sostenitori di Criterion e viola deliberatamente la legge non scritta del diritto corporativo al segreto. È curioso notare che lo stesso Herseni, che si richiama al diritto al segreto delle società letterarie, sia

[10] Şerban Cioculescu scrive due cronache letterarie riservate a *No*. La prima più in generale si intitola *Mihail Ilovici: Il negativismo della giovane generazione; Eugen Ionescu: No; Emil Cioran: Al culmine della disperazione*, «Adevărul», XLVIII, nr. 15526, 22 agosto 1934. La seconda riprende i contenuti della sua relazione in sede di giuria e ha per titolo *Premio in sostegno all'edizione accordata ai giovani scrittori*, «Revista Fundațiilor regale», I, nr. 9, settembre 1934. Ivi, pp. 158-164.

proprio colui che sulla stampa rivela pubblicamente che Tudor Vianu e Şerban Cioculescu avevano votato contro il libro di Eugen Ionescu, e che Comarnescu con il suo «*laissez faire, laisse passer*» aveva votato a favore senza convinzione, ma per una «comprensibile solidarietà generazionale».[11]

Nessuno dei lettori di *No* dell'epoca ha voluto cogliere il gesto avanguardistico e di rottura di Eugen Ionescu, la sua urgenza, l'impulso al cambiamento e alla modernizzazione nelle lettere nazionali, la violenta tensione mirante ad asservire al simbolico tutti i poteri della forma e della finzione messi a disposizione dalla letteratura. Questi decisivi atti innovatori in campo letterario, aveva sottolineato Eugen Ionescu a quel tempo, erano stati già compiuti in Romania da Urmuz, Tristan Tzara e Ion Vinea. L'azione sovversiva sul piano specifico del giudizio letterario operata dall'autore di *No*, invece è letta dall'*establishment* istituzionale come un attacco anarchico e ingiustificato alla cultura nazionale, un insulto inammissibile. Ionescu è condannato dalla stampa non tanto per essere stato un demistificatore, o uno che ha praticato l'arte della negazione secondo i dettami del nichilismo avanguardista, ma perché egli stesso è considerato il prodotto dello stato di degrado in cui versa la tutta letteratura generazionista. L'eloquenza argomentativa del suo libro, che procede in maniera falsa e disorientante, è per tutti la prova della sua mancanza di serietà.

Se è tale il contesto della ricezione giornalistica di *No*, non è un caso forse che lo stesso Ion I. Cantacuzino cambi idea rispetto a quanto aveva prima sostenuto in sede di giuria, e che dalle pagine della rivista «Criterion», prenda le distanze dal libro di Eugen Ionescu, considerandolo come il documento umano di uno scrittore che rivela il proprio fallimento perché non riesce a venir fuori dal proprio egocentrismo e non ha neanche il coraggio di oltrepassarlo. Nella sua recensione il redattore della rivista lo invita a sottomettersi e a disciplinarsi all'interno di un nuovo mandato generazionale più "costruttivo" nelle fila della comunità stessa che si sta orientando "politicamente" verso la sua "autentica missione". Cantacuzino risente molto dell'influsso attivistico di Mircea Eliade e di molti altri criterionisti più *engagés*. Siamo nel novembre del 1934, e la nuova generazione si sta apprestando al grande balzo in direzione dell'impegno nazionalistico portato avanti già da tempo dalla pubblicistica di Nae Ionescu favorevole al progetto mistico e politico della Legione.

Le ripercussioni di *No* sulla stampa hanno avuto di sicuro un certo impatto sul percorso di formazione e di soggettivazione di Eugen Ionescu - e sul suo futuro itinerario artistico e esistenziale. Quando, dopo una lettura attenta di questi giudizi espressi sull'opera di un giovane autore, ci si domanda sulla vocazione e sulla direzione che può prendere un soggetto desiderante nel corso di una vita; *après coup*, ci si renderà conto che si è trattato, forse, di un «malinteso» che lo stesso libro ha contribuito non poco ad alimentare in un preciso e determinato frangente storico, incrinando in un certo qual modo il narcisismo ingessato della struttura identitaria e collettiva della comunità criterionista.

Tornando più da vicino alla controversa premiazione del libro di Eugen Ionescu, è a Mircea Vulcănescu, il «capo spirituale» di Criterion, stimato e apprezzato da tutti i generazionisti (e in particolare dal suo maestro Nae Ionescu), che si deve uno studio molto dettagliato e approfondito su *No*. La relazione-saggio *Per Eugen Ionescu* rappresenta la maggiore testimonianza esegetica consacrata alla difesa e all'analisi critica del volume premiato.

---

[11] T. Herseni, *Due saggisti e Eugen Ionescu*, «Azi», nr. 4, ottobre 1934. Ivi, pp. 175-181.

Lo studio di Vulcănescu si apre con la descrizione particolareggiata dell'opera. Il relatore suddivide il libro in due parti: la prima contenente il «trittico» Arghezi-Barbu-Petrescu, e la seconda recante il titolo programmatico di *Falso itinerario critico*. Dopo aver sgombrato il campo dalle accuse di taglio moralistico fatte dai detrattori del libro - che sono ritenute ingiustificate o come «problemi mal posti»- e dopo aver esposto in maniera avvincente le motivazioni che dovrebbero spingere la giuria ad accordare il premio a *No*, Vulcănescu, da filosofo, sposta il baricentro del suo discorso incentrandolo sull'«atto critico» compiuto da Ionescu e sottolinea l'«autenticità», che si accompagna a un tale gesto, nella direzione dell'intransigenza soggettiva e della «libertà» di parola sostenute dall'autore. Smontate tutte quelle impostazioni interpretative che sono incapaci di cogliere la vera posta in gioco del libro, la difesa "pro Eugen Ionescu" dell'allievo di Nae Ionescu cerca di far emergere la dimensione etico-soggettiva di *No*. Scrive Vulcănescu:

> Lungi dall'essere un nichilista, Eugen Ionescu si presenta come un velleitario dogmatico. Hanno torto coloro che considerano il negativismo critico di Eugen Ionescu come un gioco intelligente, cioè come l'atto gratuito di un ragazzino terribile. Questo negativismo costituisce al contrario – come tenteremo di mostrare più avanti – una maieutica del vero atto critico, un'ascesi che l'autore tenta attraverso un ritorno riflessivo sulle dinamiche che lo spingono a questa operazione. Ed è ancora un volta la figura di Socrate quella che ci viene incontro in volo davanti ai nostri occhi.[12]

Soffermiamoci un attimo su questo giudizio espresso da Vulcănescu. Con questo accenno socratico sulla «maieutica del vero atto critico» è degno di rilievo notare come qui Vulcănescu, scrivendo queste parole, abbia in mente il magistero filosofico di Nae Ionescu di cui egli fu diretto testimone. Più tardi, dopo la morte del maestro, il filosofo cristiano si soffermerà diffusamente sulla figura del professore indicando nella «tentazione del possibile» e nella sua «pedagogia negativa», di chiara ispirazione socratica, il tratto seduttivo che più di ogni altra cosa caratterizzava l'impronta educativa di Nae Ionescu. Nella sua testimonianza redatta *post mortem magistri* si legge:

> Se Nae Ionescu interveniva sul corso delle cose, non era, dunque, mai per forzare il corso naturale degli eventi nella direzione da lui desiderata, ma, al contrario, sempre attento alle virtualità racchiuse nelle cose, egli spingeva gli eventi a realizzarsi nella direzione del loro proprio sviluppo.[13]

Come si sa Nae Ionescu sarà considerato retroattivamente da Eugène Ionesco come il maggior responsabile della fine della generazione Criterion. La figura educativa di Nae Ionescu assimilata fantasmaticamente a quella del «Capitano» Codreanu concorrerà allo stabilirsi di quella particolare logica spettrale («*strigoi*», «né vivi né morti», «cadaveri viventi») soggiacente a tutto il suo teatro.

In questa logica spettrale sarà coinvolta direttamente anche la figura di Eliade, in *Englezeşte fără professor* (cioè la prima redazione romena de *La Cantatrice chauve*), quando nel delirio verbale finale dei personaggi viene ripetuto ossessivamente, come in una sorta di trance ipnotica collettiva sulla scena, il nome di «Andrei Marin» - nome che verrà in seguito espunto dall'edizione definitiva francese, mentre Ionesco manterrà,

---

[12] M. Vulcănescu, *Pentru Eugen Ionescu*, «Familia», serie III, anno I, nr. 5-6, settembre-ottobre 1934, pp. 94-101. Ora in M. Vulcănescu, *Chipuri spirituale. Dimensiunea românească a existenței*, a cura di M. Diaconu e Z. Balinca, [Bucarest], Editura Eminescu, 1995, p. 151.
[13] M. Vulcănescu, *Nae Ionescu*, cit., p. 147.

invece, inalterati i deliri verbali sui nomi propri di Krishnamurti e Balzac (sempre allusivamente riferiti all'idillio mistico-sentimentale di Eliade con Sorana Țopa ai tempi di Criterion).[14] Vediamo più da vicino la questione del nome sollevata da Ionesco in *Englezeşte fără professor* e qualche anno dopo censurata ne *La Cantatrice chauve*.

Vasile Marin e Ion Moța storicamente erano due capi legionari caduti nella guerra di Spagna. Eliade commemora il loro «sacrificio» in alcuni articoli degli anni 1936-37. In uno di questi scritti di Eliade,, che si intitola emblematicamente *Strigoii*, si fa cenno al sentimento tragico del romanzo di Moța *Crai de lemn.* Eliade cita la frase di chiusura della prefazione dell'autore in cui si legge: «… si avvicina il dominio, tremendo, degli *strigoi*».[15] Nella mitologia popolare romena lo *strigoi* è una sorta di fantasma, di redivivo, che è destinato ad errare, durante la notte, nel mondo dei vivi, ed è assimilato alla figura del vampiro. Secondo la tradizione folcloristica nella notte di Sant'Andrea (*sf. Andrei*) può essere tenuto lontano dalle case mettendo dell'aglio alle serrature delle porte. La logica spettrale inaugurata dal teatro di Ionesco si rifà a questa credenza dello *strigoi*, e attraverso la catacresi del nome di «Andrei Marin» - che prende di mira segretamente lo stesso Eliade, accusato da Eugen Ionescu, all'epoca della lettera a Vianu quasi coeva alla composizione di *Englezeşte fără professor*, di essere il responsabile insieme a Nae Ionescu della morte della generazione Criterion - l'autore denuncia la pedagogia negativa degli intellettuali legionarizzati. Ed è proprio quando Eugen sta iniziando a scrivere la sua prima pièce teatrale in romeno, che, di lì a poco, verrà colpito dalla sentenza di condanna in contumacia emessa dal tribunale militare romeno in via di progressiva sovietizzazione. La spinosa e delicata questione dei nomi delle *pièces* ioneschiane fanno evidentemente parte degli effetti retroattivi del «malinteso» legionario che lo hanno, suo malgrado, storicamente colpito.

Tornando ora più da vicino alla relazione di Vulcănescu sostenuta ai tempi di Criterion di fronte alla commissione della Fondazione Reale a favore di *No*, si può osservare come il filosofo cristiano teorico del gruppo Criterion proceda nella sua arringa avendo ben in mente una precisa strategia difensiva. «Capiamoci su questo punto», scrive Vulcănescu rivolgendosi ai lettori di «Familia», come se si trovasse ancora di fronte al presidente della giuria.

> La necessità etica di una critica obiettiva per lo spirito umano alla quale giunge Eugen Ionescu mediante il paradosso, non implica il riconoscimento a priori che una critica di tal genere sia realizzabile anche nei fatti. È possibile al contrario che questa necessità costituisca solo un'esigenza dello spirito di ordine dinamico, una specie di concetto-limite metodico, di schema direttivo della mente nell'operazione selettiva dei motivi di giudizio delle opere d'arte. La cosa è da discutere, ma non qui.[16]

La prosa di Vulcănescu è sempre molto sottile, accenna, ma non spiega, non vuole entrare nel campo di un sapere «di ordine dinamico» stabilito magistralmente da *No* perché ciò lo allontanerebbe dal gergo idealistico e spirituale condiviso dalla maggioranza di Criterion.

La posta in gioco di *No*, la sua cifra etica, è la coscienza critica e il suo inevitabile fallimento. Nel suo libro Eugen Ionescu cerca di mettere in scena ciò che avviene al di là della coscienza critica stessa, al di là dello specchio di scrittura. La

---

[14] Cfr. E. Ionescu, *Englezeşte fără professor*, in E. Ionescu, *Eu*, a cura di M. Vartic, Cluj, Editura ECHINOX, 1990.

[15] M. Eliade, *Strigoii…*, «Cuvântul», anno XV, 21 gennaio 1938, nr. 3120, p. 2. Ora in M. Eliade, *Textele "legionare" şi despre "Românism"*, cit., p. 70.

[16] M. Vulcănescu, *Pentru Eugen Ionescu*, cit., p. 151.

coscienza critica si mostra a se stessa sempre come eterotipa, erratica, eterogenea. L'atto del critico di professione è solamente un riflesso speculare e immaginario della coscienza, e ciò implica il reale misconoscimento dell'inconscio testuale, della domanda abissale che scaturisce dall'opera stessa. Nell'atto interpretativo del critico di professione è insita la denegazione stessa del reale letterario. Secondo Eugen Ionesco la critica istituzionale accoglie solo quei giudizi impressionistici che veicolano degli ideali letterari socialmente condivisi, quindi i loro giudizi sono necessariamente «arbitrari». Gli ideali della critica si pongono direttamente al servizio della società letteraria sotto la guida delle sue logiche di potere. Eugen Ionescu col suo gesto impone provocatoriamente a tutta Criterion il rifiuto di ogni ideologia letteraria che si accampa dietro ogni atto "innocente" della critica. Da questo punto di vista, il soggetto della scrittura di *No* si situa nel luogo aporetico, antinomico, dell'atto critico stesso, e sperimenta al proprio interno la scissione e l'impossibilità che la coscienza critica possa coincidere con se stessa. Per Eugen Ionescu fare critica implica necessariamente il situarsi nel campo di iscrizione del Grande Altro sociale e letterario.[17]

Torniamo a Vulcănescu. Rivolgendosi direttamente ai colleghi di giuria criterionisti, il filosofo punta il suo discorso sullo «scetticismo radicale» che sembra contrassegnare l'esperienza di pensiero della giovane generazione.

> La posizione spirituale di Eugen Ionescu, come viene fuori dal *Falso itinerario critico*, si apparenta con quella di Emil Cioran nel manoscritto presentato alla giuria dal titolo *Al culmine della disperazione*. […] Solo che mentre per Cioran questo scetticismo ha una base libresca e un'espressione filosofica vitalista e irrazionale, per Eugen Ionescu invece è l'effetto di una reazione di amarezza causata dalla constatazione di impotenza nel dare senso a un giudizio critico valido universalmente, reazione dalla quale nasce un meraviglioso saggio sul fatto di scrivere proprio nella lingua della critica stessa. Poche pagine di letteratura universale raggiungono il livello di alcuni pezzi del *Secondo Intermezzo* nella loro lucidità, profondità, amarezza e stringenza. Eugen Ionescu constata, amareggiato, che l'atto critico, il giudizio letterario ed artistico non trovano la propria fonte in una costrizione intima, cioè in un'evidenza interiore, intuitiva dei predicati critici; ma essi sarebbero, teoricamente, un atto gratuito proveniente dall'arbitrarietà della coscienza del critico, il quale eserciterebbe sull'opera studiata la propria volontà di sistema, di coerenza o di perorazione che la maggioranza delle volte nasconde e copre – come ogni arbitrio – gli "arrangiamenti", i conti di ordine morale ed economico, totalmente indipendenti dal senso intrinseco del giudizio.[18]

Secondo Vulcănescu, questo «scetticismo» proviene «allo stesso tempo dalla constatazione lucida della relatività dei valori e dal sentimento del tragico, che persistono al di là delle negazioni dell'intelligenza e della necessità di alcuni valori assoluti, riconosciuti come umanamente inconoscibili».[19] Dunque, l'«atto» ioneschiano emula, mimetizza, descrive, scompone l'Altro testuale e cerca di carpirne il segreto, ma

---

[17] È come dire, in termini lacaniani, che L'Altro informa costantemente il soggetto del desiderio della sua collocazione, e perciò quest'ultimo viene, così, sempre messo in causa sperimentandosi come soggetto alla scissione del significante. Il soggetto è la figura media tra un significante e l'altro e segnala nel discorso della critica letteraria la sua posizione vacillante, la sua «intransigente libertà», percepita per alcuni tratti come inquietante e angosciosa, in perenne polemica con il Grande Altro e con se stesso. Questo antagonismo strutturale e il tentativo immaginario di svincolarsi da ciò che è percepito come un asservimento totalizzante testimoniano l'emergenza del reale letterario come impossibile, e insieme anche la passione soggettiva del critico attratto da questo reale difficilmente simbolizzabile. *No* afferma con forza e con tutti i mezzi offerti dalla parola che la "verità" è da ricercare nel luogo dell'enunciazione e non dell'enunciato espresso dal giudizio della coscienza critica, dato che la coscienza è da sempre impregnata di ideologia e di sedimentazioni storiche e culturali che immancabilmente la condizionano.

[18] M. Vulcănescu, *Pentru Eugen Ionescu*, cit., p. 152.

[19] Ivi.

nonostante tutti i suoi sforzi interpretativi l'Io viene come ad essere ghermito dall'immagine dell'Altro. L'Io si riflette, si identifica nell'Altro ma al contempo cerca di sottrarsi alla sua presa, tenta di distaccarsi, di disidentificarsi dalle rappresentazioni immaginarie che si profilano e sfilano davanti ai suoi occhi. Alla fine, nell'incapacità strutturale di incorporarlo o di espellerlo, il soggetto della critica scopre l'impossibilità di autoestromettersi come soggetto desiderante. Il dispositivo testuale messo in scena da *No* è quasi di tipo ossessivo. *No* segnala quest'antinomia dell'«atto critico» e del «giudizio», che è l'antinomia stessa del desiderio. Qui il desiderio, la legge e il godimento della critica trovano un impossibile punto di intersezione nell'insieme vuoto della struttura grazie al più antico dei dispositivi umani, cioè il linguaggio. Eugen Ionescu mostra di cimentarsi in un corpo a corpo con questo paradosso, soprattutto nella prima parte del libro, mettendo in scena il luogo di molteplici processi di soggettivazione e di desoggettivazione. Rasentando il reale pulsionale dei vari testi criticamente presi in esame, si avverte costantemente nel libro questa ossessione probatoria e dimostrativa di Eugen Ionescu che si avvale via via dell'armamentario della logica aristotelica, della retorica, dell'analisi testuale nello stile della critica francese. Il critico criterionista trova un valido supporto per la sua sperimentazione testuale nella lezione pre-strutturalista di Dragomirescu e nell'intuizionismo crociano. L'obiettivo dichiarato è quello di contrastare il «facile» impressionismo della critica ufficiale romena. Ma il gioco è troppo vertiginoso, come vertiginosa è la forza di questa legge misteriosa che lo spinge incessantemente a negare. Il soggetto del desiderio viene come catturato dalla malia testuale, dalla sua immagine inconsistente fatta di una stoffa indistruttibile, ed è come costretto a riscrivere in una sorta di mimesi critica tutto ciò che prima aveva contestato o tentato di confutare. Ma a quel punto accade un evento inaspettato. Una volta che il critico crede di essersi avvicinato alla presa della «cosa reale» accerchiandola con il sapere, avviene inspiegabilmente che la manchi e quindi fallisca l'obiettivo che idealmente si era prefissato. Ciò significa che lo svolgimento del lavoro critico in questione ha raggiunto un punto di opacità indecidibile in cui diventa impossibile distinguere fra l'autore e l'interprete. L'esito di questo "atto mancato" produce in Ionescu allora un'afanisi angosciosa e desoggettivante che lo riconduce all'esperienza significativa della morte impossibile dell'opera. Il contraccolpo di questo incontro impossibile con il reale è registrato nella scrittura di *No* con un taglio stilistico ambivalente, a tratti umoristico e altre volte tristemente luttuoso. Il tutto ruota intorno all'irraffigurabile della morte che affiora, e segnala la mancanza, il vuoto della struttura proprio nei momenti cruciali dell'elaborazione simbolica messa in opera dall'intelligenza critica e dalla sensibilità linguistica dell'autore.

Continuiamo a leggere ciò che scriveva Vulcănescu con grande acume interpretativo:

> Il giudizio critico non dipende dunque dall'opera d'arte, ma dalle disposizioni, dalla struttura spirituale o semplicemente dalle circostanze in cui il critico scrive. […] Questo idealismo radicale della critica, questa impossibilità di presa su un «reale» assiologico dell'opera d'arte dà al critico il sentimento amaro dell'isolamento, del nulla in mezzo alla sua attività, e ciò fa sì che la critica gli sembri – se è sincero e non reagisce con schemi mentali di supporto, destinati a colmare quel vuoto – una logorrea senza senso, una specie di continuo spettegolamento autogiustificativo nei confronti delle creazioni degli altri scrittori. La dimostrazione del carattere gratuito dell'atto critico è illustrata dall'autore attraverso la proposta simultanea di due tesi contraddittorie sulla medesima opera. *Maitreyi*, approvata e rigettata in successione dalla stessa coscienza, funziona come la messa a fuoco del carattere gratuito dell'atto critico stesso preso da due angolature differenti. La condizione di mancanza di presa sul reale, di mancanza di grazia dell'intelligenza pura funzionante nel vuoto, è illustrata nel meraviglioso passaggio in cui

Aristotele è confrontato con A-bi-bi e A-bo-bo, che è, senza dubbio, in materia di autenticità, il documento più diretto e rilevante della letteratura romena contemporanea. E la miseria di una tale funzione spirituale, in comparazione con l'aspirazione dell'anima verso l'innocenza che la lucidità gli vieta, si illustra nel passaggio lirico che inizia con le parole: «La mia parte di paradiso».[20]

Tenendo conto del dettato psicanalitico che Freud aveva assegnato alle opere d'arte, Eugen Ionescu accetta di introdurre la portata sovversiva dell'inconscio testuale nell'opera della scrittura critica. La peculiarità del rapporto tra interprete ed opera, secondo Eugen Ionescu, va ricercata nel fatto che l'artista condivide con il critico l'incertezza del senso e dei contenuti oggettivamente veritieri dell'opera. Per l'autore di *No*, costruzione e decostruzione si accompagnano nell'atto critico allo stesso modo con cui l'interpretazione, la cesura, il taglio attuato dal discorso sono inseparabili da un prima e un dopo dell'atto di analisi su un testo letterario. Eugen Ionescu in questo libro non si propone di risolvere le complicazioni della scrittura letteraria, non vuole esaurire l'inconscio di un'opera perché esperisce su di sé che questa operazione è impossibile. Spinto dalla tensione verso il reale che la sua intelligenza e sensibilità critica gli impongono, mostra che la critica è un sistema di norme contraddittorie che non si sostiene su alcun fondamento appaesante e oggettivo.

Secondo Vulcănescu l'esercizio di virtuosismo interpretativo sul romanzo *Maitreyi* di Eliade dimostra la cifra «scettica» dell'elaborazione ioneschiana «in merito alla missione del critico». Scrive:

Questo scetticismo di fondo riguardo alla missione del critico, in evidente contrasto con le richieste del cuore, sorge da una coscienza estremamente scrupolosa ed eccessivamente lucida, da una coscienza quasi tirannizzata dallo scrupolo dell'autenticità, dalla cura di non avanzare di un niente che non possa essere, secondo il precetto cartesiano, ridotto all'apprensione immediata ed evidente o al giudizio riconducibile a una simile evidenza. Dietro le fanfaronate, le "*boutades*", le pose e le audacie provocatorie c'è in Eugen Ionescu, come in Jean Cocteau – con il quale la posizione del *Falso itinerario critico* ha una profonda parentela spirituale -, un'insaziabile volontà di vero, di precisione, di chiarezza, che dona un non so che di montaignano e di socratico alla sua opera. Perciò non posso impedirmi di ripetere che, di tutti i saggi presi in esame dalla giuria per una prima lettura, e malgrado ogni apparenza, l'unico di cui io sono sicuro che egli non "si prende gioco" scrivendo è Eugen Ionescu. […] Al di là del paradosso sofista, scorgo in lui l'ironia socratica. Eugen Ionescu è malato di lucidità, ammalato dall'acutezza del suo spirito discorsivo. Egli ci obbliga a vederci chiaro e spesso esagera con la sua intelligenza. Ma dovremmo forse condannarlo per questo?[21]

È vero che malgrado la gravosa questione posta da Vulcănescu, molti all'interno di Criterion "condanneranno" Eugen Ionescu - confondendo verosimilmente la funzione autoriale con il soggetto empirico che appone la sua firma al libro.

Ma cos'è che inquieta Criterion (e forse tutta la società letteraria di Bucarest del tempo) nel gesto provocatorio di *No*? Probabilmente *No* porta davanti agli occhi di Criterion un'esigenza di comunità per molti versi inaudita e che, in un certo senso, resta ancora oggi da scoprire e da pensare; cioè il paradosso su cui tutti i generazionisti si sono arrestati. Si tratta del paradosso di un pensiero abbagliato dalla comunità salvifica e fusionale, che tuttavia è regolato ed equivocamente giocato dalla presenza della singolarità del soggetto desiderante, un pensiero del soggetto che fa fallire il pensiero della comunità fusionale stessa; si tratta cioè del luogo comunitario della parola, del malinteso e del *qui pro quo* esposti sulla scena associativa che si vuole come depositaria

[20] Ivi, pp. 152-153.
[21] Ivi, p. 153.

di una missione, un destino, un mandato culturale, ma che si trova ancora incapace di contenere la nozione stessa di soggetto del desiderio, come soggetto di parola, di rappresentazione, di maschera, di godimento dell'istante, di godimento di niente, di un niente di comunità.

No, forse, rivela *a posteriori* la verità su Criterion, rappresenta il luogo dove questi esseri singolari con grande talento avrebbero ancora potuto riconoscersi nella finzione e nell'artificio, in questo allestimento prototeatrale di Eugen Ionescu, ritrovarsi per un attimo come altri da se stessi, distribuiti, spaziati da quel rapporto senza rapporto che avrebbe potuto forse impedire la fusione comunitaria in uno scenario fanatico dell'estraneità ideologica e riconoscersi invece solo in questo vuoto di comunità, che è il vuoto ospitale della parola. A partire da *No* si sarebbe potuto forse costituire quello spazio transizionale della comunità tra presenza e assenza, in una continua oscillazione, davanti alla rivelazione impossibile della morte, che è il concetto limite della comunità stessa. E sapendo comunicare senza comunicare, passando da un luogo all'altro del discorso, la comunicazione dei criterionisti sarebbe forse potuta essere, proprio come in *No*, questa dislocazione, questo taglio, questa cesura, questa spaziatura che la comunità stessa crea nella dimensione teatrale che le è, nel paradosso, impropriamente propria.

No forse rappresenta l'«atto mancato» dell'associazione Criterion, come mostra retroattivamente il teatro di Ionesco. In quel libro che si richiama alle origini della comunità i suoi protagonisti avrebbero forse per un attimo potuto scorgersi come esistenze evanescenti, senza rapporto con il narcisismo ipertrofico della comunità stessa. Forse da quel libro i criterionisti si sono sentiti chiamati in causa senza autoriconoscersi. Si sono sentiti privati di quell'amorevole e solidale morsa avvolgente della comunione, senza più legami comunicativi immaginari. Dopo l'orrore della rinocerontite si ritroveranno proiettati da Ionesco su un fondale teatrale come maschere e marionette svuotate di tutto, sopravvivendo in un'esistenza finita e spettrale.

Tutto questo spettacolo di *No*, già all'epoca, era stato avvertito, quasi da tutti, come insostenibile, poco serio, non all'altezza dell'ideale comunitario. Forse proprio questo scenario paradossale aperto all'estraneità ha prodotto l'angoscia di riconoscersi solo nel vuoto assoluto di comunità e ha spinto i generazionisti nell'abbraccio mortale della politica nel tentativo *in extremis* di sanare questa ferita non cicatrizzabile, cercando di raddrizzare volontaristicamente l'ideale che sembrò all'improvviso svanire nel nulla minacciato dallo spettro temibile del fallimento sociale. Il prezzo che hanno pagato è stata la morte reale della parola, oltre quella dell'esistenza empirica e concreta per alcuni.

Eugène Ionesco, forse, si farà carico di questa "lezione storica" di Criterion e si assumerà responsabilmente il compito di far rivivere lo spirito della comunità nel suo teatro in lingua francese, stabilendo così una comunità senza destino con i suoi protagonisti eccellenti, calandoli in una dimensione spettrale allo scopo di garantire loro (anche cinicamente) un certo tipo di immortalità a condizione che rimangano nelle sue pièce solo come dei «cadaveri viventi» che sproloquiano insensatamente. Evocare questa follia a teatro, come Ionesco ha fatto, non significa affatto togliere la parola al pensiero, ma far guadagnare alla parola un certo vuoto, un certo silenzio, un certo spazio di interrogazione evitando l'oblio.

Storicamente le cose sono andate diversamente da come forse Eugen Ionescu si sarebbe aspettato dal suo *No*. Già ai tempi della rivista «Criterion» il giocattolo associativo si era ormai rotto in un punto morto simbolico. In quel contesto socio-relazionale, che si era all'improvviso venuto a creare, non si sopportava più che

all'interno del legame comunitario il soggetto desiderante fosse fuori di sé; si pretendeva che, alla fine, tutte le alienazioni, le estraniazioni, le maschere venissero da Eugen Ionescu tolte e soppresse in nome di una comunicazione convinta, senza resti né riserve; si pretendeva che il soggetto del desiderio, una volta che si fosse superato e avesse dialetticamente valicato se stesso (con uno sforzo di buona volontà di potenza), si riappropriasse alla fine di sé nella presenza e si riconducesse all'ideale della comunità fusionale e sovrana, con una «politica di destino» allineata a un programma permeato su qualche fantasia salvifica e riparatrice, immortalata dal gergo estetico e sublime dell'intramontabile spiritualità nazionale.

La maggioranza dei criterionisti hanno preso subito le distanze da Eugen Ionescu dopo la premiazione di *No*. Egli si troverà di lì a poco isolato e in preda al panico. Ormai molti ex studenti e ammiratori di Nae Ionescu sono pronti a far parte della «comunità politica di destino». La "causa-cosa nazionale" della Romania rivoluzionaria chiama, convoca, ordina e prescrive. È il momento dell'impegno, della creazione e della realizzazione dell'opera sublime, alchemica, della costruzione dell'«Uomo nuovo spirituale», dell'attrazione per l'ideale nazionale nel campo concreto dell'eroismo e dell'agonia nella politica attiva. Non si può più aspettare. Non c'è più tempo. Non si possono più mettere in discussione le posizioni programmatiche acquisite con impegno, fatica e duro lavoro intellettuale. Nessuno ha il diritto di scalfire la reputazione dei criterionisti e il narcisismo dell'*élite* comunitaria che è chiamata da nuovo mandato generazionale. Altrove si stanno già muovendo. La rivoluzione nazionale è ormai alle porte. Basta con le parole, ci vogliono i fatti. E in attesa dei fatti sono già in cantiere i "nuovi" libri che si ispirano al vivissimo ideale patriottico e nazionale ancora irredento.

Tutte queste considerazioni sul futuro della «comunità spirituale e politica di destino» sono ben presenti nella mente di Vulcănescu. Ma egli tende, in sede di giuria, a «separare i piani», non confonde la dimensione *engagée* del gruppo naeioneschiano con il valore intrinseco del libro di Eugen Ionescu. Il filosofo afferma con convinzione che *No* rientra a pieno titolo in ciò che caratterizzava l'originario programma dell'associazione Criterion, cioè l'attrazione per il «reale immediato e ineffabile», e la passione per l'«evento puro». Vulcănescu allora si chiede ancora una volta di fronte alla giuria:

> In che misura si può impedire la premiazione a questo libro per certe *boutades* del tipo: Tudor Vianu è grasso, Mircea Eliade si è innamorato in India invece di studiare per il dottorato, Ion Cantacuzino parla molto e scrive senza capo né coda, Petru Comarnescu si agita oltre misura fuori dai binari, il razionalista Cioculescu ha un debole mistico per Arghezi, Dianu ha rifiutato un manoscritto a Ionescu per considerazioni tattiche e non di valore, oppure Mircea Vulcănescu è stupido, furbo e mangia sette paste una dietro l'altra? La serietà del libro sta in tutt'altro piano rispetto a questo. E credo che sarebbe doloroso per la giuria non rendersi conto di ciò. E ora un'ultima parola. Eugen Ionescu è, senza dubbio, un ragazzino terribile. Ma è uno dei figli spirituali di Mircea Eliade. Di quel Mircea Eliade che dal 1927 non smette di predicare alla gioventù l'autenticità, cioè il situarsi nell'evento puro e il rifiuto di ogni pregiudizio dell'io: valori, significati ecc.. Eugen Ionescu fa parte di quelli che hanno seguito fino alla fine l'esortazione di Mircea Eliade e che hanno fatto tabula rasa di tutti gli idoli dei loro sentimenti e dei loro pensieri, preparandosi a cogliere il reale immediato e ineffabile. Ed eccolo che, divenuto puro, si è risvegliato all'improvviso vuoto, svuotato di ogni senso e di ogni realtà, minacciato dalla carriera di un qualsiasi Monsieur Teste.

La «carriera di un qualsiasi Monsieur Teste» è forse da riferirsi a Dan Botta, amico di Eliade e dello stesso Vulcănescu, che nel frattempo ha già fatto il grande balzo aderendo in maniera eccentrica all'ideologia legionaria.

Solo che, invece di trasformare, come Monsieur Teste, il proprio vuoto in metodo, Eugen Ionescu, nel quale rimane qualcosa di virile, si riprende, mette mano su di sé, si smaschera e lancia a questo vuoto un deciso: «No!»[22]

La difesa di Vulcănescu si chiude con queste parole rivolte a quei membri della giuria che si sono mostrati estremamente critici sul valore del libro. Il filosofo sa bene, avendo chiare in mente le dinamiche interne di Criterion, che Eugen Ionescu non possiede le caratteristiche psicologiche adeguate per far parte della «comunità politica di destino». Infatti, si appella anche in questo senso a Vianu e a Cioculescu, che sono già pronti a dare le dimissioni e ad abbandonare i lavori, e dice loro:

Pertanto, considero che, malgrado le apparenze sfavorevoli, i signori Vianu e Cioculescu – critici che amano le gerarchie assiologiche e razionali – non trovino alcuna giustificazione nel ripudiare Eugen Ionescu per certe audacie di linguaggio, quando, in fondo in fondo, lui è proprio uno di loro.[23]

«Eugen Ionescu è proprio uno di loro». Quest'ultima dichiarazione di Vulcănescu, storicamente, si rivelerà più tardi veritiera.[24] Riguardo invece all'accostamento vulcaneschiano tra *No* e *Monsieur Teste*, è importante fornire qualche ulteriore delucidazione per cogliere la portata critica dell'analisi del filosofo su quel «qualcosa di virile» che resta, o meglio, su quel «non so che di montaignano e di socratico» che traspare dal libro di Eugen Ionescu. Al di là del «vuoto» della «maschera» soggettiva, la posta in gioco dell'autore è l'affermazione del ruolo e della posizione del soggetto che ha ancora la forza di dire «un deciso: No!» che sottolinea davanti agli occhi di tutti la propria radicale disappartenenza ed estraneità nel rapporto senza rapporto con la comunità intellettuale autoctona.

Per essere più precisi, ciò che viene segnalato da Vulcănescu in questa ardita comparazione tra Eugen Ionescu e Valéry è il *trait d'union* cartesiano riguardante l'esperienza del *Cogito* e del *Larvatus prodeo*. Vediamo più da vicino la questione. Nel *Monsieur Teste* di Valéry si ha in primo piano un soggetto della vista, cioè un occhio strappato alla sua orbita e fissato in un luogo estraneo. Questo aspetto è del tutto particolare, è come se l'Io si potesse guardare allo specchio, e nel riflesso speculare vedesse un niente, un oggetto vuoto di puro sguardo. La soggettivazione in *Monsieur Teste* implica un Io come fondamento della visione, e questa esperienza del *cogito* si muove sullo sfondo di una finzione teatrale, una maschera che si lascia incantare dalla propria visione autoriflessa. Si tratta di un Io che lotta contro un altro Io (Ideale o Superegoico) e che tenta di cogliere l'oggetto del puro sguardo, un oggetto che per definizione non si lascia affatto catturare. La scommessa di *Monsieur Teste* è quella di scavalcare questo Io, senza però abolirlo, e di raggiungere se stesso oltre il linguaggio, cioè oltre la parola. Ma è proprio questo genere di esperienza che è preclusa a Valéry in *Monsieur Teste*, se non sul versante discorsivo della psicosi, ovvero sul versante fantasmatico e orrorifico del supplemento osceno della Cosa.

---

[22] M. Vulcănescu, *Pentru Eugen Ionescu*, cit., pp. 153-154.
[23] Ivi, p. 154.
[24] Proprio dopo la presa di distanza, un anno dopo, del critico di Criterion dal suo gruppo - cioè nel 1935, ufficialmente in seguito alla mancata assegnazione del premio all'amico Arşavir Acterian, e in seguito alla pubblicazione de *Gli huligani* di Eliade - l'autore di *No* dichiarerà sui giornali, senza rinnegare affatto il passato, tutta la sua stima e amicizia nei confronti di Cioculescu e di Vianu. Evidentemente, Eugen Ionescu cerca nuovi alleati per opporsi alla dilagante ossessione nazionalistica dell'ex gruppo Criterion che nelle vesti naeioneschiane della «comunità politica di destino» sta cominciando a manifestare i primi sintomi conclamati del delirio rinocerontico.

Nel libro di Eugen Ionescu si assiste invece alla trascrizione dell'esperienza di un soggetto rimandato costantemente alla realtà simbolica del discorso, cioè alla realtà della parola. Allestendo sulla scena i dispositivi ossessivi della negazione letteraria, *No* riproduce l'effetto del linguaggio e della parola che fanno immancabilmente subire una torsione vertiginosa alla coscienza critica dell'autore. Di fatto è la lingua di *No* che fornisce la catena e la trama al soggetto che è impegnato nell'estenuante lavoro della critica. Ogni volta che l'Io si rivolge alla scrittura, cioè a ciò che lo mette in causa, si ritrova smarrito rispetto a quanto ha appena enunciato, e ciò avviene proprio a partire dal luogo simbolico dell'enunciazione. Se la discontinuità è il fattore portante dell'atto critico ed etico in questione, l'Io non ha altre alternative se non la scissione, la disgiunzione, la venuta fuori di ciò che non è simbolizzabile, irrappresentabile, cioè quel reale angosciante della morte sul versante immaginario dell'Altro.[25] Ora, proprio ciò che *No* propone come alternativa all'atto critico tradizionale dà al soggetto ioneschiano la consistenza del suo particolare statuto etico e linguistico nella scrittura.[26]

***

A questo punto possiamo riprendere a studiare la particolare amicizia tra Eliade e Eugen Ionescu ai tempi di Criterion. Non si può dire, come afferma Vulcănescu in quest'articolo su *No*, che si sia trattato di un rapporto tra un padre e un «figlio spirituale», quanto piuttosto di una relazione di tipo speculare e antagonista, come tra fratelli, che si svolge su un campo dialettico squisitamente simbolico.[27] A essere più precisi in questo scenario aperto dalle logiche dell'identificazione si può dire che Eliade è come un "fratello maggiore" per Eugen Ionescu, un fratello riconosciuto dal Grande Altro sociale (rappresentato storicamente dall'*establishment* culturale e dal pubblico dei lettori) come una grande promessa della giovane generazione grazie ai libri e alla carriera universitaria appena intrapresa. Eugen Ionescu, invece, è il "fratello minore" di

[25] Si veda a questo proposito in *No* la scena della morte del «contadino» e del «cavallo», dove si avvertono sintomaticamente i primi vacillamenti testuali dell'analisi critica condotta da Ionescu sui testi poetici di Arghezi e di Barbu. Cfr. E. Ionescu, *Nu*, Bucarest, Humanitas, 1991, pp. 68-69.

[26] Attraverso l'analisi ambivalente del testo letterario e la polemica ingaggiata con l'*establishment* letterario romeno, la finzione teatrale di *No* rappresenta - nella cifra cartesiana di *Larvatus prodeo* - la risposta simbolica di Eugen Ionescu alla critica letteraria romena. Questa risposta impossibile, o «non-risposta», che il soggetto rivolge di continuo all'Altro è ancora una volta un'altra figura, un'altra maschera, un altro personaggio dell'Io, che si pone in forma invertita e riflessa sia al livello codificato del messaggio che sul piano degli enunciati conoscitivi emessi nell'ambito ristretto del giudizio critico. Come dice Lacan in diversi luoghi dei *Seminari*: «L'effetto di linguaggio è la causa introdotta nel soggetto». L'Io, il narcisismo della coscienza, in particolare l'«ermetismo» della poesia di Valéry che fa muovere i primi passi nella critica al giovane Ionescu, fanno segretamente scoprire che la coscienza critica (ovvero l'Io) non è causa di se stessa, ma che è proprio questo ciò che reca in sé il germe della causa che la taglia, la scinde, la divide; cioè il tafano importuno e «socratico», come rilevava Vulcănescu, che scalfisce il narcisismo stesso degli enunciati della critica intaccandolo alla radice. La causa del *No* è l'effetto della negazione soggettiva apportata sulla lingua. La causa è il significante senza il quale non ci sarebbe nessun atto critico, nessun soggetto di scrittura. Come ricorda Lacan: «questo soggetto è ciò che il significante rappresenta, e il significante non rappresenta niente se non per un altro significante». Allora si assiste paradossalmente al fatto che la domanda di critica, di critica letteraria (o di critica della critica) di Eugen Ionescu indica che effettivamente la disgiunzione è avvenuta a partire proprio dalla domanda critica posta in questione, cioè nella forma apparentemente nichilista della domanda se la letteratura possa ancora avere senso oppure *No*.

[27] Come scrive Ionesco volgendo uno sguardo retrospettivo su Criterion: «Ero come gli altri e allo stesso tempo non ero come gli altri». E. Ionesco, *Il solitario*, cit., p. 83.

Eliade, come Cioran del resto, che stava cominciando in quel particolare frangente storico a fare i primi passi verso la notorietà pubblica.

Cominciamo dunque a ripercorrere pazientemente questa particolare "traiettoria di destino" che Eugen Ionescu disegnerà con il suo "doppio" fantasmatico, cioè con il riflesso speculare fornito dallo specchio di scrittura di Eliade. L'autore di *No*, come si è visto, dopo essersi misurato contraddittoriamente con il romanzo *Maitreyi*, scrive una recensione estremamente favorevole a *India*. Il critico della giovane generazione dice che è un «libro vivo e ricco», «perfetto» e «riuscito» dal punto di vista descrittivo, sia riguardo «agli eventi» che alle «conversazioni avute» dall'autore «con le persone» del luogo. Quello che piace a Ionescu in questo libro di Eliade «è ciò che potremmo dire la sua *negazione*» e anche «la sua opulenza».[28]

> È un libro denso, *enchevêtré*. È una proliferazione […]. Muoiono in India le piante per fare posto ad altre, e allo stesso modo muoiono centomila uomini, di colera o annegati nel Gange, per far posto ad altri centomila o milioni di persone. In *India* c'è uno spreco di vita, di tempo, di morte, di sole, e di piante; i templi sono immensi come le città, le notti sono pesanti; c'è un accrescimento abnorme di vita fluviale. […] Mircea Eliade narra in maniera ammirevole. E sa anche vedere, inorridirsi e comunicarci le sue visioni e le sue paure. Possiede la tecnica di un realismo così pregnante, così vivo; la sua sensibilità è talmente violenta che le cose e i fatti espressi con annotazioni di una semplicità classica acquistano una carattere mostruoso, una densità *irreale*. […] È un libro estremamente vivo; a tratti sconvolgente, scritto febbrilmente. E prende molto più di *Maitreyi*.[29]

Quest'articolo è apparso su «Credința» e riporta la data del 24 giugno 1934.

Passa appena un anno e "qualcosa" tra Eugen Ionescu ed Eliade è cambiato. Che "qualcosa" sia effettivamente cambiato nella loro amicizia lo si nota a partire dall'uscita del "Diario d'India" di Eliade che ha per titolo *Şantier*; e ciò non riguarda esclusivamente la controversa questione dell'impegno degli intellettuali di Criterion nella vita politica come si potrebbe facilmente supporre. La questione, come al solito, è molto più complessa e delicata. Eugen Ionescu scrive su questo libro di Eliade una recensione abbastanza lunga in «Ideea românească» datata giugno-agosto 1935. In questo saggio si ha l'impressione che Eugen Ionescu legga le annotazioni diaristiche di Eliade come se si trattasse della trasposizione della vita dell'autore su un altro piano dell'esistenza, cioè quasi fosse un "qualcosa" della vita di Eliade "più reale" di Eliade stesso che lo rende agli occhi di Eugen Ionescu irriconoscibile. Leggiamo:

> Se il signor Mircea Eliade ripudia questo libro ciò significa in realtà che l'eroe non è più lui, significa che ha dato al libro solo il nome, che egli è uno straniero, è un morto; allora ciò significa anche che questo morto è in realtà molto vivo e presente, cioè si tratta dello stesso signor Mircea Eliade del 1935 e quindi quello di sempre; ciò significa allora che neanche oggi il signor Mircea Eliade ha trovato soluzioni né ha oltrepassato la problematica di questo libro e, forse, a maggior ragione, ha rinunciato definitivamente a porvi una soluzione.[30]

In quest'articolo molto aspro nei toni Eugen Ionescu rimprovera all'autore di *Şantier* di aver tagliato inopportunamente alcuni brani del diario e di aver messo nel cassetto i motivi più compromettenti dell'opera. Il critico invita il lettore a tralasciare la

---

[28] E. Ionescu, *Mircea Eliade: India*, «Credința», anno, II, nr. 165, 24 giugno 1934, p. 3. Ora in E. Ionescu, *Război 1*, cit., p. 196.
[29] Ivi, p. 197.
[30] E. Ionescu, *Mircea Eliade şi Şantierul*, «Idea românească», anno I, nr. 2-4, giugno-agosto 1935, pp. 148-154. Ora in *Război 1*, cit., p. 233.

prefazione «perché è fuorviante», e di andare a leggere direttamente il testo, dove «si vedrà un uomo»

> contraddittorio, scettico, confuso, straordinariamente vivo, patetico, dinamico, appassionato, malvagio, egoista, lucido, di una lucidità maligna, tra contraddizioni; un uomo egoista, senz'anima, senza cuore, senza compassione […], sprezzante senza motivo, senza possibilità di amore […], senza dolcezza […], senza legami con la trascendenza e quindi animato da grandi bisogni di spiritualità; [si vedrà un uomo] con una falsa ascesi, scientifica e non spirituale, che non può realizzare perché è tellurico, trepidante, sessuale; con una forza vitale rara e animata da ambizioni che non ci mostra, ma che si intravedono ad ogni passo e che lui dinamizza: [si vedrà] un uomo non contemplativo, drammatico per antonomasia; non cerebrale e senza spirito critico, incapace di selezionare i valori, incapace di scelta, a cause di forze telluriche che l'attraggono in modo incontenibile e che gli oscurano l'intelligenza.[31]

«Quest'uomo» sembra la particolareggiata descrizione *ante litteram* del «vero Tracio tellurico» che contrassegna la «vera cultura dei Balcani». In *Passé présent* quest'«uomo spietato» diverrà l'archetipo del male. Scovando tra le righe della testimonianza di *Şantier* Eugen Ionescu crede di aver scoperto il segreto indicibile di Eliade: «amore di sé e paura della dispersione e della morte».[32]

Solo che «rispetto a Proust» - il critico rincara la dose - «il diario non raccoglie ma fissa con l'ago, come fa un entomologo, piccoli cadaveri».[33] La stroncatura di Ionescu è impietosa. Attacca il libro su tutti i fronti soprattutto quello esistenziale, intellettuale e ideologico. In accordo, questa volta, con Cioran, Ionescu rimprovera a Eliade di essere «uno spirito religioso senza religione». E questo orrore disperante della morte, «ha fatto nascere in lui», spiega l'autore della recensione, l'amore per il «cristianesimo ortodosso», il quale però «è ricoperto da una falsa spiritualità», perché non esistono «soluzioni per la sua mancanza di fede».[34]

Eugen Ionescu dichiara perentoriamente che «la biologia è l'ultimo rifugio degli scettici», e aggiunge questo dettaglio:

> Mircea Eliade (non si parla mai di Dio in tutto il diario) non è un ortodosso, e mai lo fu, nonostante abbia detto il contrario e abbia militato per l'ortodossia vista (lo dice lui) dall'angolatura dei signori Nae Ionescu e Mircea Vulcănescu; ma lui non ha un'impostazione intellettualistica né mistica. Non ha uno spirito intellettuale perché non è preoccupato dalla conoscenza ma dall'esistenza. Non è un mistico perché questa spinta «organica», questa «diretta partecipazione alla vita» è di natura prevalentemente biologica.[35]

Dunque Eliade, per Eugen Ionescu, è insieme

> uno scettico e un logico, e soprattutto uno "scettico sulle proprie esperienze vissute", ma le esperienze muoiono, niente le conduce a niente, tutto si dimentica. E allora, secondo lui, le esperienze (ed ecco l'assenza di spiritualità) sono discontinue, senza unità, senza memoria, morte.[36]

Per Eugen Ionescu anche se Eliade trovasse la propria collocazione nel quadro formale delle esperienze vissute ciò implicherebbe un carattere paradossale e non ascetico, anzi dimostrerebbe, dal punto di vista «sessuale», il segno incontrovertibile del

---

[31] Ivi, pp. 233-234.
[32] E. Ionescu, *Mircea Eliade şi Şantierul*, cit., p. 234.
[33] Ivi.
[34] Ivi, p. 235.
[35] Ivi, p. 236.
[36] Ivi, pp. 236-237.

suo «masochismo spirituale».[37] Ciò che colpisce in particolare Eugen Ionescu è che malgrado «le tantissime contraddizioni, Mircea Eliade è lucido. Ha una maligna lucidità delle situazioni false».[38]

È evidente che una stroncatura così violenta non riguardasse all'epoca solo ed esclusivamente la fortuna editoriale di un libro come *Şantier*. Qualcosa è radicalmente mutato nel loro rapporto di amicizia. Comincia a delinearsi in tutta la sua ampiezza la grande «distanza» che li separerà non senza traumi né strascichi nel tempo.[39] Se si adotta questo punto di vista, anche seguendo la prospettiva cronologica degli scritti ioneschiani apparsi sulla stampa nazionale, si osserverà che Eugen Ionescu si mise a scrivere, proprio in quegli anni, prendendo di mira la figura intellettuale di Mircea Eliade, un travestimento burlesco, irriverente, molto raffinato, che lo tenne impegnato nella redazione tra il 1935 e il 1936. Questo congegno testuale composto nella logica del segreto condiviso, è il pamphlet romeno che oggi reca il titolo di *Hugoliade* (Hugo-Eliade), dove non è difficile ravvisare l'allusione cifrata all'«Idolo» di Criterion nella contrazione del nome proprio. Si tratta di una parodia virtuosistica nella pratica della citazione deformata dove si assiste al trattamento di un soggetto "nobile" in stile "volgare", quasi fosse un poema eroicomico.

Ionesco ricorda nella *Préface* all'edizione Gallimard del 1982 il contesto giovanile dell'opera:

> J'étais bien jeune quand j'ai écrit ce texte sur Victor Hugo, texte que j'avais complètement perdu de vue et qu'on a découvert dans une vieille revue roumaine. […] J'aimais dans ma jeunesse déboulonner (aujourd'hui on dirait démystifier) les grands hommes, les institutions (ce qu'on a appelé, il y a quelques année, l'establishment). Or Victor Hugo était pour moi, à l'époque, à la fois un grand homme et une institution. […] Lorsque j'ai écrit ce livre, il y a dizaines d'années, on n'aimait pas l'éloquence […]. C'était l'éloquence qui me gênait chez Victor Hugo. […] Je voulais surtout m'amuser, scandaliser, je me méfiais déjà de la littérature et des littérateurs. La politique ne m'intéressait pas encore. Je n'en faisais pas dans ce petit ouvrage. C'était un exercice méchant, une œuvre de jeunesse.[40]

Quando Eugène Ionesco fu nella delicata situazione di pubblicare questo opuscolo giovanile in francese a distanza di mezzo secolo, si trovò nella situazione imbarazzante di dover dare un titolo abbastanza significativo al testo. Esitò tra queste varianti: *Vita e morte di Victor Hugo*, oppure *Victor Hugo o Genio, amore, follia e morte* o ancora *La vita solenne e ridicola di Victor Hugo* - alla fine si decise per *Hugoliade*.[41] Con *Hugoliade* Ionesco, nella cifra della parodia e del gioco retroattivo sul

---

[37] Ivi, p. 237.
[38] Ivi, p. 238.
[39] Questa distanza, per quanto possa sembrare paradossale, non significa affatto la chiusura definitiva del rapporto, ma implicherà per entrambi un nuovo rilancio (specialmente fuori dalla Romania e su binari differenti da quelli del clamore di Criterion) che non si limiterà solamente al rimprovero morale e allo spirito di vendetta. Retroattivamente Eugen Ionescu visse questa frattura all'interno di Criterion con un terribile senso di angoscia. Si sentì, forse, da Eliade in particolare, come personalmente tradito. Come si vedrà più avanti, questo cambiamento nella relazione affettiva implicherà anche un mutamento nello stile di Eugen Ionescu già in Romania, e gli aprirà forse le porte per l'adozione di una scrittura prototeatrale imperniata sul diritto al segreto in chiave allusiva e cifrata.
[40] E. Ionesco, *Hugoliade*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 5-6.
[41] Si veda a questo proposito la testimonianza di Gelu Ionescu contenuta in nota nell'edizione *Viața grotescă şi tragică a lui Victor Hugo*, in E. Ionescu, *Eu*, a cura di M. Vartic, cit., p. 149. Gelu Ionescu ha consacrato uno studio monografico, ormai classico, sugli scritti romeni di Eugen Ionescu che si intitola *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română 1927-1940*, Bucarest, Editura Minerva, 1991.

nome proprio, attua una precisa operazione legata alla tecnica indiretta della citazione illustrando le molteplici sfumature e implicazioni ambivalenti che deridono e implicitamente riconoscono il modello preso di mira. Sotto la maschera di Hugo la figura sociale e gli scritti del tempo di Mircea Eliade vengono ridicolizzati.

Nella storia della letteratura francese Victor Hugo è stato l'autore più incontestabilmente parodiato. Eugen Ionescu non si limitò all'epoca solo a un'irrisione salace ma costruì intorno al capofila di Criterion una figura di senso adattato introducendo nei discorsi citazioni di testi famosi e modificandoli in modo tale che presentino differenze comiche pur restando riconoscibili e somiglianti. Questo particolare dispositivo parodistico consiste nel riferire parole conosciute assegnando loro un significato diverso da quello che avevano in origine. L'autore di *No*, dopo il tramonto dell'esperienza comunitaria di Criterion, aveva messo in rilievo una speciale conoscenza critica delle strategie di comunicazione e di sovrapposizione testuale. Seppure *Hugoliade* sia uno scritto "incompiuto" le tracce della principali intenzioni formali che traspaiono dall'opuscolo sono quelli dell'invettiva, della parodia, dell'autoparodia e della polemica. Il particolare congegno testuale, che viene costruito sia attraverso il sapiente gioco delle citazioni e delle allusioni, sia tramite l'umorismo e l'ironia, punta sulla dissacrazione del «Genio sociale» di Eliade, facendo emergere il carattere farsesco e le tribolazioni amorose del protagonista.

Dopo la pubblicazione dei due romanzi fiume di Eliade *Il ritorno dal Paradiso* e *Gli huligani*, in *Hugoliade* si legge questa lunga scena prototeatrale, scritta con molti stilemi urmuziani, dove Eugen Ionescu accenna al segreto di natura erotica dell'autore. Qui Victor Hugo è stigmatizzato pubblicamente poiché compone i suoi *Misérables* in casa dell'amante, e proprio nell'alcova viene scoperto in «flagrante delitto» dal marito della donna mentre cammina a «quattro zampe» sotto il letto per sottrarsi alla cattura dell'ordine pubblico. Ecco il brano più saliente:

Ma, bruscamente svegliata in mezzo all'ammirazione amorosa, Thérèse tirò fuori un urlo spaventevole e, non volendo più guardare verso la finestra, nascose la testa fra le mani:

- Satana!! Satana!!

Victor Hugo, sconvolto, guardò. Alla finestra una testa era apparsa. Era una figura lunga, secca, con un naso sproporzionato, sotto un cappello a cilindro, e che aveva effettivamente un aspetto molto invidioso. Non era Satana. Era François-Auguste Biard, lo sposo indiscreto e il *trouble-fête* come sempre. Il lungo viso sogghignò in un modo totalmente irrispettoso e inopportuno, poi muovendo così le labbra, disse a un'altra faccia con il cappello a cilindro, che faceva proprio allora la sua comparsa:

- Guarda! È o non è un flagrante delitto?

Poi, con un timbro diabolico, verso i lirici amanti:

- Vi ho preso, bamboline! Angioletti! Poeti!

E, con un'agilità prodigiosa, saltò alla finestra, aiutandosi con una sola mano. L'altro signore, più grasso e più corto, lo seguì con una certa difficoltà.

- Signora, ti ho sorpresa! Disse il marito dirigendosi verso Thérèse a grandi passi.

A grandissimi passi. Giacché, arrivando al divano, dove si trovava Thérèse, inciampò, e nella caduta, si aggrappò all'anca di Thérèse. Si rialzò giusto per ricevere, dritto al naso, un pugno da lei, poiché era impietosa con gli audaci.

- Satana! gli gridò ancora, e come complemento, gli sputò in faccia.

- *De la tenue, Thérèse! De la tenue!*, disse, imbarazzato, Victor Hugo.

Ma Thérèse, sotto gli occhi invidiosi di Auguste, saltò nuda dal divano, si diresse direttamente verso l'altro signore, che era rosso e confuso, e gli chiede:

- Chi sei tu, signore, e che vuoi? Devi essere pazzo per associarti agli stupidi scherzi di mio marito?

- Non è pazzo, signora, non è pazzo. Lui è il commissario M… (Cfr. Alfred Asseline, *Victor Hugo intime*), il capo della polizia di piazza Vendôme.

E, verso il commissario, perché era commissario:

- Redigi, ti prego, qui all'istante il processo-verbale di flagrante delitto e arrestali! Disse Auguste Biard, con la bocca schiumante.

Thérèse Biard ingiallì e, naturalmente, cadde svenuta sul divano.

- Ma… farfugliò il commissario della piazza Vendôme, guardando a destra e a sinistra, se il flagrante delitto di conversazione criminale ha luogo di esistere, bisogna essere in due…

Auguste Biard si guardò intorno a lui. Urlò di rabbia. L'amante era scomparso!

- Miserabile! Dov'è il miserabile!!

Il commissario e il marito cominciarono a cercare dappertutto. Lo trovarono subito. Victor Hugo era sotto il letto.

- Eccolo! Il farabutto!

Victor Hugo fu obbligato a tirar fuori la testa da sotto il letto. Trascinandosi a quattro zampe e, poi, alzandosi, disse:

- Signor Biard ero venuto qui per riflettere con la vostra sposa sul mio nuovo romanzo, *Les Misérables*, che, come sai bene, ho cominciato a scrivere.

- Ah sì? Ah, ah! È qui che fai le tue composizioni! Proprio qui! Scandì Auguste con sarcasmo. Ma sotto il letto che cercavi?[42]

Lasciamo qui il lettore sull'interrogativo posto da Auguste Biard sui retroscena di Criterion e della redazione di «Cuvântul». Avremo più avanti l'occasione di tornare su quest'argomento in maniera più dettagliata.[43]

Nel contesto comunitario dell'epoca Eugen Ionescu rimprovera soprattutto a Hugo (Eliade) il fatto di seguire «le leggi della storia che lo impongono al mondo», di «aver obbedito alle folle», «di essere schiavo di tutti i momenti storici della propria vita», e di essere stato in realtà ciò che gli altri «gli hanno chiesto di essere». La «vanità» mondana ha falsificato la sua «vita spirituale» e «affettiva», e ciò ha portato il capitano della giovane generazione a «voler essere un grande uomo politico».

È significativo inoltre far notare come già a partire da questo piccolo testo, che anticipa a tratti il suo teatro, Eugen Ionescu incominci già a praticare la logica spettrale e a fissare una delle costanti tematiche della sua opera, cioè l'elaborazione del lutto impossibile del «morto vivente». Si legga questo brano significativo dell'*Hugoliade*:

Il sentimento dell'inverosimiglianza della morte è alleata, allo stesso tempo, con la certezza inimmaginabile che le cose sono irreparabili, definitivamente irreparabili. Che il passato è passato per sempre, che lo devi portare nel cuore come un morto vivente. Il nostro presente è solo il passato vivente, il passato che si porta penosamente, il nostro specchio, il nostro braciere, il nostro segno, il nostro sigillo. Non sappiamo lasciare morire i nostri morti. E tutti divengono degli spettri (*stafii*) che ci tirano le orecchie per tutta la vita.[44]

Eugen Ionescu attua nei confronti della figura sociale di Eliade un vero e proprio atto di incorporazione testuale nella maschera di Victor Hugo.[45] Se lo specchio immaginario di Eliade era il luogo privilegiato della certezza ideale del desiderio di Eugen Ionescu, ora il soggetto della scrittura mostra il lato eccessivo, oscuro della cosa

---

[42] E. Ionescu, *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo (1935-1936)*, cit., in *Eu*, cit., pp. 140-141.

[43] Retroattivamente Eliade nel gusto del segreto delle *Memorie* avallerà contestualmente la "versione dei fatti" fornita dall'*Hugoliade* di Eugen Ionescu. Si vedano a questo proposito i capitoli *La femme fatale* e *L'amour fou*.

[44] E. Ionescu, *Victor Hugo*, «Idea românească» anno I, nr. 2-4, giugno-agosto 1935, pp. 105-131. Ora in *Eu*, a cura di M. Vartic, Cluj, Editura Equinox, 1990, pp. 115-116.

[45] Questo attacco così incisivo e questo cambiamento di rotta nei confronti di Mircea Eliade (e di conseguenza, anche nei confronti degli altri membri politicamente *engagés* di Criterion a partire dalla fine del 1934) mostra non solo una particolare conoscenza delle strategie comunicative, delle tecniche di citazione e di stratificazione testuale in senso critico e fortemente ideologico da parte di Eugen Ionescu, ma indica qualcos'altro di più radicalmente soggettivo se non propriamente traumatico.

reale oltre la cornice simbolica. Quello che si era mostrato come un riflesso speculare benefico, protettivo, consolatore, ora comincia a produrre fantasmi sotto forme inquietanti e di minaccia. Dietro i volti rassicuranti di un tempo appaiono «figure sardoniche e ripugnanti» che fanno orrore. Un mondo nemico ha cominciato ad invadere il fragile rifugio simbolico dove Eugen Ionescu aveva provato a rintanarsi. In questo senso è significativa la testimonianza autobiografica racchiusa nel testo *I fantasmi*, apparso alla fine del 1936 su «Familia». L'autore ricorda:

> Mi sentivo inseguito da spiriti malvagi. Non osavo spegnere la luce, la sera, quando mi coricavo. Mi giravo bruscamente per sorprendere il fantasma prima che la sua fredda mano mi toccasse la spalla. Stavo, con gli occhi sbarrati dallo spavento, fissati alla porta, da dove, da un momento all'altro, aspettavo che apparisse il volto ripugnante. Mettevo giornali alla finestra, sull'abbaino, per non vedere le figure ripugnanti e sardoniche della notte. Ma sentivo le loro risa soffocate, e un dito, con un fruscio, spostava, spesso, da una parte un angolo del giornale per guardarmi e farmi cenno.[46]

Ciò che era stato respinto come angoscioso comincia a riemergere non più attraverso gli scherzi e gli sberleffi tollerati dall'utopia comunitaria di Criterion, ma dal rimosso, cioè da quella forma spettrale, devastante e persecutoria, che annuncerà a Eugen Ionescu la notte del mondo, il reale della bestia compulsiva, la trasformazione in rinoceronti della giovane generazione che assume progressivamente i tratti zoomorfi mostruosi. Dopo la seconda guerra mondiale, Ionesco indosserà definitivamente la maschera dell'assurdo per denunciare a teatro la prospettiva spettrale dell'ossessione nazionalista e i fantasmi della frantumazione psichica e comunitaria di Criterion. In questo senso, forse *La Cantatrice chauve* custodisce ancora qualche altro segreto che non è stato pienamente svelato.

Come è noto dalle *Notes et contre-notes*, dopo aver trascritto e riletto le frasi e le battute dei dialoghi nelle varie stesure della pièce dal romeno in francese - prendendo come modello l'*Assimil* di lingua inglese - Ionesco dice di aver avuto ad un tratto un'«illuminazione» improvvisa.

> Non si trattava più per me di perfezionare la conoscenza della lingua inglese […]. La mia ambizione era diventata più grande: comunicare ai miei contemporanei le verità essenziali di cui il manuale di conversazione franco-inglese mi aveva reso cosciente. D'altronde, i dialoghi degli Smith, dei Martin, e degli Smith con i Martin, erano di per sé teatro, in quanto il teatro è dialogo. Dunque era un'opera teatrale quella che dovevo fare.[47]

La fonte principale della pièce è senza dubbio il metodo *Assimil* soprattutto per quanto riguarda la scelta dei nomi dei personaggi, ma fa sintomaticamente eccezione a questa regola *Le Capitaine des Pompiers* - che riguarda nello specifico le questioni interne degli scenari associativi di Criterion. Secondo la testimonianza di Ionesco mancava solo il titolo definitivo dell'opera prima di metterla sulla scena. E qui Ionesco nel suo racconto fa intervenire il «caso». Il titolo della pièce *La Cantatrice chauve* è un lapsus commesso da un attore durante le prove di recitazione. Henri-Jacques Huet mentre provava il monologo del «Raffreddore» trasformò una «institutrice blonde» in una «cantatrice chauve». Ionesco considerò "geniale" questo lapsus per dare il titolo alla pièce, e in seguito non fornì ulteriori spiegazioni riguardo a questa sua scelta deliberata.

---

[46] E. Ionescu, *Fantomele*, «Familia, anno III, nr. 9-10, novembre-dicembre 1936, pp. 17-22. Ora in E. Ionescu, *Eu*, cit., p. 49.
[47] E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, cit., pp. 249-250.

Nella logica freudiana della *Psicopatologia della vita quotidiana* un atto mancato psichico deve soddisfare determinate condizioni: il fatto che non deve eccedere una certa misura che viene stabilita dal nostro apprezzamento della "normalità"; deve avere carattere di perturbazione momentanea o temporanea; e se mai percepiamo l'atto mancato, non dobbiamo sentire in noi niente della sua "motivazione profonda". Riprendendo anche quanto aveva scritto ne *I fantasmi* in Romania nel 1936, Ionesco dichiara nelle sue *Notes* che in quel momento si era prodotto in lui:

> una specie di cedimento della realtà. Le parole erano diventate gusci sonori, sciolte di senso, anche i personaggi, beninteso, si erano svuotati della loro psicologia e il mondo mi appariva in una luce insolita, forse nella sua vera luce, al di là delle interpretazioni e di una causalità arbitraria.[48]

Nel suo intervento *La tragedia del linguaggio*, si legge che il titolo della pièce è un enigma, un enigma che Ionesco tenterà di decifrare ed interrogare sotto le spoglie mascherate e familiari del mito edipico. Nell'*Edipo re* di Sofocle troviamo che la Sfinge viene infatti anche chiamata la «cagna cantatrice» («Com'è che, quando c'era la cagna cantatrice, non hai detto nulla? Decifrare l'enigma della Sfinge non era cosa del primo venuto: venni io, Edipo, non sapevo niente eppure la spensi, forte del mio senno. E ora tu quest'uomo vuoi abbattere…»). È la Sfinge quella che pone l'enigma a Edipo.

La Cantatrice chauve è anch'essa un enigma e ha lo "statuto formale" della tragedia (e insieme della commedia) familiare. Il suo nome non nasconde e non svela, ma soltanto accenna - e ciò la porta a oltrepassare la tradizionale opposizione tra il segreto e la rivelazione dello stesso aprendo l'orizzonte tragico del linguaggio comunicativo. Secondo Ionesco chi assiste alla sua rappresentazione avverte dietro le battute comiche dei personaggi un senso di precarietà profonda. Gli attori si muovono come stranieri e hanno quasi lo statuto di essere dei "cattivi e infedeli testimoni" dell'evento. Dietro l'assurdo della situazione c'è un conflitto, un *polemos* senza risoluzione che la «Cantatrice calva» tiene assieme, ripetendo il trauma della separazione e la rottura del legame comunitario attraverso l'insensatezza del linguaggio. Sulla scena campeggia una dialettica senza soluzione che attraversa il tempo e la storia, la civiltà umana e l'amore, la vita e la morte, la gioia e il dolore.

Il sapere della «Cantatrice calva» è il sapere della commedia e della tragedia, un sapere che orienta l'uomo verso una parola vuota che non è più in grado di articolarsi in un discorso sensato nella convivenza sociale. Emergono in filigrana le lancinanti antinomie della vita in comune che non possono essere oggettivate se non attraverso l'assurdo ricorso alla rigidità del cliché e del luogo comune.

La tragedia del linguaggio è ciò di cui si può fare esperienza solo in maniera soggettiva, ci ricorda Ionesco. *La Cantatrice calva* ci porta a guardare nel segreto dell'origine, nel bagliore accecante e mostruoso che è proprio il buio dell'origine. È un sapere che proviene dal *pathos*, dall'esperienza del reale che è l'unica veramente significativa per il soggetto parlante. È un sapere che deriva dalla passione del mondo, e si manifesta come un enigma irrisolto con la forza incendiaria del frammento, come insegna lo stesso Cioran.

Ciò che Ionesco scopre con stupore, e che finisce per sconvolgerlo e per farlo tremare, è l'esperienza della tragedia del linguaggio, della parola svuotata di senso. Lo scrittore pone nel segno dell'*Edipo re* il carattere traumatico di questo evento. Ciò riguarda il momento imprescindibile della soggettività come momento retroattivo

[48] Ivi, p. 252.

all'elaborazione luttuosa di un'esperienza comunitaria. Riconducendo l'evento Criterion all'esperienza degli opposti e al carattere enigmatico della realtà, si può dire che la «Cantatrice calva è e insieme non è». Essa, in quanto enigma, si pone nel luogo della frattura, della separazione e della rottura del patto comunitario con la parola. Ma essa è anche la negazione più profonda dell'identità, la formulazione più rigorosa della metafora comunitaria, del suo ritrarsi, del transito, di ciò che permane e che di per sé è differente, un trasmutare e un trasmutante che segnala una costitutiva scollatura nel legame sociale.

L'enigma, dunque, non consiste solo nel mutamento e nella possibilità del nuovo. Il tempo dell'enigma è il presente come indicano i rintocchi lancinanti ed assurdi del «pendolo inglese» nella pièce. La dimensione diacronica è inessenziale nel qui e adesso dello spettacolo. Passato e presente e presente e passato si ricongiungono nell'orizzonte sincronico dell'evento teatrale e ciò riguarda la soggettività stessa espressa nella flessione del nome e della parola, nel lapsus attoriale della «cantatrice», nelle pieghe e nelle risonanze metaforiche della memoria e nel suo rapporto con il reale traumatico.

La «Cantatrice» è «calva». E ciò ha qualche attinenza con il passato, apre forse una questione che concerne l'amicizia, cioè forse quella particolare e insolita relazione che Eugen Ionescu e Mircea Eliade avevano intrattenuto ai tempi di Criterion. Proviamo ancora a congetturare proprio a partire dal volume premiato dalla Fondazione Reale in Romania. Nel capitolo su *L'identità dei contrari* di *No* Eugen Ionescu aveva scritto due «cronache letterarie» dedicate a *Maitreyi*, il romanzo di Eliade che aveva ricevuto il premio Tekirghiol-Eforie conferitogli dall'Unione degli Scrittori di Constanța.

Nel suo corposo volume il critico di Slatina aveva in toni provocatori prima elogiato e poi stroncato il romanzo di Eliade per dimostrare esemplarmente la sua nota e contraddittoria tesi sul giudizio "arbitrario" della critica. Pare che «il Capitano» della giovane generazione, non si adirò, per lo meno in pubblico, per questo gesto dispettoso e irriverente dell'amico. Nel primo articolo Eugen Ionescu afferma che il testo di Eliade lo ha «letteralmente entusiasmato». Il «romanzo bengalese» è «un grande libro», un «libro necessario» e la sua «verità risplenderà tra i posteri» in una «luce violenta». Anche nel secondo articolo si trovano retroattivamente delle annotazioni molto interessanti in rapporto alla "scelta" (inconscia) del titolo *La Cantatrice chauve*. Eugen Ionescu avvicina *Maitreyi* allo spirito della «tragedia greca», all'«Edipo» sofocleo, alla «questione della colpa e della punizione», alla «febbre» soggettiva per la «confessione» e il pathos esasperato, alla «sofferenza», alla «tortura interiore», all'orizzonte della «magia» e del «miracolo», e in particolare viene menzionata nell'articolo la strana «malattia di Chabu».[49]

Nel romanzo di Eliade Chabu è la sorella più piccola di Maitreyi. È lei la prima a conoscere il segreto dei due amanti che hanno infranto un tabù millenario. Questo oltrepassamento della legge in nome dell'amore appassionato e romantico si rivela fatale per la bambina nella finzione romanzesca. Chabu, una volta che ha saputo il contenuto sessuale della trasgressione, impazzisce. Come riporta il protagonista del romanzo autobiografico - chiamato affettuosamente dalla sorellina di Maitreyi con il nomignolo Allan-*dada* - dopo lo scoppio virulento della sua «malattia», Chabu cominciò a dire «molte cose senza senso», ma nessuno temeva le conseguenze delle sue parole perché quasi tutti la credevano «folle». Il personaggio principale del romanzo

[49] Cfr. E. Ionescu, *Nu*, cit., pp. 125-138 (Edizione Humanitas).

autobiografico di Eliade inoltre dice: «Lo stesso zio, che cercava di *tranquillizzare la mente* della povera Chabu mediante il *canto*, aveva portato un *rimedio* popolare, una specie d'impasto di erbe e di miele, che doveva essere posto sulla *sommità del capo*, direttamente sulla *pelle*. Ed *io ho assistito ad una scena amara*, allorché nessuno ebbe *il coraggio di tagliare a zero i capelli della ragazza e incaricarono me di farlo*. Chabu non si rendeva conto di niente» (corsivi miei).[50]

Chabu d'ora in poi nel romanzo si aggirerà sempre «calva», con i capelli rasati, quasi fosse un «fantasma» e ciò avrà delle conseguenze disastrose per la tenuta del legame sentimentale e voluttuoso stabilito in maniera trasgressiva dagli amanti clandestini.

Eugen Ionescu all'epoca ritenne ironicamente di avvicinare il romanzo di Eliade all'«ideale estetico della tragedia greca» esponendo così, in maniera dissacrante e senza alcun pudore reverenziale, le «cocenti tribolazioni» erotiche «del Capitano della nostra generazione» in India.

La «Cantatrice calva», personaggio fittizio e allo stesso tempo tabù, la cui evocazione simbolica crea ancora oggi smarrimento sulle scene teatrali, come un ninfa nascosta e ammaliante, forse non ha del tutto esaurito il suo mistero e la sua follia.

[50] M. Eliade, *Maitreyi*, tr. I. Battali Ciarletta, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 142-143.

9. L'arrivo degli huligani.

Nel momento in cui rendeva pubblicamente nota l'esperienza indiana con *Maitreyi* e *India*, Eliade componeva uno dietro l'altro, intervallati da *Cantiere*, due romanzi, dal titolo *Il ritorno dal paradiso* e *Gli huligani*, entrambi ambientati a Bucarest.[1] Questi due libri avranno una vasta eco editoriale a quel tempo. I temi narrativi contenuti in queste due opere, che si ispirano liberamente a Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Dostoevskij e Papini, sono interpretati da Eliade, nelle *Memorie*, come una rielaborazione romanzesca del vitalismo e della filosofia dell'esistenza.[2] Eliade all'epoca pensava a un ciclo narrativo composto da una trilogia di romanzi fiume che si sarebbe conclusa con il romanzo *Vita nuova*. Nel progetto editoriale originario, *Il ritorno dal paradiso* avrebbe dato inizio al grande movimento e mutamento dialettico nel *continuum* stabilito da *Gli huligani*. Con il terzo e ultimo romanzo, di chiara impronta dantesca, i motivi preesistenziali o «esperienzialisti» dei primi due libri sarebbero stati ricondotti al momento della riunificazione dialettica e della sintesi. *Vita nuova* avrebbe determinato il «risolversi» delle contraddizioni o il loro «superamento» nel «farsi dello spirito», e avrebbe offerto una visione del mondo totalmente pacificata e conciliata, integrando armonicamente gli opposti. Ma *Vita nuova* non ha mai visto la luce editoriale. Questa lacuna, come vedremo, sarà di grande rilievo nelle testimonianze dello storico delle religioni in esilio.[3]

Ne *Il ritorno dal paradiso*, la condizione umana del soggetto moderno è descritta in chiave nichilista. Eliade espone i suoi personaggi alla libertà più assoluta in un clima sociale di insicurezza e di angoscia diffusa. Il travaglio esistenziale del negativo, l'essere per la morte, la finitudine umana, la contingenza sociale e la passione per il reale sono gli aspetti che fanno da contorno al momento congiunturale della storia della Romania in cui sono immersi i protagonisti del romanzo. *Il ritorno dal paradiso*, redatto presumibilmente tra la fine del 1931 e il 1933 nel pieno fermento associativo di Criterion, mette in scena la tragedia individuale dell'uomo moderno calato in una Bucarest insonne - considerata «la piccola Parigi» dei Balcani - che vive nel clima avveniristico di una grande «metropoli occidentale». Nel sogno intellettuale di Eliade la capitale, che all'epoca era un grande cantiere urbanistico a cielo aperto, avrebbe dovuto configurarsi come un immenso laboratorio di idee e di progetti alternativi per il futuro politico del paese. In un ambiente civile in così rapida trasformazione sociale, i protagonisti del romanzo vivono tragicamente l'atroce scoperta che la loro vita non ha più alcun senso. I dialoghi scarni, accesi e virulenti dei protagonisti maschili del romanzo - mutilati dalla progressiva liberalizzazione dei costumi e messi alle strette dalla precarietà prodotta dall'economia capitalistica moderna - sono tutti imperniati attorno a un grave conflitto emotivo di tipo generazionale, che si traduce nella dolorosa difficoltà di emanciparsi dal modello dell'educazione familiare tradizionale sempre meno capace di trasmettere i valori che avevano simbolicamente incarnato. L'angoscia

---

[1] «La vita di Bucarest, alla quale cominciavo a riabituarmi, mi attirava sempre di più. Avevo l'impressione di trovarmi in una città ancora sconosciuta, piena di risorse, e di vivere uno di quei momenti privilegiati nel quale ognuno sarebbe stato in grado di creare, come mi piaceva dire, delle "grandi opere"». M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit. p. 233.

[2] Eliade considererà queste due opere di finzione romanzesca come appartenenti all'esperienza del pensiero preesistenziale europeo. Nelle *Memorie* ricorda che se Criterion avesse avuto uno strumento d'espressione e di comunicazione diverso dalla lingua romena sarebbe stato considerato come uno dei più interessanti movimenti culturali anticipatori dell'esistenzialismo francese.

[3] Si legga a questo proposito quanto scrive Eliade nelle *Memorie*, vol. I, cit., pp. 270-271.

della separazione dal retaggio culturale arcaico e rurale e la paura di costruire nuovi legami di ordine affettivo denunciano i gravi problemi di incomprensione e di disagio giovanile che si vivono all'interno del duro e ormai impraticabile processo di filiazione sui binari non più adeguati della tradizione patriarcale. I personaggi vivono il dramma della ricerca di una nuova identità e avvertono la frustrazione di non poter appagare i propri bisogni di assoluto. Spesso contraddittoriamente questi giovani rivendicano con ogni mezzo più o meno consentito dalle autorità istituzionali la possibilità di crearsi uno spazio condiviso per dare avvio alla propria realizzazione individuale sul piano sociale. Il cinismo e lo scetticismo sono gli atteggiamenti più diffusi della loro costellazione relazionale ed emotiva.[4]

Ne *Il ritorno dal paradiso* questi giovani intellettuali (controfigure fittizie dei reali membri dell'associazione Criterion) si incontrano nei caffè della capitale, in particolare alla birreria del Corso. In questo luogo, che è il loro abituale punto di ritrovo e che si situa sull'evanescente soglia della realtà storica e della finzione romanzesca, si discutono problemi esistenziali e politici che li coinvolgono in prima persona. Le loro conversazioni sono spesso interminabili e hanno toni accesi e fortemente polemici. Tra i protagonisti del romanzo spiccano David Dragu e Pavel Anicet. Il primo è mosso dall'impulso faustico per la conoscenza e descrive minuziosamente l'esperienza dell'ascesi totale che fa da solo, senza la guida di alcun maestro spirituale. Il secondo, incarnando il mito erotico di Don Giovanni, si trova invischiato e combattuto tra l'amore di due donne, i cui nomi sono Una e Ghighi. I protagonisti non accettano alcun compromesso con il mondo sociale, politico ed economico in cui ha luogo la loro esistenza. I loro ideali sono l'autenticità e la libertà che si realizzano su un piano emotivo dettato prevalentemente dall'esperienza immediata e dalla prassi, nel tentativo di difendersi dalla disperazione, dallo spettro del fallimento e dalla paralisi del dubbio.[5]

Lo sfondo sociale di contestazione generalizzata, su cui si muovono le trame frammentarie dei personaggi, si staglia su un episodio di cronaca dell'epoca che

---

[4] I personaggi de *Il ritorno dal paradiso* sono attraversati violentemente dalle *Stimmungen* tematizzate dall'analitica esistenziale di *Essere e tempo*: la noia, il vuoto, l'angoscia, l'inquietudine, la paura, la colpa, ecc. Nonostante tutti i tentativi del pensiero, mobilitato a tenere dialetticamente assieme l'esperienza dei contrari, il luogo del soggetto incarnato da questi personaggi fatti di scrittura mostra il tormento di chiunque si provi a sostenere una pratica sociale fondata sulla pretesa di avere un effettivo potere di emancipazione e liberazione nel campo della vita politica in senso assoluto. L'esito di questa profonda crisi del pensiero si manifesta psicologicamente nella paralisi dell'azione e nella follia del dubbio, e spesso si traduce nell'impulso forsennato verso l'anarchia e la libertà più sfrenata. Si vive il sogno di rompere gli schemi morali, di sconvolgere i fondamenti dell'esistenza politica e sociale che provengono dalla cultura liberale e capitalistica, e che sono avvertiti come estranei al tessuto autenticamente nazionale di matrice rurale.

[5] Eliade nelle *Memorie* scrive: «Il tema dell'intellettuale fallito era abbastanza familiare al romanzo romeno […]. Di solito, però, il "fallimento" era dovuto all'opacità e all'inerzia dell'ambiente provinciale dove i personaggi erano costretti a vivere, o a delle contingenze personali (alcol, droghe), oppure, specialmente, alla tentazione rappresentata dalla politica. I personaggi de *Il ritorno dal Paradiso* vivevano invece a Bucarest, e non in una città di provincia; erano, in un certo senso, liberi di scegliersi la professione che desideravano, e non sembravano ostacolati da particolari situazioni economiche o politiche. Nonostante ciò, vivevano una vita ibrida, caotica, il più sovente anormale, tentando, ciascuno secondo le sue forze, di difendersi dalla disperazione che li minacciava, di "salvarsi", cioè in primo luogo di salvare la propria vita dal fallimento, di vivere un'esistenza autentica. Per alcuni di loro, l'"autenticità" significava la rivolta, ad ogni costo, contro i genitori, contro i "vecchi", la società borghese, i valori correnti. Quasi tutti erano ossessionati e soprattutto bloccati dai "problemi"». M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 270.

inciderà profondamente sul destino dei protagonisti del romanzo. Si tratta dello sciopero dei ferrovieri dei cantieri di Grivița che ha rappresentato uno dei più importanti conflitti politici e sociali del periodo. Il Partito Comunista, minoritario in Romania, fu direttamente implicato in questo avvenimento e fu considerato dall'opinione pubblica come politicamente responsabile dei disordini dei lavoratori.[6]

Ne *Il ritorno dal paradiso*, solo Emilian partecipa direttamente all'evento, mentre gli altri personaggi colgono solo di riflesso gli aspetti più perturbanti dell'accaduto. Un momento cruciale nell'intreccio del romanzo è rappresentato dall'allarme delle sirene, cioè dal suono assordante proveniente dai «cantieri di Grivița», che segna, simbolicamente, la rottura dell'instabile equilibrio interno nelle strutture dinamiche del gruppo di amici. A partire da questo evento si affaccerà nella comunità di questi giovani adulti la traumatica intrusione della morte.

Nel romanzo di Eliade le conseguenze imprevedibili di questo «fatto» storico hanno delle pesanti ripercussioni sia in senso psicologico che esistenziale. I protagonisti vengono improvvisamente travolti come da uno stato di terrore legato all'urgenza di fuggire di fronte a un evento ritenuto catastrofico e incombente. Tutto ciò provoca l'impressione di morire, di disintegrarsi e di impazzire. Si verifica un improvviso travaso di angoscia che le strutture psichiche dei personaggi non riescono più a contenere.

Nell'immaginario di Eliade, Pavel Anicet nell'incapacità di amare contemporaneamente Una e Ghighi con la stessa autentica passione si suicida. David Dragu sconvolto dalla morte del padre allontana da sé gli ideali dello spirito, che considera moralmente riprovevoli ed egoisti, e si dedica alla cura e al sostegno della famiglia devastata dal lutto. Emilian infine nutre nei confronti della generazione intellettuale immediatamente precedente un incontenibile sentimento di odio. A lui interessa esclusivamente l'ideale rivoluzionario, gli è completamente indifferente chi sia l'esecutore politico della rivoluzione, dal suo punto di vista possono essere «i comunisti, i socialisti o i nazionalisti». A lui poco importa la matrice ideologica di provenienza. La rivoluzione è ciò che più conta nel paese. Eliade spiega:

> Ciò che più lo interessa è il gesto della rivolta, il coraggio di uscire per strada e colpire, uccidere […]. Sente che non può più sopportare, è quasi malato (e diventerà pazzo se non riuscirà a canalizzare il proprio odio contro i vecchi in un fatto decisivo).[7]

L'autore fa compiere al suo personaggio che ricorda vagamente Cioran affetto da "cannibalismo giovanile nei confronti dei vecchi", un gesto estremo. Nel romanzo Emilian uccide un poliziotto prima di morire di polmonite. In questo modo il narratore sembra rispondere alle sollecitazioni emotive provocate da *Al culmine della*

---

[6] Restituendo il contesto storico-politico di quegli anni, Guida scrive che «gli operai, in numero di 7000, occuparono le officine Grivița il 2 febbraio 1933 e si organizzarono con un ampio comitato di sciopero, riuscendo ad ottenere l'appoggio di gran parte dei lavoratori della capitale e dei dipendenti delle ferrovie di altre città […]. L'occupazione ebbe ben presto termine di fronte alle concessioni promesse dal governo, ma il 17 essa riprese quando si vide che alle dichiarazioni non seguivano i fatti. […] Nello stabilimento occupato intervennero forza pubblica e militari: dopo un lungo braccio di ferro ed alcuni scontri di minore entità, essendosi manifestate anche tra i soldati simpatie per gli scioperanti, fu dato l'ordine di sparare e porre fine alla manifestazione di protesta. […] Un ruolo non trascurabile in tutti i principali scioperi spettava anche ai militanti comunisti, nonostante il partito fosse ridotto in clandestinità». F. Guida, *Romania*, cit., pp. 136-137.

[7] M. Eliade, *Întoarcerea din rai*, a cura di M. Handoca, Bucarest, Editura RUM-IRINA, 1992, p. 168.

disperazione e dalla più recente deriva filohitleriana del giovane pensatore transilvano borsista in Germania.[8]

Un altro aspetto significativo, nell'ambientazione del romanzo, è la manifestazione psichica del desiderio ossessivo dei protagonisti condizionato dalla fuga dal contatto sessuale. Pavel e Dragu si sono giurati reciprocamente di non fare l'amore con nessuna donna, e hanno stabilito di praticare l'ascesi per non pregiudicare narcisisticamente la loro inesauribile sete di libertà. Lo scenario dell'«amore assoluto» con l'alterità femminile è vissuto con fantasie angosciose di «disgregazione» e di «morte».

> Più l'amore è assoluto e più ci si avvicina alla perfezione e alla disgregazione più tragica […]. Più le anime sono vicine e si rispecchiano le une con le altre, più l'amore si disgrega atrocemente. Dove non c'è libero spazio, dove non esiste luce esteriore, inizia allora la disgregazione e l'imputridimento. E in questo paradosso consiste tutta la tragedia. Se da una parte, l'uomo per essere felice, per realizzarsi nella vita deve avvicinarsi all'altro fino a spersonalizzarsi; dall'altra, ogni avvicinamento più stretto, ogni amore, porta con sé la disgregazione, la morte a due, la putrefazione reciproca.[9]

In un'altra pagina de *Il ritorno dal paradiso* si legge:

> Questa vita non rivela, da nessuna parte, alcun criterio assoluto. Solo la morte è assoluta.[10]

Prima di prendere in esame le recensioni dell'epoca sulla stampa nazionale intorno a *Il ritorno dal paradiso*, è necessario fornire qualche precisazione preliminare in merito alle testimonianze che abbiamo trascelto. Come si è detto a proposito di *No*, i libri riflettono il contesto storico in cui sono stati redatti, e se non si tiene debito conto di questo delicato aspetto si rischia di fare degli ingenui errori metodologici, si pecca di anacronismo, di riduzionismo storicistico, e si sottovaluta la cruciale questione che le parole, in alcuni frangenti, possano tradursi decisamente in atto in determinati punti morti simbolici.

I documenti presi in esame, per dar conto dei due romanzi di Eliade sono recensioni, lettere private, articoli di giornale, e polemiche pubbliche, che riflettono essenzialmente i giudizi personali dello spirito del tempo. In questo senso, le precise circostanze storiche, le vicende individuali e comunitarie, attraversate dal linguaggio allusivo e indiretto, che coprono spesso lacerazioni, conflitti e smarrimenti, oltrepassano la contingenza storica umana e individuale, e sono solo la rappresentazione di una parte della verità e della forza di convinzione di chi scrive e testimonia esponendosi al pubblico giudizio.

Solo in senso banale potremmo dire che gli scritti di Eliade, come quelli di Cioran e di Eugen Ionescu, riflettono unicamente la "responsabilità" di chi li compone. La coscienza di chi scrive è la trasformazione e il luogo dell'elaborazione

---

[8] Gli articoli di Cioran spediti dalla Germania nazificata, al tempo in cui Eliade componeva *Il ritorno dal paradiso*, avevano avuto un grosso impatto sull'opinione pubblica romena. A proposito del servizio giornalistico di Cioran sulla "notte dei lunghi coltelli" Alexandru Sahia nel 1934 scriveva queste parole: «Tutto il reportage di Cioran *Impressioni da Monaco*, che vuole sfidare la morte e le leggi dell'umanità, elogiando un assassinio unico nella storia, […] mi dà l'impressione di un cimitero in cui un giovane scalzo e biondo corre in maniera inconsapevole e sadica sopra dei cadaveri emersi in superficie». A. Sahia, *Un caz de mistificare macabră. D-l Cioran şi "simpaticul" Hitler*, in *Pro şi contra Emil Cioran*, cit., p. 18.

[9] M. Eliade, *Întoarcerea din rai*, cit., pp. 266-267.

[10] Ivi. p. 221.

dell'esperienza, dell'evento che si vive, degli schemi interpretativi di cui si dispone e delle fantasmatiche da cui si è animati. Sono le parole, serbatoi di fantasmi e di segreti, a trascinare in realtà il discorso, a portare in esso immagini, a riempirlo di idee, di pensieri e di rappresentazioni. Ogni scrittura, ogni sogno, come ogni delirio, hanno una logica interna che non può fare a meno di gettare il suo riflesso inquietante nella circostanza storica e sociale nel quale il testo è stato composto e si è trovato a venire alla luce. Neanche i due romanzi di Eliade fanno eccezione a questa regola soprattutto quando mettono in scena tutte le possibilità simboliche nel campo del negativo.

Iniziamo dalla testimonianza dell'animatore e impresario delle serate di Criterion. Nella sua famosa recensione del 1934 *Il ritorno dal paradiso* è considerato come un «poema dell'esasperazione». Qui lirismo e soggettivismo filosofico trovano la loro più compiuta sintesi ideale. Secondo Comarnescu, Eliade è consapevole del fallimento criterionista riguardo al proprio mandato generazionale. Di fronte a questo scacco comunitario, l'unica soluzione che il protagonista del romanzo trova, è quella di darsi la morte. L'ossessione del suicidio, il sentimento giovanile dell'esasperazione, il dubbio paralizzante, lo sfinimento nel pensiero impediscono sia la rivoluzione che la rassegnazione. In questo punto di stallo ideativo, che si traduce in un dilemma di tipo esistenziale o amletico, Pavel Anicet si avvia gradualmente a sprofondare verso la morte nello spirito della tragedia inaugurata dal moderno. L'esasperazione del romanzo a tratti lirica non consente ai protagonisti di adottare un'attitudine di tipo stoico, anzi li induce a bloccare qualsiasi forma "normale" d'azione nel campo del sociale. La vita, in questo senso, viene considerata solo ed esclusivamente come una pulsione biologica che spinge verso la morte e la distruzione. L'amore, l'amicizia, l'avventura, la vita di gruppo rappresentano l'ultima testimonianza di un «uomo finito». Pavel Anicet trae dal proprio «egocentrismo» le conclusioni ultime sull'esistenza. Il tempo impaziente dell'attesa e la tentazione di abbracciare lo spirito di militanza politica è vissuto con incontenibile frenesia. Il non senso della vita e l'assurdo dell'esistenza trovano come ultimo e naturale approdo la morte.[11]

Octav Şuluțiu in due articoli sottolinea che l'opera romanzesca di Eliade ha saputo combinare insieme la metafisica con la letteratura. *Il ritorno dal paradiso* mette in scena due tragedie, quella individuale di Pavel Anicet e quella collettiva di tutta la giovane generazione. La causa del suicidio del protagonista è dovuta a uno squilibrio interiore, forse a un'abissale «separazione (*despărțire*)» tra l'aspirazione per la solitudine e la sua reale impossibilità. Di fronte all'assalto dell'amore, Pavel Anicet scopre che il destino della vita è nella «decomposizione» e nella «separazione» da tutti. Il protagonista aspira all'unità, alla sete del Uno-Tutto e infine approda nella convinzione che solo attraverso la morte si possa ritrovare l'unità perduta. Il solo fondamento psicologico che si possa reperire nel romanzo è il progressivo svuotamento di ogni contenuto vitale attraverso la volontà e il presentimento di un'abulia inevitabile. Un brusco scatto volitivo spinge il protagonista a prendere la decisione definitiva. La tragedia individuale si congiunge così con il destino della giovane generazione, la quale non ha più alcun ideale sui cui progettare il proprio futuro. I protagonisti del romanzo rispetto ai propri genitori non credono più a niente. La cultura non dice loro più niente, si ribellano ad essa, oppure la ignorano, o ancora cercano di fare degli improbabili compromessi. In realtà non hanno alcuna intenzione di integrarsi ai valori dominanti

[11] Si veda P. Comarnescu, *Mircea Eliade romancier al exasperării*, «Vremea», n. 334, 22 aprile 1934, in *"Dosarul" Mircea Eliade (1926-1938)*, vol. I, a cura di M. Handoca, Bucarest, Editura Curtea veche, 1998, pp. 76-79.

della società in cui vivono. Ciò implica un disgusto della vita e della cultura che acuisce il tormento e la difficile sopportazione per l'imperfezione della conoscenza. Questo si traduce di fatto nella scelta di autoisolarsi, nell'impossibilità dello scambio sociale e nell'incapacità di stringere relazioni durature con gli amici e con le donne. La mancanza di senso della vita, l'indecisione cronicizzata, il desiderio di sincerità totale, il timore di essere considerati retorici o vani letterati sono aspetti che testimoniano nel libro il terrore per l'analisi introspettiva. Il dolore per l'insufficienza dell'espressione e soprattutto l'impossibilità di acquisire un sapere totalizzante li porta inevitabilmente all'impossibilità della comunicazione, al vuoto delle parole private di qualsiasi coloritura emotiva o di contenuto affettivo. Tutti questi aspetti si riflettono nel romanzo, in particolare nei dialoghi e nei monologhi che agitano vanamente i protagonisti nei caffè o per le strade di Bucarest. Non ci sono risposte adeguate per far fronte al degrado dell'esistenza materiale, della politica, della sessualità, della scienza, della fede, e soprattutto della creazione artistica. È la fine dell'esistenza anche in senso metafisico. In questa lotta impari con il reale pulsionale la giovane generazione rimane banalmente sconfitta. Per tutte le domande che i giovani si fanno sono percorribili solo soluzioni negative, giacché gli ideali sono tramontati o irrimediabilmente distrutti. Nelle loro anime si avverte un vuoto, e questo vuoto sembra coincidere perversamente con la morte. Sembra che solo la morte sappia dare certezza all'esistenza. La morte viene vissuta da questi giovani come un assoluto vitale da condividere collettivamente e in maniera fusionale, come l'unica soluzione incontestabile, il solo appiglio sicuro in un mondo disorientato, labile e privo d'incanto. Verso questa morte reale e impossibile convergono tutti gli episodi narrati. Emblematico in questo senso è Pavel Anicet, che l'esperienza della sessualità ha condotto alla ripugnanza per il proprio corpo. In questo clamoroso gesto del suicidio, Șuluțiu riconosce al libro di Eliade, rispetto ai romanzi di Dostoevskij, una componente autoctona rintracciabile nell'accettazione rassegnata e serena della morte da parte dell'eroe anonimo della *Miorița*. Si tratta di una decisione consapevole non dettata dall'emozione, poiché nella morte volontaria si realizza l'unione con il tutto, il legame indissolubile con lo spirito come nel cerimoniale religioso.[12]

Ion Cantacuzino nelle due recensioni dedicate a *Il ritorno dal paradiso* ha messo in evidenza, invece, il carattere problematico della giovane generazione, una generazione che è senza ideali e senza alcuna certezza sul proprio avvenire, una generazione che continuamente si cerca e che finisce per ritrovare fatalmente se stessa solo nella disperazione. La differenza tra la generazione precedente e quella di Anicet sta precisamente nel «fatto». Il redattore della rivista «Criterion» interpreta il «fatto» in chiave squisitamente politica e *engagée*. Mentre per Dragu la morte era il frastuono dell'obice che si udiva durante la prima guerra mondiale, per Petru Anicet le sirene che suonano dagli «Atelier Grivița» sono in realtà eventi che non indicano più niente, neanche la possibilità stessa della rivoluzione.[13] Il «fatto» allora per Cantacuzino è che la giovane generazione deve scegliere, inquadrarsi, non fare come Anicet, ma trovare

[12] Si vedano di O. Șuluțiu, *Întoarcerea din Rai*, «Reporter», 28 febbraio 1934 e *Mircea Eliade: "Întoarcerea din Rai"*, «Familia», marzo 1934, in *"Dosarul" Mircea Eliade*, vol. IV, a cura di M. Handoca, Bucarest, Curtea veche, 2000, pp. 76-86.

[13] Si vedano di I. Cantacuzino, *Romanul unei generații: Întoarcerea din Rai*, «Convorbiri literare», nr. 4, aprile 1934, e *Întoarcerea din Rai*, «Viitorul» 4 e 14 aprile 1934, in *"Dosarul" Mircea Eliade*, vol. IV, cit., pp. 103-109.

una soluzione adeguata alla nuova situazione sociale che si è venuta a determinare politicamente in Romania.[14]

I più giovani recensori a *Il ritorno dal paradiso*, come Pericle Martinescu, che rappresentano la generazione immediatamente successiva a Criterion, si identificano in particolare con quei passi del romanzo in cui si allude alla «Rivoluzione» intesa non tanto come atto spirituale o simbolico ma in senso concretamente politico. Dal loro punto di vista, solo le giovani *élites* studentesche possono fare veramente la rivoluzione. Solo loro, grazie alla «libertà» e alla forza di «volontà», sono in grado di costruire un "ordine nuovo" dopo la conquista effettiva del potere - e non la giovane generazione che è ormai "vecchia" e logora, e non ha più energie vitali o motivazioni profonde per farlo, visto che tutti i suoi maggiori esponenti più o meno hanno trovato una stabile collocazione sociale.

Quest'ultimo aspetto forse un po' troppo trascurato dalla critica merita un maggiore approfondimento se non si vuol perdere di vista la ricezione storica di un'opera letteraria come *Il ritorno dal paradiso* nel contesto della Romania interbellica. La testimonianza di Martinescu mostra come i giovani studenti della capitale si sentano effettivamente chiamati in causa dal romanzo di Eliade. Essi si sono annoiati delle filosofie vitaliste, pragmatiste e irrazionali di cui erano portatori i più rappresentativi esponenti di Criterion teoricamente impegnati nella lotta contro lo scientismo positivista.

Molti giovani studenti spinti dalla disperazione e dalla miseria economica e sociale in cui versavano, si erano considerati di fatto vittime della politica, e quindi si sentivano irresistibilmente tentati dal miraggio rivoluzionario della Guardia di Ferro. È molto probabile che personalità della taglia di Nae Ionescu e Mircea Eliade, come testimonia Eugen Ionescu, siano stati dei «cattivi maestri» perché avevano una forte presa ideologica ed emotiva sui movimenti studenteschi, ma è anche verosimile che la comunità intellettuale guidata da Nae Ionescu era forse l'unica all'epoca, se si eccettuano appunto la Legione e i vari gruppuscoli nazionalisti e xenofobi, che ricercava un serio dialogo con gli studenti.[15]

Da questo punto di vista, il dibattito che si svolge intorno al romanzo di Eliade, avente per destinatario nello specifico la galassia delle fazioni giovanili nazionalistiche, riguarda la dialettica politica della destra intellettuale e nazionalista con quella interna dell'estrema destra spiccatamente antisemita. La posta in gioco in quegli anni in Romania, come in Europa, è la «Rivoluzione», rivoluzione spirituale in chiave mistico-

---

[14] Con ogni probabilità il «fatto» per Eliade proviene dalla fresca lettura di *Essere e tempo*, libro che all'epoca, come ricorda Cioran, veniva interpretato in Romania in chiave kierkegaardiana, cioè religiosa. Tentando di correggere le letture dominanti all'epoca sul conto del suo romanzo, Eliade cercherà nelle *Memorie* di porre l'attenzione sulla soluzione indicata da Pavel Anicet, il quale imbrigliato nella dialettica dei contrari, nella paradossale opposizione della vita dello spirito con le ragioni del cuore, avvinto da due ineguagliabili amori di pari importanza, trova alla fine l'equilibrio e la pacificazione emotiva solo attraverso la grande unificazione con la morte, come nei grandi miti romantici a sfondo narcisistico; mentre gli altri personaggi, più "normalmente" ossessivi, scelgono o si accontentano dolorosamente di soluzioni o vie di fuga secondarie, come la rinuncia alla parola a favore dell'azione, oppure astenendosi dalla scelta etica di fronte al «fatto» nudo e crudo della vita.

[15] La «comunità spirituale e politica di destino» si mostrò dunque pronta a farsi carico della domanda di giustizia sociale proveniente dalle aule gremite dell'università. Allo stesso tempo però, proprio questa comunità intellettuale naeioneschiana, nel tentativo di egemonizzare ideologicamente e culturalmente le masse studentesche, fornì indirettamente un persuasivo (e pericoloso) supporto concettuale alla Legione di Codreanu che ne era del tutto priva, ma favorì anche la propaganda reazionaria del regime personale del re. Tutto ciò, come dice Cioran, «dimostra quanto sia inestricabile il problema della responsabilità».

nazionale in alternativa a quella fascista e nazista, in chiara opposizione alla rivoluzione marxista-leninista. A questo tipo di rivoluzione spirituale autoctona, portata avanti dall'*élite* intellettuale di Nae Ionescu, Eugen Ionescu opporrà le sue *Lettere da Parigi*, introducendo in Romania, insieme ad altri suoi interlocutori, i valori dello «spirituale» inaugurati dal personalismo francese di Mounier e della rivista «Esprit».[16]

Molti tra i maggiori critici del tempo si misurarono con il romanzo *Il ritorno dal Paradiso* sulla stampa nazionale - solo Eugen Ionescu, fresco di premio, brilla per la sua assenza - tanto che uno psicoanalista, Justin Neuman, dedicò un approfondito studio di numerose pagine al romanzo su una rivista specializzata, che non passerà inosservato, come si vede retroattivamente nelle *Memorie* di Eliade. Il titolo è significativo: *Considerazioni psicanalitiche sulla lotta tra le generazioni - Genitori e figli. A partire dal romanzo del signor Mircea Eliade: "Il ritorno dal Paradiso"*.[17] Questo lavoro è apparso nella «Rivista Romena di Psicoanalisi» nel mese di gennaio del 1935, alcuni mesi prima della pubblicazione del secondo romanzo, *Gli huligani*, che rappresenta, come si sa, la continuazione editoriale del primo. In questo studio di Neuman sono analizzati i personaggi maschili del romanzo, vengono posti in rilievo i loro rapporti con i genitori, in particolare con il padre, sono evidenziate le reazioni sintomatiche osservate attraverso i comportamenti degli adolescenti nei processi di socializzazione sia affettiva che sessuale con il "gruppo dei pari", e vengono discusse estesamente le differenti strategie di difesa messe in opera dai protagonisti. Si legge:

> Il padre diventa l'«ideale», il modello inconscio verso cui tende il giovane. […] La non accettazione affettiva del padre produce una diminuzione o una rinuncia alla virilità sia nel campo sessuale che negli altri campi di attività: professionali, sociali, politici, religiosi ecc. Si produce una perturbazione, una diminuzione o un annichilimento delle capacità di adattamento e di comportamento dello standard pragmatico dell'individuo.[18]

Lo stile e il lessico sono quelli del freudismo ortodosso del movimento psicanalitico romeno di quegli anni. In merito al protagonista del romanzo di Eliade si legge:

> Il giovane Anicet non si è potuto permettere il "crimine" per promuovere la propria personalità psichica identificandosi con il padre. Da qui – la sterile tendenza prospettica di riconciliazione mentale con il padre affettivo, prepuberale, retrospettivo. L'autodistruzione, il suicidio, è l'ultimo termine inconscio dell'autosofferenza. L'infelice Pavel Anicet si suicida. Se non ha potuto identificarsi con il padre nella vita, si è identificato con lui – nella morte.[19]

Rispetto al romanzo *Il ritorno dal paradiso*, nell'economia della narrazione autobiografica, Eliade lega verosimilmente il proprio destino esistenziale a Nae Ionescu. Il giovane studioso delle religioni comincia a fare i primi passi all'università come supplente alla cattedra del maestro, ed è «pronto ad ogni genere di sacrificio». Nelle

---

[16] Insomma, nel "Secolo breve" si danno colpi di rivoluzione da destra e da sinistra, ma anche dal centro. Il modello democratico di tradizione liberale crolla rovinosamente in Romania. L'aspetto più drammatico, che allora in pochissimi colsero, ad eccezione di Eugen Ionescu forse, fu l'odio antisemita e xenofobo. Nel colpire l'Ebreo nella sua "essenza" immaginaria in nome della comunità mistica e di sangue in vista del riscatto nazionale, Eugen Ionescu individuò il tratto realmente perverso dell'ideologia legionaria.

[17] J. Neuman, *Aprecieri psihanalitice asupra luptei dintre generații - Părinți şi copii. În legătură cu romanul dlui Mircea Eliade: "Întoarcerea din Rai"*, «Revista Română de Psihanaliză», gennaio 1935, in *"Dosarul" Eliade*, vol. IV, cit., pp. 122-138.

[18] Ivi, p. 130.

[19] Ivi, p. 136.

Memorie l'identificazione di Eliade con il "Nome del Padre" sembra essere avvenuta nella vita, e non «con lui - nella morte».[20]

Dopo *Il ritorno dal Paradiso*, verso la fine del 1935, Eliade pubblica *Gli huligani*.[21] Eliade ricorda nelle *Memorie* che «quasi tutti» i protagonisti del primo romanzo «erano ossessionati e soprattutto bloccati dai "problemi"». L'autore prosegue:

> Il solo che non si era lasciato intimorire dai «problemi» era Petru Anicet. Per questo avrei intitolato *Gli huligani* il romanzo dedicato a lui e ai suoi amici che avevano la stessa età e le stesse idee. Petru Anicet non era più terrorizzato dallo spettro del fallimento, al contrario aveva fiducia nel suo genio e nel suo destino. Era sicuro che sarebbe stato il primo Anicet a non lasciarsi abbattere né dalla congiuntura storica, né dai «problemi» personali. La totale indifferenza nei confronti della vita morale lo avrebbe fatto considerare, agli occhi di alcuni, «demoniaco» o veramente «huligano». Così Petru Anicet credeva di poter essere creatore: liberandosi da tutte le inibizioni, da tutti i problemi e da tutte le frustrazioni che avevano logorato e alla fine bloccato l'esistenza di suo padre Francisc e di suo fratello Pavel.[22]

Il libro di Eliade venne accolto dalla critica con grandissimo entusiasmo, ma anche con molte polemiche. A ripercorrere le recensioni dell'epoca ci si rende subito conto che i critici del tempo hanno sottolineato più le differenze che le analogie tra quest'ultimo libro e il romanzo precedente. Uno degli aspetti che traspare con maggiore evidenza in questo nuovo lavoro di Eliade è la portata ideologica dell'huligano - tanto che il termine di «huliganismo» diventerà un concetto molto in voga all'epoca, come categoria critica e psicologica caratterizzante la seconda adolescenza.[23] Come era già avvenuto con la pubblicazione de *Il ritorno dal paradiso*, molti giovani studenti che all'epoca frequentavano l'università avevano avuto modo di riconoscersi proprio ne *Gli huligani* descritti da Eliade. Rispetto al significato della parola russa, che era il nome

---

[20] A distanza di anni, ritornando al palinsesto delle *Memorie*, vediamo che il soggetto autobiografico, cioè il personaggio che scrive alla prima persona e che si firma con il nome di Mircea Eliade, sembra identificarsi totalmente con l'«ideale» paterno nella finzione narrativa contrariamente all'interpretazione psicanalitica svolta da Neuman. La posta in gioco de *Il ritorno dal paradiso* era quello di risolvere nel calcolo del fantasma l'atroce dilemma sulla scelta della donna che avrebbe dovuto accompagnare Eliade nella vita reale e nella carriera intellettuale tra Nina e Sorana. Nelle *Memorie*, dopo uno scambio di battute con Nae Ionescu, Eliade la sera stessa propone a Nina di convivere: «il mio destino era di renderla felice, qualunque sarebbe stato il prezzo che avrei dovuto pagare» e sempre quella «stessa sera scrissi a Sorana una lunga lettera, spiegandole la decisione che avevo preso» (M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 273 e 274). L'autore afferma di aver vissuto questo evento come «un sacrificio mostruoso, assurdo, che nessun uomo avrebbe potuto accettare a cuor leggero» (Ivi, p. 273). La grande questione dell'"identificazione con l'*imago* paterna" nella vita e nella morte, sarà ripresa da Ionesco in una logica spettrale nella sua opera, talvolta umoristicamente, a partire proprio dagli scritti romeni.

[21] M. Eliade, *Huliganii*, a cura di M. Handoca, Bucarest, Editura RUM-IRINA, 1992.

[22] M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 270. La testimonianza dell'autore continua con queste parole rivelatrici: «Con Petru sarebbe iniziata *Vita nuova*, titolo dell'ultimo volume della trilogia, quando gli Anicet avrebbero trionfato nella "storia", non perché lui avrebbe preso sul serio la Storia, ma perché non l'avrebbe più temuta e dunque non le si sarebbe più opposto. (Più esattamente, non avrebbe più rischiato la propria vita per opporsi ad essa o per modificarla, ma avrebbe saputo "adattarsi" e non ne avrebbe provato vergogna perché, secondo lui, sarebbe stata la sola alternativa che aveva il popolo romeno di sopravivere in modo creativo al terrore storico. Ma, naturalmente, tutte queste cose si sarebbero chiarite soltanto nella *Vita nuova*, alla quale cominciai a lavorare soltanto quattro anni più tardi, nel 1937)». Ivi, pp. 270-271.

[23] Con il termine di «huliganismo» Eliade si riferiva a quella che nel suo immaginario aveva rappresentato la giovane generazione del '27. Storicamente questo romanzo sancisce la fine della generazione Criterion che era ormai al suo tramonto. La rivista omonima aveva anche cessato le sue pubblicazioni.

dato in Unione Sovietica ai giovani teppisti,[24] «huligano» significa, come precisava Pericle Martinescu, «una struttura, una vocazione speciale» che permette «di entrare nella vita» e di sapersi «comportare di fronte» all'esistente. La vocazione dell'huligano, secondo lui, «consiste in un'ignoranza totale delle convenzioni sociali, della morale ufficiale, delle opinioni degli altri uomini»; più precisamente, la sua struttura prende origine «da un egocentrismo orgoglioso e pieno di vitalità, di fertilità, di ottimismo e di cieca fiducia in se stessi».[25]

Nel romanzo di Eliade la struttura psicologica e la vocazione dell'huligano si possono cogliere in questo scambio di battute tra i due personaggi del romanzo, Dragu e Alexandru. Questo è il brano del libro più citato nelle recensioni dell'epoca:

> Devi rimanere te stesso, essere te stesso, realizzarti, credere. Se sapessi quanto vi invidio, quanto invidio te, Petru, e tutti gli huligani. Alexandru si scosse. Lo interruppe sorridendo, ma con voce seria, chiese: - Perché hai detto huligani? - Non è un insulto, non temere, chiarì Dragu, affettuosamente. Questa parola è bella, è una parola molto bella… E comprende molte cose. Per questo mi piace, e la uso spesso… C'è solo un esordio fertile nella vita: l'esperienza dell'huligano. Non rispettare niente, credere solo in sé, nella propria giovinezza, nella propria biologia se vuoi… Chi non debutta così, di fronte a se stesso o di fronte al mondo, - non creerà niente. Poter dimenticare le verità, aver così tanta vita in sé che le verità non possano penetrare e né intimidire – ecco la vocazione dell'huligano. Alcuni rompono i vetri, altri affermano che il mondo comincia per opera loro. Che cosa superba! Che vitalità orgogliosa![26]

«Devi rimanere te stesso, essere te stesso, realizzarti, credere». Si sentono in tutta la loro familiare cristallinità le ingiunzioni morali della «pedagogia negativa» di Nae Ionescu.

Spicca tra i personaggi del romanzo il nome di Petru Anicet, un giovane di venti anni, appartenente a una famiglia segnata dal destino. Ne *Il ritorno dal paradiso* Pavel, il fratello, si era suicidato, come si è visto, e il padre aveva avuto una sorte non molto dissimile. La madre è alcolizzata, vive nella miseria e alla fine del romanzo si impicca. Petru guadagna la propria esistenza dando lezioni di pianoforte, ma vive soprattutto grazie ai soldi che Nora, una prostituta sua amante, generosamente gli elargisce. Più tardi Petru, nel corso del romanzo, intratterrà una relazione erotica con una sua allieva sedicenne, Anişoara. Egli la spingerà a rubare i gioielli della sua famiglia in nome del loro amore, ma scoperta in flagrante dalla madre la ragazza si suicida per la vergogna.

Alexandru è un altro «huligano» e la sua storia è differente. A causa della morte che una ragazza si era data per lui, Alexandru decide di fidanzarsi di nuovo e di rompere subito dopo il fidanzamento con un'altra donna solo per dimostrare a Dragu che è forte

---

[24] Dal russo *chuligan*, adattamento della parola gergale inglese *hooligan*, dal cognome di una rissosa famiglia irlandese residente a Londra sul finire del XIX secolo.

[25] P. Martinescu, *Huliganii*, «Reporter», 25 dicembre 1935, IV, ora in *"Dosarul" Mircea Eliade*, vol. IV, cit., 2000, p. 208. Il giovane Martinescu all'epoca aveva pubblicato il romanzo *Gli adolescenti di Braşov* sulla «falsa riga di *Maitreyi*». A questo proposito nel suo *Jurnal* recentemente riesumato si legge: «Sebbene il libro di Eliade [*Maitreyi*] fosse apparso circa tre anni prima, io non l'avevo letto quando scrissi il mio romanzo (mi ero astenuto dal leggerlo proprio per non farmi influenzare), e quando lo lessi, vidi che in generale nessuna somiglianza poteva essere invocata. Mi sorprese tuttavia molto il fatto che Eliade, dandomi in dono, più tardi, una copia di *Maitreyi*, firmò la seguente dedica con queste parole: "… questa replica scialba agli *Adolescenti di Braşov*"». L'autore il 4 gennaio del 1940, mentre scrive il suo diario, ancora si chiede: «Gli sarà veramente piaciuto il mio libro o fu anche lui amareggiato dall'opinione dei nostri critici? Comunque si sa che le dediche sono sempre piuttosto gonfiate, non bisogna mai prenderle alla lettera». P. Martinescu, *Pagini de jurnal. VII. Inedit*, in «Ex Ponto», nr. 2 (7), (Anno III), aprile-giugno, 2005, p. 54.

[26] M. Eliade, *Huliganii*, a cura di M. Handoca, cit., p. 182

e che vive senza sensi di colpa; alla fine del romanzo approderà a fondare un partito politico. Un altro personaggio, al contrario, insegue l'amore e finisce per trovare consolazione solo nell'alcool.

Rispetto a *Il ritorno dal paradiso*, *Gli huligani* è attraversato da un erotismo ancor più esasperante. Viene messa in rilievo da Eliade soprattutto la prestanza fisica e sessuale dei protagonisti, «la dimensione profonda della mascolinità», «la loro sete di libertà e di autenticità» fino all'esperienza paradossale della crudeltà, dell'irresponsabilità e del suicidio. La critica del tempo sottolineava i debiti che il lavoro di Eliade aveva contratto con il superomismo nietzschiano, l'immoralismo e l'atto gratuito di Gide. Il tutto è innestato su dei personaggi «demoniaci» che sembrano usciti dalla penna di Dostoevskij, ma l'atmosfera e gli ambienti sono tipicamente romeni e si respira il clima che si viveva nella Bucarest di quegli anni tra le frange giovanili e intellettuali, che non vedevano aprirsi davanti a loro alcuna prospettiva di lavoro o di realizzazione sociale.

Un aspetto interessante, che forse ci permette di comprendere meglio il punto di vista ideologico e politico del libro fu messo in rilievo dalla recensione di Eugen Victor.[27] Egli considera necessario distinguere, «per non creare confusione», «gli huligani di cui si parla» nel romanzo dai «giovani di estrema destra», abbagliati dal miraggio salvifico della Legione di Codreanu e dalla galassia antisemita e xenofoba del misticismo nazionalista. Ed è un personaggio de *Gli huligani*, Dragu, a far emergere la differenza, anche se proprio questa differenza tenderà ad essere più sfumata, quasi si volatilizzasse, soprattutto quando gli eventi, nel corso della narrazione, precipiteranno, e le problematiche dibattute si faranno sempre più gravi e pressanti. Eliade nella finzione romanzesca, sottolinea Victor, fa dire al suo protagonista: «Questi uomini», quelli di estrema destra, «sono stimolati dall'esterno, tramite ordini, capi e cori. Non è una rivolta della giovinezza biologica. È una barbarie organizzata, dunque qualcosa di totalmente differente dall'huliganismo».[28]

Questa considerazione di Dragu è degna di nota perché mostra come Eliade, partendo dall'archetipo della fiaba di magia *Giovinezza senza vecchiaia e vita senza morte*, tenti di individuare nel mito dell'eterna gioventù, un variegato mondo giovanile smarrito che, nella realtà narrativa, viene messo in scena per strada, nelle bande cittadine più o meno organizzate. Come dire che Eliade sa intercettare, con le sue particolari antenne di narratore, la domanda che proviene dal mondo sociale e dal disagio giovanile. Questa gioventù romena ha bisogno di mito e di mistica per salvarsi, e quindi è indispensabile, secondo la sua visione, un atto di creazione individuale e di affermazione esistenziale, in senso quasi assoluto. Però proprio questo bisogno di salvezza, questo disperato tentativo di ricerca affannosa e di espressione individuale - come hanno mostrato altri celebri adolescenti letterari: *Dedalus* di Joyce, *Tonio Kröger* di Mann, *Törless* di Musil - spinge questi giovani huligani a porsi nei confronti dell'esistenza con grande impazienza, frenesia, delirio: una sorta di accanimento contro tutti i buoni sentimenti, un bisogno di «disordine necessario» al di là del bene e del male, che inevitabilmente induce a rompere tutti quegli schemi di comportamento morali condivisi dalla società romena dell'epoca. *Gli huligani* in questo senso è un grande affresco storico che contribuisce a illuminare uno degli snodi cruciali della gioventù interbellica romena attraverso i temi dell'identità sessuale e della giovinezza

[27] Cfr. E. Victor, *Huliganii*, «Păreri liberi», n. 11, 13 giugno 1936. Ora in *"Dosarul"*, Vol. IV, cit., pp. 232-234.
[28] Ivi.

come problema essenzialmente sociale e psicologico, e non solo forse esclusivamente politico e ideologico, come alcuni recensori all'epoca avevano con un certo acume intuito.

Infatti, già al tempo dell'immediata pubblicazione del romanzo, Mircea Eliade, su esplicito invito del suo editore, cercò di chiarire la sua posizione per evitare ulteriori fraintendimenti, anche perché nel frattempo erano state pubblicate delle recensioni molto aggressive e polemiche, come quella, per esempio, di Miron Radu Paraschivescu, che leggevano il romanzo in chiave esclusivamente ideologica e politica. L'articolo di allora riporta questa dichiarazione di intenti di Eliade allo scopo, forse, di arginare la deriva perversa innescata dal «malinteso» interpretativo:

> *Gli huligani* rappresenta solo una tappa della serie dei romanzi "contemporanei" che recano il titolo generale di *Il ritorno dal Paradiso*. Quando l'opera sarà finita […] molte delle apparenti incoerenze e crudeltà si chiariranno da sé. […] *Gli huligani* rappresentano solo un momento nella crescita di una determinata gioventù, di cui mi occupo in tutta l'opera. Dopo il momento astratto, impersonale, di eccessiva e caotica interiorizzazione […] segue naturalmente un momento non spirituale, di esplosione biologica, di lotta amorale. Nel profilo spirituale di una generazione, questi momenti biologici e anarchici, non possono essere trascurati. L'«huliganismo» rappresenta una seconda adolescenza; esso riprende i motivi dominanti dell'adolescenza (la sessualità, l'egocentrismo, la magnifica fiducia di sé) intrecciati in più con un motivo nuovo che non c'è nell'adolescenza: la paura latente di fallire, il terrore di essere ingannati dalla vita. Perciò gli "huligani" […] sentono il bisogno incontenibile di verificare le proprie forze, di assicurarsi della loro libertà e del loro potere. Essi non hanno scoperto, ancora, l'amore; hanno riscoperto, tuttavia, la sessualità.[29]

Quindi, dopo aver chiarito che *Il ritorno dal paradiso*, che comprende il primo volume omonimo apparso nel 1934, è un ciclo di romanzi fiume ma non «a tesi», l'articolo si chiude rassicurando che: «Con la tappa successiva a *Gli huligani* – la tappa dell'amore, dell'uscita dalla magia – il destino dei miei personaggi comincerà a chiarirsi. Ci saranno uomini che creeranno – e altri che falliranno. Ci saranno alcuni che continueranno a vivere – e ci saranno altri che potranno sin da ora attendere la morte».[30]

La «tappa dell'amore» e dell'«uscita dalla magia» nel terzo e ultimo ideale movimento dialettico, come "sintesi al rialzo", come si sa, non vedrà la luce. Ormai il «terrore» della «Storia» entrerà di forza sulla scena della Grande Romania mettendo a tacere l'arte e il pensiero.

Ma vediamo più da vicino la recensione di Paraschivescu, che sposta il dibattito sul romanzo dal terreno letterario a quello della politica attiva contrariamente all'*intentio auctoris* di Eliade o, almeno, rispetto a ciò che si aspettava dal libro.[31] Il lungo articolo di Paraschivescu ha un importante valore storico e la sua testimonianza merita di essere letta con attenzione. Qui il confine tra gli «huligani» e l'«huliganismo» si intreccia quasi indissolubilmente, ed è quasi impossibile cogliere le differenze tra i diversi aspetti. Se Eliade preferiva porre ufficialmente il fenomeno dell'«huliganismo» sul campo della psicologia esistenziale a carattere evolutivo e spirituale, come attestano retroattivamente le *Memorie* nella logica incrollabile del «malinteso», Paraschivescu

---

[29] M. Eliade, *Huliganii*, «Cronicarul», VIII, 11 maggio 1936, ora in *"Dosarul"* IV, cit., p. 226.
[30] Ivi, p. 227.
[31] Secondo Mircea Handoca sembra quasi che con questo articolo il destino de *Gli huligani* sia già segnato. Il saggio di Paraschivescu anticiperà, chiamando in causa proprio questo romanzo, le critiche antume e postume su Eliade e sul suo più o meno presunto impegno politico e fedeltà ideologica alla Legione di Codreanu. Si veda su questo particolare aspetto *La prefazione* di Handoca a *"Dosarul" Mircea Eliade (1926-1938)*, vol. I, Bucarest, Curtea veche, 1998, pp. 5-12.

interpreta l'«huliganismo» dell'epoca come un fenomeno della decadenza borghese fascistizzata vicina ormai al suo inesorabile declino. Il giovane intellettuale marxista era coetaneo di Cioran, e «sin dal 1933» nutriva «una grande ammirazione per l'Unione Sovietica e la rivoluzione socialista».[32]

Dopo aver demolito l'orizzonte dello spiritualismo di Eliade di stampo platonico e hegeliano, egli scrive in quest'articolo le seguenti considerazioni:

> *Gli huligani* […] fanno, prima di tutto, sesso; […] non hanno tempo per altro […] perché temono l'avvento troppo imminente della morte. La coscienza dell'onnipresenza della morte è così schiacciante nella mente degli *huligani* che tutti i problemi dell'esistenza si riducono per loro a una sola incognita: la morte. […] Se il signor Eliade avesse letto Marx, se l'avesse capito bene e se – alla fine – fosse stato onesto […], i suoi huligani sarebbero finiti col fare la rivoluzione e la lotta. Era un finale del tutto umano e predestinato. Ma il signor Eliade ha letto Heidegger; e gli è piaciuto. Gli è piaciuto quel vuoto mistico che è il nulla, e il terrore dell'infinito, elementi che – crede Lui – nobilitano l'uomo molto più della felicità e dell'amore per la vita. *Gli huligani* diventano così degli ossessivi della morte; dei glossatori macabri; loro credono che tutte le grandi epoche storiche siano il risultato di una coscienza collettiva della morte; e io credo che anche la loro epoca sia la stessa. La morte è, per loro, l'unico senso della vita. […] Tutti sono allievi di Heidegger; e l'autore è il suo primo allievo. Dunque, Heidegger, come si sa, è il filosofo ufficiale dell'hitlerismo; i suoi figli spirituali saranno, per definizione, "huligani"; cioè frondisti, negatori di tutti i valori finora condivisi; quindi, essendo giovani fiduciosi in loro stessi, è proprio questa fiducia che li farà fallire. Come farà fallire anche il nazismo, del resto.[33]

Siamo nel febbraio del 1936. Le date sono importanti. Ora si arriva al punto decisivo, secondo Handoca, dell'attacco personale all'autore del romanzo, da cui si accumuleranno tutti i dossier, gli equivoci e i malintesi sul «caso Eliade», contro o a favore, lungo tutti questi anni, tra accusatori e difensori in buona o in cattiva fede, passando senza mediazioni, e con rarissime eccezioni, dall'isteria inquisitoria alla denegazione ad oltranza. Ecco il passo che pesa ancora oggi sulla ricezione dell'opera dell'autore del *Trattato di storia delle religioni*. Qui si osserva come, impercettibilmente, gli huligani della finzione romanzesca di Eliade vengano identificati con il branco estremistico dei giovani legionari, considerati come «i veri huligani» della realtà storica e sociale di quel tempo. L'impossibile diventa possibile, il virtuale si tramuta nel reale. La finzione romanzesca fuoriesce dalla cornice cartacea e sembra incarnare il mostro dell'atroce ed oggettiva realtà della storia nella sua spirale perversa. Scrive Paraschivescu:

> Da questo punto di vista, il romanzo del signor Mircea Eliade registra una non verità: giacché i veri *huligani*, questa plebe sviata che presenta la vita universitaria, non sono dei *negatori*, dei distruttori di valori. Essi si appoggiano al contrario sui più fetidi valori borghesi: dai "santi arcangeli", fino a Stefano il grande, dal "sangue degli avi", fino al "capitano" Codreanu.[34]

Ed ecco l'altro passo dove si segnala il luogo dell'equivoco storico e della «confusione politica» che gli «huligani riflettono», sfuggendo, forse «in maniera

---

[32] Come ricorda Marta Petreu in *Generația '27 între Holocaust şi Gulag*, in www.revista22.ro, anno XIV (677) (25 feb.-3 mar. 2003).
[33] M. R. Paraschivescu, *Mircea Eliade: "Huliganii"*, «Era nouă», n. 1, febbraio 1936, pp. 138-142, ora in *"Dosarul" Mircea Eliade (1926-1938)*, vol. I, cit., pp. 114-115.
[34] Ivi, p. 115.

inconsapevole», al controllo e alla «volontà dell'autore» - come precisa Paraschivescu nell'articolo che considera Eliade stesso uno «sviato».[35] Infatti, afferma:

> Il libro del signor Mircea Eliade testimonia il processo dell'anarchia spirituale dell'autore. Convinto dal segno del primato del politico […], il signor Eliade ha creduto di poter avere un'attitudine oggettiva sociale e politica, trattando e magnificando la gioventù di destra. In questa gioventù, Egli ha creduto di vedere la forza della rivoluzione dello spirito. Non vogliamo attribuire al signor Mircea Eliade la cattiva fede. Più giustamente lo consideriamo uno sviato; uno sviato che prende la causa per l'effetto, - che prende la reazione, per la rivoluzione. Il suo amore per gli huligani è l'amore di ogni piccolo borghese che – esaltato dai clamori e dalla demagogia fascista – abbraccia la gioventù della "rivoluzione nazionale" e le offre anche lo spettacolo gratuito di una rivoluzione apparente […].[36]

La replica infuocata di Eliade, pubblicata un mese dopo, si concentra sinteticamente in queste parole su «Vremea»:

> L'autonomia dello spirito significa spiegare la vita spirituale solo attraverso le leggi dello spirito. Cioè non confondere lo spirito con il sangue (come fanno i razzisti) e neanche con il sesso (come fa Freud), né con i fenomeni economici (come fanno i marxisti). Sapevo che questa attitudine si chiama spiritualismo. Il signor Paraschivescu afferma che il suo vero nome è "fascismo" […].[37]

E poi, dopo avergli rinfacciato che dai marxisti è possibile «aspettarsi qualsiasi cosa», visto che considerano «Eminescu hitleriano» e «Pârvan» un «huligano razzista», Eliade invita Paraschivescu ad andare a studiare in biblioteca, a informarsi su cosa significhi «spiritualità» ed eventualmente a tornare poi da lui per discutere in maniera intellettualmente onesta sul vero significato del suo libro. La risposta di Eliade è dunque in consonanza al suo *Itinerario spirituale*.

Con Cioran la questione de *Gli huligani* è molto più complessa e delicata, si può dire cruciale per la svolta della sua traiettoria soggettiva e sulla direzione che prenderà il suo desiderio di espressione in ambito comunitario.

In una sua lettera a Eliade proveniente da Sibiu, e il cui timbro postale reca la data del 25 dicembre 1935, si legge:

> Caro Mircea Eliade, ti ringrazio per il romanzo, per la dedica e per i momenti che, leggendolo, ho trascorsi. Un romanzo così ben scritto, talmente curato e completo, che è, nello stesso tempo, anche la rivelazione della nostra putredine, del nostro fallimento nascosto, della nostra fatalità segreta. *Gli huligani* mi hanno intristito, perché mi hanno costretto a rendermi conto di quanto siamo perduti, di quanto in maniera irreparabile nascondano le lacerazioni della nostra generazione, in che misura siamo condannati. Petru Anicet mi è molto piaciuto: non ha passioni storiche ed è molto poco romeno.[38]

In questo personaggio Cioran sembra ritrovare molti tratti fantasmatici di sé, come se si fosse quasi completamente identificato in lui, come se gli avesse fatto

---

[35] Eliade «sviato» (Paraschivescu), Eliade «ingenuo» (E. Ionescu), Eliade «irreligioso» (Cioran), Eliade «romanziere» (Nae Ionescu). Sono questi i giudizi che l'autore a quel tempo riceve a partire dal suo ultimo romanzo, e che caratterizzano meglio i «silenzi» di Eliade sul suo passato politico e gli enigmi non risolti della sua opera. In questo caso il «segreto» di Eliade non nasconde più niente, o forse nasconde silenziosamente, nella cifra del «malinteso», un vuoto voluto.

[36] M. Radu Paraschivescu, *Mircea Eliade: "Huliganii"*, cit., p. 116.

[37] M. Eliade, *Intelectuali e fascişti* «Vremea», 24 marzo 1935, ora in *Profetism românesc. România în eternitate*, Bucarest, Roza Vînturilor, 1990 p. 73.

[38] Ivi, p. 271.

idealmente da specchio.[39] Dopo la lettura de *Gli huligani* il legame di amicizia con Eliade si è fortemente consolidato. Cioran scrive:

> Sebbene abbia per te una simpatia infinita e difficile da smentire, sento talvolta il desiderio di attaccarti, senza argomenti, senza prove e senza idee. Ogni volta che ho avuto l'occasione di scrivere qualcosa contro di te, ho constatato un aumento del mio affetto. Per tutte le persone che io amo ho un sentimento tanto complesso, tanto caotico ed equivoco, che mi prendono le vertigini solo a pensarci.[40]

L'identificazione e il riconoscimento sono avvenuti nello specchio abbagliante di Petru Anicet, lo Stavrogin romeno di Eliade. Emil e Mircea hanno rinsaldato la loro amicizia per lettera, e grazie a *Gli huligani* condividono una passione comune per la Romania, un niente di inesauribile segreto che si declina romanticamente nelle tonalità emotive del nichilismo russo e della filosofia vitalista ed esistenziale. È finito il tempo delle critiche e delle scritture polemiche sulle riviste, causate con ogni probabilità dall'influenza di Sorana sui due pensatori in competizione «virile» tra loro ai tempi di Criterion.[41]

La lettera di Cioran si chiude con queste parole cariche d'affetto:

> Forse sono l'unico tra i tuoi amici a capire i tuoi accessi d'ira, il desiderio di sopprimere la continuità della vita, la passione di una rottura. Temo talvolta che tutta questa tortura sia solo una tentazione satanica, un demonismo sotterraneo; capisco troppo bene gli angeli e ho paura che non sia proprio la caduta ad avvicinarmi a loro. Tutto ciò che non è storia è religione. Tutto è religioso; poiché la storia *non è*. La mia tragedia proviene dal fatto che sono un uomo irreligioso, come te. Non abbiamo il coraggio della nostra distanza dal mondo.[42]

Questa lettera, molto densa di significato emotivo, ci permette forse di cogliere sulla scena epistolare ciò che Eugen Ionescu aveva già intuito e avvertito a quel tempo come angoscia reale, e la cui testimonianza si è conservata indelebilmente nei suoi scritti.

Qualche mese dopo la pubblicazione de *Gli huligani*, il 10 giugno 1936 da Sibiu, Cioran esprime di nuovo a Eliade la medesima ambivalenza emotiva nei confronti del suo ultimo libro sullo *Yoga*:

> Leggendo *Yoga* mi sono reso conto di quanto io sia europeo. Ad ogni passo opponevo Nietzsche. Mi sento più vicino all'ultimo bolscevico o all'ultimo hitleriano che alla tecnica della meditazione. […]

---

[39] Evidentemente Eliade, come di consueto, per caratterizzare il protagonista aveva attinto a piene mani da *Al culmine della disperazione*. Cioran ha sempre avuto un debole romantico per Stavrogin, il personaggio dostoevskiano che soffre di noia.

[40] E. Cioran, *Scrisori către cei de-acasă*, cit., pp. 271-272. Nella lettera precedente Cioran riconosceva a Eliade: «Hai avuto molto ragione quando dicevi che sono ambivalente. Veramente, non posso legarmi a niente senza fare una concessione che annulli l'attaccamento». Ivi, p. 271.

[41] Nel 1933 in *Moment nespiritual* Eliade si chiedeva con una certa stizza quando sarebbe venuto finalmente il momento in cui Cioran avrebbe «rinunciato a riempire ancora il mondo con la sua abile retorica facilmente profonda sul nulla e sull'agonia» (M. Eliade, *Scrisori către un provincial* ora in *Profetism românesc*, vol. I, cit., p.118). Ricordando sempre i tempi di Criterion, Cioran confessa a Eliade: «Un tempo ti criticavo perché avresti potuto diventare santo se lo avessi voluto. Sono stato troppo influenzato dalle discussioni avute con Sorana su di te». (E. Cioran, *Scrisori către cei de-acasă*, cit., p. 271). Sorana Țopa, come vedremo meglio nei prossimi capitoli, era un'attrice moldava molto stimata da Nae Ionescu. Era amica e confidente di Cioran, e amante appassionata di Eliade. Ai tempi di Criterion la sua opinione era tenuta in seria considerazione dal gruppo.

[42] E. Cioran, *Scrisori către cei de-acasă*, cit., p. 272.

Per tutta la vita ho amato il nichilismo; ma quando lo incontro organizzato e consacrato, come hanno fatto alcune scuole indiane, ridivengo transilvano.[43]

Eliade, mentre compone le *Memorie*, a distanza di tantissimo tempo, ricorda ancora quelle parole che Cioran gli spediva per lettera dalla Transilvania, e ritorna con la memoria alla «storia segreta» dei suoi libri.

(E. Cioran ha capito tutto ciò molto bene, quando nel 1935-1936, recensendo *Huliganii*, ha detto che, se avessi avuto un briciolo di misticismo, il romanzo che avevo scritto avrebbe potuto essere alla pari dei romanzi di Dostoevskij). In un certo senso, ero più vicino alla "magia" che alla mistica. Fin dall'adolescenza avevo cercato di annullare i comportamenti normali, avevo sognato una trasmutazione radicale del mio modo di essere. La passione per lo yoga e per il tantra era dovuta alle stesse nostalgie faustiane. Forse, il mio desiderio di amare due donne allo stesso tempo non era che un nuovo episodio di una lunga storia segreta, che neppure io comprendevo troppo bene. A modo mio, tentavo di compensare la mia fondamentale incapacità di diventare "santo" attraverso un'esperienza paradossale, disumana, che, almeno mi apriva la via verso il mistero della totalità.[44]

In questa «fondamentale incapacità di diventare "santo" attraverso un'esperienza paradossale, disumana» forse c'è tutto quello che rende impossibile scrivere in maniera "obiettiva" su Eliade, Cioran e la generazione Criterion soprattutto in merito al loro rapporto con Nae Ionescu e la Legione di Codreanu. Qui c'è anche l'impossibilità da parte di chi si sentiva di appartenere a una «comunità politica di destino», quindi a un'*élite* intellettuale, di farsi inquadrare in una setta mistica e sanguinaria senza resti né scarti, senza alcuno spiraglio critico di dissenso, come in un abbaglio accecante. Qui c'è anche l'impossibilità, da parte di chi era coinvolto in questa vagheggiata «rivoluzione» politico-spirituale, di prendere le distanze dalla propria componente fantasmatica e ideale. Ne *Gli huligani* il bisogno di salvezza sembra non riuscire più a contenere, e a mettere a tacere, l'angoscia soggettiva. Si cercano ovunque vie di fuga. Eliade e Cioran hanno provato anche a ricorrere a una certa forma di dialogo con il misticismo religioso e politico della Guardia di Ferro. Tutto questo ha trovato il modo di inscriversi nelle rappresentazioni di pensiero e di parola, adottando il registro morale della colpa. Quale colpa? Quella di ricercare una guarigione (impossibile) esentandosi, per qualche tratto, dal compiere proficuamente il faticoso ed estenuante lavoro del negativo. La colpa cioè di non essere all'altezza del proprio desiderio di infinito nel campo dell'Altro[45] - un desiderio o una mancanza che rischia ad ogni istante di tramutarsi in un bisogno inappagabile di assoluto e di salvezza, e il cui esito apparentemente pacificatore sembra risolversi nel suicidio, nella rinuncia, nella disperazione, nell'eccesso, nella violenza e nella sessualità, come hanno saputo ben mostrare gli «huligani» del romanzo.

Molti anni più tardi, Eliade manderà per lettera al suo allievo Ioan Petru Culianu, che gli richiedeva delucidazioni sulla Guardia di Ferro, queste significative parole: «Dopo Buchenwald e Auschwitz, proprio gli uomini onesti non possono permettersi di

---

[43] Ivi, p. 273.

[44] M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., pp. 265-266.

[45] Il campo dell'Altro è quello di un Grande Altro barrato, come ricorda Lacan nei suoi *Seminari*. Il Grande Altro della «comunità politica di destino» rimanda a un desiderio di impossibile: il desiderio di Dio, della santa, dell'angelo, della donna, della patria, della libertà, dell'autenticità, della creatività, della rivoluzione nazionale, ecc… La fascinazione ideale e insieme perversa della Legione è lì, a un passo, a poca distanza, in agguato con i suoi riflessi ammalianti di Gorgona, come ha saputo ben testimoniare Eugen Ionescu nella sua opera romena scritta dopo la pubblicazione de *Gli huligani*.

essere "obiettivi"».[46] Un'«attitudine "obiettiva" può essere fatale per l'autore» che abbia intenzione di scrivere sulla storia del movimento Legionario e sulla figura di Codreanu in maniera serena, perché finirebbe col cadere nella trappola dell'«apologia» o dell'«esecuzione». Queste parole di un maestro rivolte al proprio allievo hanno retroattivamente un forte sapore di veridicità se si vuole compredere il debito contratto dagli stessi Eliade e Cioran nei confronti della Legione di Codreanu: è impossibile guardare in faccia il delirio senza esserne afferrati.[47]

Tra la scrittura di Cioran e quella di Eliade si può forse cogliere la vocazione inaudita di questa «setta religiosa» e il suo potenziale devastante «atto politico», mortifero e suicidario, che in nome di una fantasia salvifica permea di sé tutti i discorsi di ogni comunità fusionale fino ad annientarla nel delirio di una comunità incarnata e sanguinaria. Questa è forse la fine inscritta in ogni «comunità politica e spirituale di destino».

Come ha mostrato magistralmente Ionesco, gli «huligani» quando non sono sostenuti dal campo simbolico della parola si trasformano nella massa anonima e compatta dei rinoceronti. Subiscono una regressione psichica, «un ritorno alla zoologia», «vivono nell'ignoranza della verità» - come scrisse a ventisette anni nella sua recensione negativa a *Gli huligani* - perché hanno ucciso in loro stessi la parola, trasformandola in un'arma contundente.[48] E quando i rinoceronti puntano l'avversario non discutono, passano all'atto e caricano con violenza cieca, senza alcun indugio, fino a che l'avversario non sia abbattuto e stramazzato a terra.

L'«ingenuità» critica di Eliade, come scriveva sempre Eugen Ionescu nel 1936, ha questo fondo di verità. Si ha l'impressione che Eliade ne *Gli huligani* rappresenti autenticamente la funzione pura del testimone, cioè quella di colui che non sa ciò che scrive appunto perché affida la propria domanda, e anche la sua risoluzione, al calcolo del fantasma nella finzione narrativa, cioè dà la parola all'impossibilità stessa del dire. In altri termini, è come se Eliade venisse investito dal «fatto», dall'«evento», dal

---

[46] Citato da Sorin Antohi nel saggio *Culianu şi Eliade. Vestigiile unei iniţieri*, in I. P. Culianu, *Mircea Eliade*, Bucarest, Editura NEMIRA, 1995, p. 308.

[47] Se si leggono i vari testi, anche per riviste e quotidiani, scritti in romeno da Cioran e da Eliade, quasi tutti inediti in italiano, organizzati cronologicamente dal 1934 al 1937, è possibile cogliere alcune fondamentali linee di forza del loro pensiero politico con gli eventi storici dell'epoca alla prova impossibile del reale. Si potrà osservare nel caso di Cioran che la sua scrittura, installandosi nel campo appassionato dell'alienazione soggettiva, ospita il delirio frenetico e ambivalente per la nazione. Essa non si pone fuori dal linguaggio, ma fuori dai temi propagandistici della Guardia di Ferro, cioè non accoglie il filone ortodosso e spiritualista, il progetto dell'uomo nuovo, il carattere condizionato della xenofobia, la mistica della morte e del sacrificio. Pur essendo assenti i riferimenti all'antisemitismo e alla xenofobia, il mimetismo delle parole d'ordine nazionaliste e poi guardiste, ravvisate in parte della pubblicistica all'epoca dell'*engagement*, testimonia la posizione ventriloqua di Eliade nei confronti della Legione di Codreanu. In questo caso è l'Altro legionario che parla, e non il soggetto. Ciò indica una relazione problematica di Eliade con il campo simbolico. La scrittura romanzesca de *Gli huligani* sembra invece situare la posizione soggettiva di Eliade non nel "discorso fattivo" della Legione, ma in un al di qua dell'alienazione, in un rifiuto di entrarvi, come un arrestarsi soggettivo, precario e vacillante, sul suo bordo evanescente. Tuttavia, Eugen Ionescu nella sua recensione, come fra poco vedremo, non mancherà di ravvisare nel romanzo alcuni "punti morti simbolici" che egli attribuisce a fattori ideologici e sociali.

[48] È interessante notare come la parola *huligan* contenga virtualmente nella lingua romena il verbo *a huli* (ingiuriare, infamare, insultare, offendere, vituperare, sparlare, dire male di qualcuno, calunniare, malignare) dallo slavo *huliti* e anche la forma sostantivata *hulire* (ingiuria, insulto, calunnia, maldicenza). Poi ci sono verbi come *a hului* o *a hurui* (rombare, stridere, far fracasso), e sostantivi come *huluială* o *huruială* (frastuono, rombo, fracasso stridio) e infine c'è anche la parola *huluitură* (rintronamento) a coronamento linguistico della «vocazione huliganica».

«miracolo», dalla «magia», e da questo urto con il reale impossibile egli sembra mettere tutto sul conto del fantasma, restituendo ad esso la sua funzione testimoniale che sarà tragicamente, in seguito, incarnata dalla bestia compulsiva.[49]

Stanno forse qui non solo il «terrore storico» ma anche l'enigma di Eliade e i misteri non svelati della sua opera che attendono ancora di essere interrogati in maniera autenticamente critica, senza ricadere per questo nell'«apologia» oppure nell'«esecuzione» attraverso gli interminabili processi giudiziari che si allestiscono ripetutamente contro la sua memoria.[50]

Per concludere questa rassegna sulla fortuna critica del romanzo di Eliade, vediamo, infine, la posizione fortemente critica di Eugen Ionescu nei confronti de *Gli huligani*.[51] L'autore di *No*, dopo aver analizzato la fisionomia psicologica degli «huligani», attraverso la citazione di alcuni brani del libro, individua nella «mediocrità, la passione, l'amore e gli istinti» ciò che impedisce ai «giovani di 20 anni» di diventare «perfetti», «liberi», «creativi» sia «nella vita intima» che «nell'intelligenza». Nei personaggi di Eliade, scrive Ionescu,

> urla un demone del corpo, una grande tortura lacera tutti. Gli abbracci sessuali non hanno, nella descrizione, un carattere pornografico, come erroneamente si è detto, ma drammatico, bestialmente opprimente, disumano. Si tratta di fame sessuale.[52]

In maniera molto pertinente Eugen Ionescu indica nel libro l'affiorare di alcuni inquietanti fantasmi femminili. Le donne hanno un sesso, trasmettono la vita e la morte. E ciò che è oscuro, fascinoso e terribile colpisce la «lunga storia segreta» degli «huligani». Trascrivendo alcuni brani del romanzo, e attribuendo la responsabilità degli atti immorali dei personaggi all'autore, Eugen Ionescu sottolinea che Eliade sostiene che «la legge, il debito e l'obbligo siano idee o sentimenti creati dalle donne, dalla presenza delle donne, dalla loro vicinanza fisica». Tale oscuro potere del desiderio femminile sembra fantasmaticamente minacciare l'identità «virile» dei protagonisti, li

---

[49] Eugen Ionescu sarà molto duro con Eliade, Cioran e i suoi ex amici di Criterion, Indosserà i panni del giudice e ripeterà per un attimo il gesto di Cristo nel Giudizio Universale: "qui i giusti e là i reprobi", in un momento di rabbia e di rancore non sopito, come si legge in una missiva accorata spedita a Petru Comarnescu nel gennaio 1946.

[50] Non si tratta ingenuamente di giustificare l'ingiustificabile, ma di capire gli aspetti più insondabili e inquietanti dell'esistenza di un uomo. Facendosi responsabilmente carico dei "silenzi" di Eliade sul suo "trascorso legionario", Pietro Angelini scrive: «Eliade ammette di aver compiuto un "errore", fatale e tuttavia imprecisabile, perché su questo punto l'amnesia è ancora totale e il processo di anamnesi è appena agli inizi […]. E aggiunge: se non avessi compiuto questo errore, forse il *Trattato* non avrebbe mai visto la luce… ora, è chiaro che Eliade non considera un «errore» le speranze che ha nutrito nel programma della Guardia di Ferro: considera un "errore" la "militanza" (eventuale!) in un movimento paramilitare come il legionario che si era macchiato di diversi crimini. Per entrambi i motivi, nel corso degli interrogatori subiti nel '38, si era rifiutato di firmare una dichiarazione di dissociazione dal movimento: l'unica, pesante responsabilità che egli si addossa è quella di aver seguito fin troppo a lungo e ciecamente il suo Capo e la sua politica». Si veda l'*Introduzione* di Angelini al *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. XIV.

[51] Questa volta, dopo la pubblicazione dell'ultimo romanzo di Eliade, il critico non si trattiene dal mettere per iscritto il suo giudizio. A proposito de *Il ritorno dal paradiso*, in un articolo di ampio respiro sulla produzione letteraria nazionale del 1934 si era limitato semplicemente a dire che il tema principale del romanzo di Eliade riguardava la «disoccupazione» giovanile. Ora Eugen Ionescu rende pubblicamente noto il suo disappunto sulla stampa nazionale, e recensisce polemicamente, il 30 marzo 1936, il libro di Eliade su «Facla».

[52] E. Ionescu, *Mircea Eliade: Huligani*, «Facla», anno XVI, nr. 1552, 30 marzo 1936, p. 2. Ora in E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. I, cit., p. 255.

terrorizza, li getta regressivamente nell'angoscia. È come se «il destino delle donne» - cita sempre Ionescu dal romanzo - fosse «quello di umiliare, di mettere in ginocchio, di schiavizzare».[53]

L'articolo continua con una dichiarazione che già anticipa il tema della «non comunicazione» del «teatro dell'assurdo».

> Questo rifiuto di comunicare con gli uomini, di trovare "interesse" negli uomini può essere giustificato da una cosa sola: il sentimento della morte è più forte della vita, e rende inutile la lotta per la cultura, per le verità. Ma, paradossalmente, gli eroi del romanzo vedono, nel sentimento della presenza della morte, solo la forza dell'organizzazione della vita. Ma l'organizzazione della vita significa solo lo stabilirsi della verità. Non si può vivere senza verità. Con la consapevolezza dell'inutilità della verità, si può solo morire. È questa la confusione che gli eroi di questo romanzo rispecchiano.[54]

Nella conclusione di questo articolo è presente l'inappellabile giudizio del critico di professione:

> Dal punto di vista letterario (punto di vista che ci preoccupa), questo libero, sereno distacco dalla morale danneggia il valore del libro. Se ne *L'immoraliste* di Gide, la terribile lotta tra il bisogno di libertà e quello della pietà, della morale, dell'obbligo conferiva al libro il suo carattere drammatico, conflittuale e costituiva l'architettura stessa di quest'opera, ne *Gli huligani*, l'amoralità conquistata sin dall'inizio fa sì che il romanzo, spesso, non interessi, non faccia male, non abbia valore, ma solo innervosisca quel lettore le cui posizioni ideologiche, sociali, ecc. sono divergenti da quelle dell'autore. Proprio a causa di questa difficoltà interna, il libro non si organizza mai, gli episodi sembrano disfarsi e non comprenderne più altri e aspettiamo di continuo, inutilmente, fino alla fine, che qualcosa abbia inizio. Queste obiezioni non possono far venir meno la ricerca di oggettività epica dell'autore, la narrazione calma, neutrale che dà libertà alle persone di muoversi, di vivere. Anzi, tutt'altro, non andrà a morire l'interesse documentario sulla mediocrità degli intellettuali del nostro tempo dai quali non può più venire la salvezza, giacché non hanno "passioni", ma solo "istinti", sono "pigri e meschini"; schivano quando non sono più in grado di andare oltre.[55]

Eugen Ionescu fa notare una «difficoltà interna» nel libro. È come se «l'amoralità conquistata» da parte degli «huligani» infastidisse il lettore a causa soprattutto delle «posizioni ideologiche e sociali» fatte emergere dall'autore. Si tratta di un punto morto simbolico, un venir meno dell'arte, un oblio della frattura fondante della soggettività. È come dire che il campo simbolico della legge, in alcuni luoghi del romanzo, risulti equivocamente scisso nella legge in quanto ideale dell'Io - inteso come ordine che regola la vita sociale e mantiene la convivenza democratica - e nel suo inverso, cioè come l'osceno affiorare dell'imperativo superegoico che si manifesta con le periodiche trasgressioni "istintuali" e non più "passionali" della legge pubblica. Eugen Ionescu non vede più, nelle vicende «huliganiche», alcun *logos* separatore, nessun principio regolatore che possa mettere gli «huligani» al riparo dal loro narcisismo e dall'irruzione del fantasma femminile minaccioso, all'interno dell'ordine simbolico universalmente condiviso.

Il parricidio della parola è stato realizzato in alcuni episodi del romanzo. «Il sentimento della morte è più forte della vita, e rende inutile la lotta per la cultura, per le verità». A dispetto della «ricerca di oggettività epica dell'autore», scrive Eugen Ionescu, «il libro non si organizza mai, gli episodi sembrano disfarsi e non comprenderne più altri, e aspettiamo di continuo, inutilmente, fino alla fine, che qualcosa abbia inizio».

---

[53] Ivi, p. 256.
[54] Ivi, p. 257.
[55] Ivi.

Lo scenario soggettivo ne *Gli huligani* cambia di prospettiva. Per dirla sempre con Ionesco, Eliade passa dalla drammatizzazione edipica in *Maitreyi* alla tragedia di Narciso, in cui l'unica relazione possibile tra i protagonisti del romanzo è l'aggressività o l'erotismo esasperato senza alcuna reale mediazione simbolica.

10. La femme fatale.

Gli studi più recenti mettono in seria discussione l'attendibilità storica delle *Memorie* di Eliade perché ritengono, non senza qualche giustificata ragione, che l'autore con quest'autobiografia abbia colpevolmente mischiato le carte riguardo al proprio passato politico. È significativa in questo senso l'autorevole posizione di Norman Manea che rimprovera ad Eliade il fatto di non aver «ritenuto di dover ritrattare pubblicamente o almeno analizzare, con sincerità e serietà, il suo coinvolgimento nella funesta avventura legionaria».[1] Tuttavia, il primo volume delle *Memorie* di Eliade, nonostante le amnesie e le reticenze attribuite all'autore, è un'insostituibile guida per addentrarsi nei meandri storici e comunitari di Criterion. Quest'opera ci consente di seguire gli intricati fili della «lunga storia segreta» che si è svolta all'interno dell'Associazione. Tale documento ha le caratteristiche di un vero e proprio "palinsesto" e, nonostante i presunti "errori di trascrizione" di Eliade e il "malinteso interpretativo" che ne consegue, si può notare che quest'operazione di scrittura non ha irrimediabilmente cancellato il testo primitivo perché è ancora possibile leggere l'antico sotto il nuovo, quasi fosse trasparente. Si può immaginare nelle *Memorie* una sorta di Eliade "copista" o "trascrittore" che corregge abradendo e riscrivendo gli eventi della Storia dove il dato storico "oggettivo" è stato sottoposto a rasura. Si tratta, per dirla con Genette, di una «letteratura di secondo grado» che consente, nonostante l'"alterazione" o la "modificazione" deliberatamente effettuata, di leggere ciò che è scritto nell'"originale".[2] Le *Memorie* da questo punto di vista sono dunque un'opera autobiografica che si inscrive nella tradizione delle «opere derivate», come la parodia, il *pastiche* o l'imitazione, e sembra gettare un'inedita luce su tutti gli scritti di Cioran e di Ionesco redatti non solo in esilio, ma soprattutto su quelli composti in Romania ai tempi del grande fermento generazionista.

Eliade non ha avuto semplicemente l'intenzione di modificare e alterare il dato storico oggettivo per sottrarsi alla propria responsabilità morale, ma avvalendosi del dispositivo letterario ha avuto soprattutto la grande ambizione di correggere la Storia stessa, stabilendo così un nuovo patto comunitario. Questo tipo di operazione si pone deliberatamente nel cuore del "diritto al segreto" siglato già ai tempi di Criterion. È infatti sufficiente scorgere le rasure nelle *Memorie*, seguire i "puntini" invisibili segnati sotto le lettere o le "parole errate" della scrittura, per riattivare il vuoto loquente contenuto nella metafora storica di Criterion solo apparentemente cancellata. È possibile così veder affiorare, senza troppa difficoltà, la voce e l'eco della stratificazione di tanti altri testi pubblicati anteriormente sui periodici e sulle riviste dell'epoca - fino a poco tempo fa custoditi gelosamente solo nei pozzi delle polverose biblioteche di Romania. Nelle *Memorie* tutto questo materiale solo apparentemente "rimosso", fatto di parole e di scrittura, ha concorso *après coup* alla ricostruzione di un "nuovo" campo simbolico, sopravvivendo al «terrore» della storia e aprendo di nuovo, enigmaticamente, l'insopprimibile questione proveniente dalla scrittura. Un testo può sempre leggerne un altro senza per questo doverlo misconoscere.

Per provare a comprendere meglio la portata etica della testimonianza dello studioso delle religioni è necessario interrogarsi sul particolare statuto del soggetto

---

[1] N. Manea, *La quinta impossibilità*, tr. M. Cugno, Milano, il Saggiatore, 2006, p. 208. Sull'«amnesia» colpevole di Eliade si veda soprattutto l'importante studio dal titolo *Felix culpa* contenuto in N. Manea, *Clown. Il dittatore e l'artista*, tr. M. Cugno, Milano, il Saggiatore, 1995, pp. 109-144.

[2] Cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

narrativo che traspare nell'autobiografia di Eliade. Come Eugen Ionescu e Cioran hanno sottolineato, tutta la produzione di Eliade scritta in lingua romena (romanzi, racconti, diari) è accomunata dal fattore epico di tipo balzachiano. Sorretta da un congegno testuale che si pone all'insegna di una mistica o di una razionalità provvidenziale, la narrazione delle *Memorie* fa emergere nel luogo del soggetto una vocazione o un desiderio di conoscenza di tipo anamnestico. Eliade intende l'anamnesi sia in senso platonico - secondo cui conoscere è "ricordare" i modelli ideali di cui le cose, apparentemente "oggettive", sono solo mere copie imbrigliate nella logica del simulacro - sia in senso freudiano, per cui l'anamnesi è direttamente raccolta dall'autore, e quindi la deposizione può essere accolta anche con riserva poiché ha subito necessariamente l'effetto distorcente della rimozione.

Inoltre, si può notare in queste *Memorie* che ogni atto del soggetto determina uno spostamento della sua struttura, delinea un nuovo «centro» e avvia una nuova problematizzazione della coscienza. Eliade punta sull'autonomia del proprio giudizio, e dà sempre un senso simbolico-interpretativo all'*après coup* storicamente avvenuto. Sarebbe a dire che, nelle *Memorie*, una volta che l'atto etico si è compiuto in mezzo al più totale smarrimento del protagonista, mancante di riferimenti oggettivi congiunturali - imprigionato com'era nei meandri indecidibili del «labirinto» della «Storia» -, lo spostamento soggettivo nel campo della scrittura è avvenuto attraverso le risorse simboliche del linguaggio, il potere seduttivo della fantasia inconscia e la progressiva riesumazione del passato storico che di volta in volta viene ricordato ed esposto. Il «centro» del soggetto nelle *Memorie* si trova quindi ad essere sempre oltre, altrove, in una dialettica apparentemente senza fine.[3]

Da un altro punto di vista, rispetto agli eventi storici che hanno duramente segnato e coinvolto Eliade, le *Memorie* sembrano restituire l'immagine di una soggettività idealizzata. Si ha come l'impressione che la «Storia» si ponga sempre dalla parte di ciò che è irrimediabilmente avvenuto e che non poteva essere diverso. Nel tentativo di difendersi dagli effetti di «terrore» provocati da quei ricordi, l'autore delle *Memorie* sembra voler costruire retroattivamente delle solide connessioni analogiche che tentano di dare un contorno simbolico a quei propri ingiustificabili «silenzi» sottolineati anche all'epoca dei «fatti» storicamente avvenuti. Nelle *Memorie* il soggetto prova a dire e a non dire quelle parole, tanto "attese", che in quel frangente storico non era stato in grado di dire oppure aveva troppo esplicitamente detto tanto da essere paradossalmente frainteso.[4] Questa presunta intenzionalità della coscienza dell'autore, che è sostanzialmente teorica, prova dunque a stipulare un "nuovo" patto simbolico nelle *Memorie*, cioè a mettere in scena una segmentazione e una pluralità di voci dell'Io

---

[3] Eliade tenta comunque di oggettivare questo «centro», e lo fa in maniera tale da mostrare una lunga fedeltà e un amore mai finito per la lingua materna. Si potrebbe dire una lunga fedeltà alla lingua che è molto diversa nello stile dallo strappo linguistico effettuato "quasi di forza" da Cioran in Francia e in maniera meno brutale da Ionesco, entrambi spinti, probabilmente, da motivazioni personali differenti.

[4] La questione è estremamente complessa. E riguarda i famosi «silenzi» di Eliade in merito alle vicende devastanti che lo hanno implicato nella Storia. I cosiddetti «silenzi» di Eliade appartengono di fatto al dispositivo difensivo e testuale delle *Memorie* non solo per ragioni di opportunismo personale, come si tende sbrigativamente a denunciare, ma fondamentalmente perché si pongono soprattutto a tutela dei testimoni che ancora vivevano sotto l'oppressivo regime ceaușista in Romania. È necessario tener presente che quando Eliade scrive le sue *Memorie* alcuni suoi amici avrebbero potuto essere nuovamente ricattati dalle autorità ufficiali dopo la pubblicazione del primo volume. In altri termini, i «silenzi» di Eliade fanno parte della struttura della sua opera, e rappresentano il nucleo reale e inassumibile inestricabilmente intrecciato con l'immaginario del testo.

che fanno costantemente appello ai suoi attuali interlocutori sparsi sul globo. Si ha così nelle *Memorie* un io interno, privato, e un io sociale, pubblico, un io per sé e un io per gli altri, ovvero un io che si espone ad oltranza alla testimonianza della parola senza fine, che passa indifferentemente dal passato al presente, e viceversa, attraversando tutti i campi che il discorso letterario mette a disposizione del soggetto della scrittura. È un Io multiforme che rivisita con l'immaginazione il proprio trascorso storico e che si misura su un orizzonte di immortalità e di salvezza, insomma un Io che si monumentalizza attraverso la teorizzazione di un'opera di fondazione metafisica. Tra tutte le possibilità offerte dalla storia di quegli anni Eliade si sofferma su quella sola che è "sopravissuta", come se egli fosse dalla parte dell'avvenimento più forte; ovvero ciò che, dal punto di vista soggettivo, è realmente avvenuto, ciò che si è imposto a lui suo malgrado.[5]

Nelle *Memorie* il soggetto sembra costantemente poggiarsi su una struttura ideale forte, provvidenziale, fatta di una stoffa ad un tempo religiosa e razionale, che gli consente in un certo qual modo di tollerare l'impatto traumatico del reale dell'esperienza storica attraverso l'allestimento di un dispositivo simbolico bipolare che ruota intorno al «sacro» e al «profano», entrambi connaturati alla parola. Ciò che permette all'autore delle *Memorie* di fare questa operazione per molti versi artificiosa, fondando l'ideale del patto autobiografico in stile epico, è il fatto proprio di intendere il processo della scrittura come scrittura di sé, ovvero come metodo formativo e fondativo in una prospettiva universale e totalizzante.[6]

In questa pratica volontaristica del lavoro autobiografico di Eliade - che ammette l'oblio di fuga, ma al tempo stesso traccia una linea sottile tra l'«amnesia» e il debito contratto con la memoria infinita della parola - si può facilmente osservare come il soggetto venga progressivamente sommerso dalla vasta mole della scrittura rievocata. È come dire che il soggetto viene quasi inghiottito, si abolisce, tanto che il suo vuoto si trova a essere colmato da tutta una serie indefinita di io immaginari, speculari, che sono in continuo movimento dialettico e in stretta relazione narcisistica tra di loro. Questi io frantumati danno conto dell'immagine del soggetto diviso dalla struttura stessa del desiderio e insieme fanno traccia proprio nel campo testuale ritagliato dalla testimonianza autobiografica.[7] Eliade nelle *Memorie* tenta di dare uno statuto

---

[5] Come se ciò non fosse dovuto avvenire proprio così e non diversamente. Questo è uno dei tagli etici che si può scorgere nelle *Memorie*. Il soggetto della scrittura di Eliade, diversamente dall'Io, è una sorta di corrente «spirituale» che trascina l'Io nell'«esperienza» bruta della materialità del dato storico oggettivo e sconcertante. È un soggetto "spirituale" che attraverso la sua ipostizzazione difensiva nell'Io riesce a trovare un appiglio nel campo simbolico resistendo tenacemente alla frammentazione e alla disgregazione dettate dalla pressione fantasmatica inconscia e dal «terrore» storico realmente vissuto.

[6] Si tratta di una sorta di *Bildung* stratificata che consente alla coscienza di sostenere l'indecidibile gesto etico nell'*après coup* storico e testuale, affidandosi di volta in volta al calcolo del fantasma che fa da sfondo al desiderio. Ciò avviene nelle *Memorie* proprio a partire dall'interpretazione retroattiva che Eliade dà ai propri romanzi scritti all'epoca. Misurandosi in maniera critica con le recensioni pubblicate sulla stampa di allora e affidandosi al filo indistruttibile dei ricordi, Eliade ricostruisce un senso accettabile alla propria opera appellandosi al diritto del segreto condiviso.

[7] Quest'operazione di Eliade è molto dispendiosa nell'economia psichica del soggetto. Rispetto alla scritture di Cioran e di Ionesco che scavano all'interno della divisione soggettiva nel reale della lingua rendendo conto di un soggetto magmatico, la coscienza testuale apparentemente monolitica di Eliade dà sempre l'impressione di ripartire dalla compulsione ripetitiva e traumatica della scrittura che viene segretamente celata. Eliade ricostruisce, reinterpreta, mette in forma, fissa lo stemma, l'emblema, cerca di definire con chiarezza e di controllare il proprio vissuto emotivo, mettendo insieme approdo e deriva in una prospettiva ideale permeata da una fantasia salvifica di immortalità monumentaria.

essenzialmente narrativo al soggetto, riconoscendosi solo nell'aspetto immaginario. Questo dispositivo cerca retroattivamente sempre di precisare il «centro», il senso, l'identità, rispetto allo scivolamento labirintico del desiderio. Rispetto all'emersione di una soggettività inquieta e problematica come quella di Cioran e Ionesco, si assiste, nella scrittura delle *Memorie*, a una persistenza dell'Io in modo meno decentrato e depotenziato. Ci si trova di fronte a un Io monumentalizzato in apparenza senza troppe faglie o lacerazioni.

Secondo Cioran, lo stile di Eliade è più autenticamente riconoscibile nella forma breve della scrittura saggistica che in quella degli studi di ampio respiro.[8] Questa annotazione del pensatore transilvano è molto significativa se si vuole provare a comprendere la strategia epica messa in atto nell'autobiografia dallo storico delle religioni. Eliade nelle *Memorie* fa del proprio Io narrativo una sorta di *artifex fortunae suae*. La prospettiva che segue appare quasi sempre come conciliata o pacificata. Nel simulacro dell'Io-coscienza dell'ideale autobiografico perseguito, Eliade crede di trovare la verità e la fondazione in senso metafisico non dentro ma sopra gli eventi della «Storia». Egli ritiene che le contingenze degli avvenimenti storici vadano intese più come tappe di un'«iniziazione» verso una forma di «conoscenza suprema», che come effetti subiti. In questo modo Eliade riesce a mantenere equivocamente separate la credenza, la verità e la conoscenza. Investito dal debordante narcisismo dell'Io il soggetto della scrittura trova volontaristicamente insperate capacità di resistenza opponendosi al terrore folle della "temporalità" storica.[9] La narrazione autobiografica delle *Memorie* diventa così, per Eliade, l'identità del soggetto e, in quanto ideale, è il mezzo migliore per possederlo.[10]

Ora vediamo più da vicino le vicende storiche di Criterion, così come si incontrano nelle *Memorie*. Avevamo visto come le serate consacrate agli «Idoli» della nuova generazione avessero presentato numerosi problemi che mettevano a serio rischio la tenuta del legame comunitario dell'associazione stessa. Eliade, inoltre, si trova al centro di un inghippo sentimentale. Il caposcuola di Criterion aveva una relazione con Sorana Țopa, un'attrice appartenente al gruppo - molto apprezzata artisticamente da Nae Ionescu e intima amica e confidente di Cioran, - e allo stesso tempo stava intrecciando una «storia segreta» con Nina Mareş, segretaria di Sebastian, che gli dava una mano per la revisione e la redazione dei testi "scientifici".

---

[8] Cioran scrive negli *Exercices d'admiration*: «Per quanto netto sia in Eliade il gusto delle vaste sintesi, rimane pur sempre che egli avrebbe potuto eccellere anche nel frammento, nel saggio corto e folgorante; in verità lo ha fatto, prova ne siano le prime produzioni, quella grande moltitudine di testi brevi che ha pubblicato sia prima della partenza per l'India, sia al ritorno». E. M. Cioran, *Esercizi di ammirazione*, tr. L. Zilli, Milano, Adelphi, 1988, p. 134.

[9] È la grande questione dell'Ideale dell'Io, dell'oggetto paterno e della fittissima trama dell'identificazione immaginaria. Come sottolinea aspramente Manea: «Mircea Eliade scriveva del suo mentore che, stranamente, aveva incluso nell'*Enciclopedia della Filosofia* (Harper Collins, New York), "Dio per Nae Ionescu è presente nella Storia mediante l'Incarnazione… l'esistenza umana si compie soltanto nella morte, la morte come trascendenza". Un lettore romeno riconoscerà nelle parole di Eliade qualcosa di più di una valutazione strettamente accademica». N. Manea, *La quinta impossibilità*, cit., pp. 192-193.

[10] Cioran scrive a proposito di Eliade: «Tutto ciò che è *negativo*, che incita all'autodistruzione sul piano fisico che spirituale, gli era allora e gli è tuttora estraneo. Da qui deriva la sua inattitudine alla rassegnazione, al rimorso, a tutti i sentimenti che implicano impasse, stagnazione, non-avvenire». E. M. Cioran, *Esercizi di ammirazione*, cit., p. 140.

Eliade scrive nelle *Memorie* che avrebbe temuto fortemente il giudizio severo dell'amico Sebastian se fosse venuto a saperlo, e ciò avrebbe forse compromesso definitivamente la loro amicizia.

Sempre dalla *Memorie* si sa che Eliade dal 1933 è assistente alla cattedra del suo professore all'Università di Bucarest, condivide pienamente il momento Criterion, partecipa alle serate del gruppo e a delle conferenze radiofoniche.[11] È molto presente sulle pagine dei periodici e delle riviste e capitalizza al massimo l'«esperienza indiana» soprattutto per la redazione dei suoi studi scientifici nel campo del religioso che lo porteranno a diventare uno dei massimi studiosi di fama mondiale. Di notte, Eliade infaticabilmente scrive i suoi romanzi *Il ritorno dal paradiso* e *Gli huligani*, che, dopo il successo editoriale *Maitreyi*, gli permetteranno di arrotondare il bilancio economico e gli consentiranno, grazie agli acconti ricevuti dall'editore, di poter viaggiare e stringere rapporti di amicizia e di studio all'estero. Però tutti questi impegni "sovrumani", dal punto di vista intellettuale ed emotivo, contribuiscono a spalancare una profonda scollatura nella dimensione fantasmatica della psiche e a far emergere i tratti angosciosi del dubbio e della scelta, esponendo il soggetto al rischio di un possibile «fallimento» esistenziale. Questo aspetto è messo particolarmente in rilievo da Eliade nelle *Memorie*.

Dopo il «caso» editoriale di Sebastian e la prefazione antisemita del Professore, Eliade è infatti chiamato, quasi di forza, a fare una decisiva scelta di campo nel nuovo schieramento comunitario che si sta venendo progressivamente a configurare dietro le quinte di Criterion. Il protagonista si deve misurare con l'autorità cattedratica di Nae Ionescu che ha sancito in senso teologico e dottrinario la sua presa di posizione politica in senso filolegionario e antisemita. Il dilemma è inaggirabile. Eliade si trova in questo paradosso inestricabile: da un lato è destinato ad assumersi l'eredità simbolica di Nae Ionescu all'Università, ma al contempo deve fare i conti con l'ideale del maestro, con quel tratto aggiuntivo che Eliade stesso non sente affatto di condividere perché "politicamente scorretto" sia dal punto di vista "dottrinario" che "morale". Ufficialmente cerca di prendere le distanze dal professore sottolineando sulla stampa, - non senza vergogna e forse anche con qualche fondato timore - l'«errore» di epistemologia teologica e insieme di metodo compiuto da Nae Ionescu nella prefazione del romanzo di Sebastian. Ma una cosa comunque appare a tutti evidente. Eliade è chiamato a decidersi: o da una parte o dall'altra. La sua posizione «né destra né sinistra» enunciata a più riprese sui giornali dell'epoca è diventata insostenibile. Si afferma la logica dell'impegno comunitario in senso fusionale e discriminante: "o sei con noi oppure sei contro di noi". *Extra ecclesia nulla salus*. Contrariamente a tutte le aspettative della redazione di «Cuvântul», Eliade prende le difese dell'amico ebreo. [12]

---

[11] Le conferenze ai tempi di Criterion di Eliade sono contenute nel volume M. Eliade, *50 de conferințe radiofonice: 1932-1938*, Bucarest, Humanitas, 2001.

[12] Manea si è interrogato a lungo nel suo ultimo libro sulla travagliata amicizia intercorsa fra Eliade e Sebastian. Scrive: «Dopo la "condanna a morte" offerta da Nae Ionescu […] egli si dimostra, tuttavia, dolorosamente legato a Mircea Eliade, persistendo in un'amicizia caratterizzata appunto da ricordi, affetti, verità dimezzati o ancor più ridotti. Nel tempo, la crisi dell'amicizia si era approfondita. Fin dal 1936, l'impegno politico di Eliade non poteva più essere ignorato. […] I rapporti di Sebastian con Eliade continuano, comunque, a intermittenza, fino alla partenza di quest'ultimo, nel 1940, per l'ambasciata romena di Londra». La spiegazione che si dà Manea per quest'incongruenza è la seguente: «Nel suo candore, [Sebastian] mostrerà al mondo - e lo dimostrerà anche a se stesso, contro il mondo - che può salvare il colpevole, come interlocutore e amico. […] Nel contesto storico, l'amicizia Sebastian-Eliade diventa simbolica per tutto ciò che ha significato: terrore e speranza, ambiguità e paura, viltà e possibilità nel rapporto ebreo-cristiano nell'Europa dell'osceno decennio 1935-1945». N. Manea, *La quinta impossibilità*, cit., pp. 199-120 e p. 202.

Questo suo gesto verrà aspramente sanzionato da parte del gruppo, e gli causerà non pochi problemi sia in pubblico che in privato. Il Professore tuttavia perdona l'allievo, ed Eliade si sente forse in dovere di partecipare fattivamente alla «comunità spirituale di destino» per adempiere alla missione culturale e nazionale del proprio paese. Siamo nel cuore del «malinteso».

Ma non è finita. C'è un altro aspetto tanto per complicare la situazione, che non viene affatto misconosciuto nelle *Memorie*. Eliade non riesce più a stare a suo agio nella dimensione conflittuale e polemica dell'associazione Criterion. Nella società ha fatto irruzione l'*Eros*. Eliade deve fare i conti ora anche con quest'altro evento improvviso e travolgente della sua vita ed operare una scelta radicale in termini soggettivi, che si è tradotta nell'atto simbolico della messa a morte, attraverso il suicidio di Pavel Anicet, il protagonista del romanzo *Il ritorno dal paradiso*. Vediamo più da vicino la questione che rivela l'altra faccia del «malinteso» associativo.

Nel gruppo Criterion non si discuteva solo di libri, politica, premi e missioni culturali. Alle iniziative dell'associazione, sia pubbliche che private, partecipava un nutrito gruppo femminile proveniente dai campi differenti del sapere, come il teatro, le arti figurative, la danza, la musica, il giornalismo, la filosofia e la poesia. Alcune di queste donne erano le mogli stesse dei protagonisti, altre erano amiche o sostenitrici dell'Associazione che avevano aspirazioni artistiche e che avranno un ruolo decisivo per le sorti della comunità soprattutto riguardo alla tenuta del legame comunitario di Criterion. Si ricordano, per fare solo alcuni nomi, Mary Polihroniade, d'origine inglese, Jenny Acterian, corrispondente di alcune splendide lettere di Cioran dalla Francia, le attrici Marieta Sadova e Sorana Țopa che appartenevano alla cerchia teatrale di Haig Acterian allievo di Gordon Craig, la moglie Maria Prahova, Margareta Sterian, la maestra di danza Flora Capsali e tante altre *fan* del gruppo che ancora studiavano all'università. Alle riunioni di Criterion veniva sovente, anche Nina Mareş, la «segretaria di Sebastian».

L'autore ricorda nelle *Memorie* che Nina abitava in una camera all'ultimo piano delle edificio della Galleria Immobiliare, dove si trovava la redazione di «Cuvântul», ed era considerata da «tutti un'amica»:

> All'epoca [Nina] lavorava alla Società dei Telefoni. Era piccola, bionda, di buona compagnia, e anche se aveva una vita difficile, come venni a sapere più tardi, era sempre sorridente e riservata sulle sue disgrazie personali. Aveva fatto amicizia soprattutto con Mihail Sebastian e batteva a macchina i manoscritti delle sue novelle, perché nessun tipografo avrebbe saputo decifrare quelle pagine scritte a caratteri piccolissimi, sovraccariche di cancellature.[13]

In questa comunità di amici c'erano, dunque, molte presenze femminili tra cui soprattutto Sorana Țopa. Le *Memorie* riportano i tratti salienti della «circostanza particolare» che ha dato vita alla loro intensissima relazione amorosa:

> Sorana aveva voluto assolutamente leggermi quello che Nae Ionescu aveva scritto su di lei, cioè che era il dono più prezioso che la Moldavia avesse fatto alla Romania dopo Eminescu.[14]

Le indiscutibili e rinomate capacità di seduzione del dandy universitario sapevano avvalersi anche delle testate giornalistiche nazionali per i suoi intenti.[15] Il

[13] M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 236.
[14] Ivi, p. 237.

giudizio iperbolico emesso nei confronti dell'attrice mostra in maniera eloquente la sensibilità del Professore al fascino muliebre. Che Nae Ionescu avesse notato il talento conclamato di Sorana Țopa, nonché le sue avvenenti grazie femminili, non è un particolare che possa passare inosservato al giovane Eliade.

A distanza di tantissimo tempo, il ricordo di Sorana è molto vivo nelle *Memorie*. L'autore traccia un dettagliato ritratto psicologico dell'esuberante attrice di Criterion:

> Abbastanza alta di statura, di costituzione robusta, aveva un viso rotondo, un po' paffuto, e capelli color grano maturo. Sebbene leggesse ogni tipo di libri di specialità – e di recente avesse scoperto Krishnamurti, per il quale provava una grande venerazione – era orgogliosa di essere nata e cresciuta in campagna e di aver giocato a piedi nudi nella polvere insieme ad altri figli di contadini. Aveva un grande fascino e allo stesso tempo poteva essere esasperante. Era molto amichevole, generosa con i suoi colleghi e con le sue colleghe di teatro, ma le piaceva discutere sempre questioni profonde, compiere analisi su se stessa e analizzare i suoi interlocutori, per ore e ore di seguito.[16]

Sorana era molto sensibile all'incanto della parola. Uno degli «interlocutori» con cui l'attrice amava intrattenersi in confidenze reciproche e «analisi» di pensiero interminabili era il giovane Emil Cioran. Sorana era un torrente in piena di parole e di effusioni sentimentali. La comunità di Criterion era una società trasparente e talvolta forniva anche una cornice idilliaca all'espressione delle emozioni e degli affetti. Si spartiva quasi tutto, idee, articoli giornalistici, opinioni politiche, sentimenti, poesie. Si condivideva in gruppo non solo la polemica ma anche l'amicizia e l'amore.[17] Sorana è una delle protagoniste del gruppo, forse quella che spicca tra le altre non solo per la sua istrionica e appariscente personalità, ma forse perché sembra incarnare nell'immaginario di Eliade l'ideale comunitario di Criterion. Mediante quel tipo di sensualità a tratti mistica che sembrava all'epoca maggiormente connotarla, era considerata da tutti come «la Russa». Tutti i diari degli scrittori, che sono entrati in contatto con l'attrice, riportano la «genialità sensuale» della donna e la sua ispirazione misticheggiante a sfondo erotico ed amoroso. Eliade scrive che Sorana era dotata di un grande talento nel recitare e nel raccontare, e come tutti a quel tempo aveva anch'essa un «Idolo» da venerare, il suo era Krishnamurti.[18]

---

[15] Sui rapporti abbastanza controversi e travolgenti di Nae Ionescu con le donne si veda soprattutto la testimonianza di Mircea Vulcănescu, *Nae Ionescu*, cit., pp. 108-117.

[16] M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 239.

[17] Nella cornice di Criterion i protagonisti polemizzano tra di loro nello spazio del discorso pubblico stabilito dalla carta stampata, ma quando si entra nella sfera del privato affiora quel particolare gusto per il segreto condiviso, nello spirito della comunità elettiva e solidale, che si espone più chiaramente sulla scena epistolare. Ecco l'inizio di una lettera del 25 marzo 1933 spedita da Cioran a Eliade da Sibiu: «Caro Mircea Eliade, Ti mando i saluti dalla camera di Sorana. Non so se hai ricevuto la mia cartolina dove ti richiedevo alcune informazioni. Penso a te con molta simpatia e rimpiango nella mia vita di averti visto molto raramente. Ti prego, spedisci l'articolo al mio indirizzo, perché Sorana non ha trovato ancora una camera». E. Cioran, *Scrisori către cei de-acasă*, cit., p. 269. Il ricordo di Sorana è molto presente a distanza di tantissimo tempo nei *Cahiers*. Cioran annota: «Da giovane mi piaceva scrivere lettere. Sono andate quasi tutte perdute. Sorana, che ne possedeva quaranta, le ha bruciate, per paura, durante il periodo staliniano. Tutti gli altri probabilmente hanno fatto lo stesso. Quindi non saprò mai qual era il mio vero volto quarant'anni fa! Nonostante tutto mi dispiace, perché a volte mi capita di pensare che sono soltanto il riflesso insignificante, la caricatura di ciò che ero in quei lontani anni di febbre e di follia. Perché ero pazzo, e sapevo un sacco di cose…». E. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 927.

[18] Ionesco stesso la ricorda ne *La Cantatrice calva* immortalandola nel delirio verbale e cacofonico prima dell'afasia finale collettiva, menzionando cripticamente il nome di «Krishnamurti», un nome solo in apparenza assurdo e fuori contesto nella pièce ambientata in Inghilterra.

Come segno di una lunga fedeltà all'associazione, Sorana, Jenny Acterian, Nina Mareş e Marieta Sadova sono le figure femminili che accompagnano i fantasmi della *femme fatale* di Criterion sulla scena teatrale di Ionesco, e c'è anche Mary, la moglie di Polihroniade. Ognuna di esse incarnerà oniricamente nella scrittura teatrale del drammaturgo il ruolo fantasmatico di presenze assenti che tendono a sovrapporsi sul filo impalpabile dei ricordi. Le donne di Criterion fanno parte dei sogni e degli incubi di Ionesco. Le loro immagini sono come incise gelosamente in una cripta interiore e segreta.[19]

Nelle *Memorie* Eliade si sofferma lungamente sul profilo di Sorana nel capitolo intitolato *Il ritorno nella mansarda*.

> Solo quando cercava di convincermi che Krishnamurti era il più grande genio del secolo perdevo la pazienza. […] Non aveva alcun dubbio che Krishnamurti fosse il solo ad aver capito - come amava dire, utilizzando la maiuscola – la Vita. E Sorana era affascinata dalla Vita. Non parlava che di questo: del miracolo della Vita e dei delitti che tutti noi commettiamo quotidianamente contro noi stessi e contro la Vita, rifiutando di vivere in modo semplice e spontaneo, e svuotando di senso la nostra esistenza con stereotipi, formule e sistemi.[20]

È difficile competere con gli «Idoli» perché sembrano fatti di una stoffa indistruttibile. Allan, il protagonista del romanzo di successo di Eliade, se n'era già accorto con Maitreyi. Tra di loro c'era sempre di mezzo la presenza ingombrante del «terzo»: non il padre della fanciulla bengalese che poteva assentarsi per lavoro, ma Tagore stesso, rievocato sempre nei momenti culminanti della loro relazione.[21] Anche nelle *Memorie* è ripresa la medesima questione. Tra Eliade e Sorana c'era sempre di mezzo la presenza idealizzata di Krishnamurti, il cui nome nel teatro di Ionesco diverrà

---

[19] Questo aspetto singolare dell'immaginario onirico di Ionesco è testimoniato da Eliade. Nel *Giornale* si legge: «Sogni: Eugène Ionesco mi raccontava che Jenny Acterian (morta di cancro in patria alcuni mesi or sono) gli è apparsa giovane e bella. Eugène, in sogno, sapeva che era morta. Jenny lo ha abbracciato gridando: fidanzamento, fidanzamento! Poco dopo, una seconda Jenny, in tutto simile alla prima, entra nella stanza. Eugène le ha guardate ambedue e si è svegliato». M. Eliade, *Giornale*, tr. L. Aurigemma, Torino, Boringhieri, 1976, p. 224. Jenny Acterian era una destinataria privilegiata della corrispondenza di Cioran. Nell'epistolario di Cioran ci sono sei splendide lettere inviate tra il 1938 e il 1940: cinque da Parigi e una dall'Ile de Bréhat.

[20] M. Eliade, *Memorie*, vol I, cit., p. 239.

[21] Questo «terzo» per Eliade in realtà non è oggettivamente rintracciabile nella figura concreta di Cioran, rivale in amore e in competizione di sapere né in quella figura del maestro Nae Ionescu nel caso di Sorana, quest'ultimo impegnato alle prese con le sue «Muse» di turno nella sua impresa sentimentale-politica-religiosa alla corte del re e sui giornali nazionali. Ionesco che conosceva molto bene Eliade afferma che «non era affatto geloso». Ciò, per dire semplicemente che la figura del «terzo» nel quadro relazionale di Criterion è una figura formale e ad un tempo simbolica. Essa separa e unisce il piano dell'immanenza e della trascendenza in un impercettibile tratto di soglia, inscrivendo così la sua paradossale logica di operatore degli scambi nella socialità umana. Il suo ruolo di mediazione simbolica (o politica) nella costruzione dell'Ordine sociale non può mai divenire esaustivo nei termini di una conciliazione appaesante o ideale. Il «terzo» sfugge alla presa definitiva della sintesi. Non chiude mai lo scarto, la differenza. Il «terzo», nella sua imprescindibile funzione di articolazione simbolica, è proprio ciò che scandisce le dinamiche dei vettori comunitari e la possibilità della loro costruzione relazionale a partire dalla sua vacanza o dalla sua *impossibilità* strutturale che accomuna. Il «terzo» non offre soluzioni né può promettere alcuna consolazione. Meno che mai è in grado di offrire qualche garanzia su un piano meramente ideale o salvifico. Come vedremo più avanti, il «terzo» è la parola e la domanda senza fondo. Al «terzo» si addice forse l'impossibile gesto del perdono.

uno stereotipo, una formula vuota, un cliché nel commercio umano del discorso insensato.[22]

Eliade, come se nella figura di Sorana riconoscesse il riflesso abbagliante di uno specchio idealizzato e poi infranto, scrive:

> In fondo, lei aveva ragione, ma parlava sempre nel nome dell'assoluto, della Vita, dell'Amore, e questo gergo pretenziosamente spiritualista, d'altronde utilizzato con il pathos, con il mestiere di una vera artista, mi dava sui nervi.[23]

Le parole dell'attrice mettevano a dura prova la pazienza degli amici di Criterion e il capitano della giovane generazione si sentiva obbligato a interromperla «in modo sarcastico, e talvolta con durezza» nella sua mansarda. Comunque, il ricordo di Sorana, protagonista indiscussa di queste pagine delle *Memorie*, sembra non essere affatto scalfito dal tempo:

> Era imprevedibile, come del resto erano imprevedibili i suoi cambiamenti di umore: scoppiava a ridere dopo una tirata patetica, si scioglieva in lacrime nel bel mezzo di un inno dedicato alla Vita. Aveva cercato di staccarsi da tutto ma era rimasta aggressivamente femminile, capricciosa, bizzarra. Malgrado così acute contraddizioni era una donna piena di fascino. E il suo fascino, che si aggiungeva alla bellezza e al talento, sarebbe stato irresistibile se non l'avesse annullato da sola, con furia e testardaggine, cercando di diventare diversa da come era.[24]

In questo «fascino irresistibile» attestato autobiograficamente da Eliade a distanza di tantissimi anni, non si comprende bene fino a che punto Sorana sia soltanto una proiezione soggettiva dell'autore oppure sarebbe più appropriato riconoscervi forse una doppia e contraddittoria identificazione. Un testo può sempre leggerne un altro, e così di seguito, teoricamente, fino alla fine dei testi. Fatto sta che il soggetto narrativo nel palinsesto di Eliade attraverso il ritratto dell'attrice riesce a restituire la cifra ideale di Criterion e di tutta una generazione animata dai propri «Idoli», una generazione frenetica, infatuata, votata alla scoperta dell'«Assoluto», attratta dalla passione per il reale, sensibile alla seduzione del fascino femminile.[25]

---

[22] Krishnamurti è forse ne *La Cantatrice chauve* l'emblema onomastico dell'assurdo, l'inutile concorso alla chiacchiera comunitaria, che segnala la tragedia nel linguaggio, la situazione espressiva della comunicazione come logora e consunta. Nella chiave della parodia e nella forma di un discorso critico che non regge più, restano nella pièce solo i nomi, i relitti verbali sulla scena, frammenti di uno specchio infranto dopo il disastro associativo e il crollo degli idoli portati in trionfo dalla comunità degli amici sulla platea storica di Criterion.

[23] M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., pp. 239-240. Inseguire la spinta del desiderio femminile, del fantasma de *La donna*, non è cosa tanto agevole per un giovane-adulto in formazione animato dall'impulso conoscitivo del «fare» e del «creare». *La donna* esiste da qualche parte, ma non si trova in un luogo oggettivamente rintracciabile nelle fattezze di una persona umana. Eliade ha dato nella sua opera più conosciuta il nome di «sacro» a questo fenomeno, ma ciò non toglie il fondo senza fondo al suo enigma. Se non si tiene debitamente conto della condizione umana, si rischia ad ogni passo il delirio della certezza, soprattutto, forse, perché il desiderio quando si poggia su un ideale delimitato da un orizzonte di credenza e di promessa, si misura infinitamente con «la sete di Assoluto». Sorana «credeva di aver scoperto la via per raggiungerlo» e «i suoi monologhi spiritualisti e Krishnamurtiani» ne erano la più viva testimonianza, scrive Eliade delle *Memorie*.

[24] Ivi, p. 240.

[25] Eliade suggerisce a proposito dell'amata e a un tempo incontenibile musa ispiratrice, che la figura di Sorana segretamente incarna alla perfezione l'ideale di Criterion e della "Grande Romania" voluta e desiderata dalla giovane generazione - un ideale rivoluzionario che sarà vissuto con amore e odio

Leggiamo sempre dalle *Memorie* la testimonianza di Eliade di quegli anni «incandescenti» ed «estenuanti» di Criterion:

> Sorana Țopa era sempre con noi. Mentre l'accompagnavo a casa, mi ripeteva i suoi giudizi critici sul dibattito e specialmente su di me, se per caso avevo preso la parola quella sera. Come al solito, talvolta le sue osservazioni erano pertinenti e utili, altre volte, mi parevano aggressive e pretenziose o non degne di essere prese in considerazione. […] Vivere con Sorana era estenuante: accanto a lei dovevi essere sempre intelligente, profondo, originale – e soprattutto «spontaneo». Per lei, l'amore era una continua incandescenza, un «ardere al calor bianco», come le piaceva dire. Ciò significava, tra l'altro, che ogni silenzio prolungato, ogni frase banale sfuggita per stanchezza o per disattenzione, costituivano ai suoi occhi delle testimonianze di indifferenza o di assenza, e allora dovevano essere interpretate a fondo per comprendere il significato e per considerarle nel loro effettivo valore e, infine, per correggerle.[26]

Le testimonianze storiche dei protagonisti di Criterion riguardo alla serata su Bergson, dove Sorana è ancora una volta protagonista quasi assoluta nella mansarda di Eliade, confermano i giudizi retrospettivi espressi dallo storico delle religioni. Nel *Jurnal* di Comarnescu, quando affermava che la sua relazione sul filosofo dell'*Élan vital* al «simposio» di Criterion non era affatto piaciuta al gruppo delle «oche krishnamurtiane» e ai «maschi dell'oca soggettivi»[27], si trova questa precisazione:

> Parlavo, naturalmente, in maniera scientifica, da posizioni critiche, ma Sorana Țopa si rivoltava di continuo sulla sedia perché avrebbe voluto che io parlassi liricamente, recitando un poema dello slancio vitale.[28]

Le discussioni e le polemiche, dopo il «simposio» pubblico nella sala della Fondazione Reale, continuavano alla birreria e al caffè del «Corso» e si chiudevano a tarda notte nella mansarda di Eliade. Secondo la testimonianza di Arşavir Acterian, venne intentato un vero e proprio processo allo sfortunato Petru Comarnescu. A turno presero la parola Sorana, Cioran, Eugen Ionescu, Noica. Fu una lunga «notte di tumulto verbale».[29] È molto faticoso, ricorda Eliade nelle *Memorie*, evitare gli equivoci, i malintesi; si rischia a ogni passo di essere fraintesi, non capiti, emendati da una donna così esigente come Sorana e si finisce con l'essere giudicati anche sui propri «silenzi», sulla mancata e a lungo attesa presa di posizione durante le riunioni associative. [30]

Attraverso la figura di Sorana, che rappresenta appieno l'isteria e l'irruzione sovversiva del femminile nell'associazione Criterion, Eliade descrive la vita di una comunità estremamente esigente, ipercritica, votata all'edificazione di idee, di valori, di criteri, spesso dogmaticamente imposti con forte clamore e con appassionata violenza verbale. Eliade vive simultaneamente sulla propria pelle la chiamata dello spirituale e

---

frenetico, come un delirio collettivo, un desiderio così eccessivo, esasperato, misterioso, parossistico, che nessuno slancio soggettivo sarà mai all'altezza di appagare.

[26] M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 246.

[27] Le «oche krishnamurtiane» erano presumibilmente la coppia Sorana ed Eliade, mentre i «maschi dell'oca soggettivi» erano i «negativisti» Eugen Ionescu, Emil Cioran e Arşavir Acterian.

[28] P. Comarnescu, *Jurnal*, cit., p. 78.

[29] Ion Vartic, nel saggio *Cine n-a fost subjugat de Sorana Țopa?*, ha ricostruito il contesto storico della serata. Si veda il suo libro *Cioran naiv şi sentimental*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 2000, alle pp. 284-315 e pp. 293-294, dove viene studiata la relazione sentimentale di Eliade, Sorana Țopa e Cioran.

[30] Nella testimonianza su Criterion Eliade scopre forse che l'Altro esiste anche nei «silenzi» ed è fatto di una pasta diversa da come uno se lo possa immaginare, e al contempo lo scrittore verifica che l'Altro è comunque sempre Altro da sé. Le *Memorie* di Eliade fanno trapelare quel vuoto, quel debito, quel dono che impegna tutti i membri della comunità alla parola e li richiama alla loro costitutiva alterità.

l'appello del sessuale, cioè quegli ingredienti a base mitica e pulsionale che fanno da collante a ogni tipo di comunità a carattere fusionale. Il lavoro comunitario è vivo, faticoso ed estremamente delicato.[31] Eliade trova comunque rifugio nella solitudine notturna e nella quiete della sua mansarda quando tutti i criterionisti se ne sono andati via. Riesce a scrivere, grazie alla spinta dell'insonnia che lo accompagna fedelmente sin dall'adolescenza, il «romanzo bengalese» che di lì a poco avrà un grande successo presso i lettori. Ciò che comunque all'epoca rincuorava il futuro storico delle religioni era il fatto di sapere che la «tesi [di dottorato] era quasi finita». «Nina Mareş batteva a macchina i vari capitoli a mano a mano» che glieli portava.

Molto prima che Eliade chiarisse nell'autobiografia i risvolti emotivi di questa impasse esistenziale, dove il protagonista si trovava ai tempi di Criterion combattuto tra l'amore appassionato di due donne, Eugène Ionesco aveva monumentalizzato questa vicenda sentimentale del capitano della giovane generazione nella «maschera indiana o della Mesopotamia» con «quattro occhi» e «tre nasi» indossata da Roberte II in *Jacques ou la soumission*.[32]

Nella logica del segreto condiviso, attraverso la parodia dei romanzi pubblicati in Romania da Eliade, Ionesco a dire fa Roberte II queste parole:

> Sous des couvertures trempées on fait l'amour… on y gonfle de bonheur! Je t'enlace de mes bras comme des couleuvres; de mes cuisse molles. Tu t'enfoces et tu fonds… dans mes cheveux qui pleuvent, pleuvent. Ma bouche dégoule, dégoulent mes jambes, mes épaules nues dégoulent, mes cheveux dégoulent, coule, tout dégoule, le ciel dégoule, les étoiles coulent, dégoulent, goulent… [33]

Il personaggio femminile che porta sulla scena la maschera mostruosa, rivela verso la fine della pièce il suo «vero nome».

> Je m'enlise. Mon vrai nom est Élise.

Qui c'è la chiave di lettura della pièce nel *calembour* ioneschiano stabilito dalla cifra inequivocabile del nome proprio. Il nome di *Elise* è un'autocitazione, è infatti la

---

[31] La crisi sembra quasi inevitabile nel luogo associativo di Criterion. È impossibile non commettere errori, male interpretare o sovrainterpretare il discorso della e nella comunità che ruota intorno a quella mancanza di fondo su cui strutturalmente non si può esigere alcun diritto di proprietà o di dominio. Spesso, e inevitabilmente, le aspettative individuali vengono disattese. Si cerca di fissare ostinatamente e con grande dispendio psichico di energie una volta per tutte i significati cardine, i criteri dell'Assoluto, ma le parole teoricamente si muovono, fuggono, si rincorrono come in preda a una deriva inarrestabile. Criterion non conosce né tregua né riposo nei dibattiti pubblici e nelle discussioni private.

[32] Si tratta della maschera posta in primo piano all'inizio della cosiddetta «commedia naturalista» che raffigura i tre registri stilistici ioneschiani (cioè quello «realista, fantastico e immaginario») attorno cui ruota la parodia farsesca. È facile intuire, attraverso questo particolare dispositivo ioneschiano, che le donne effigiate nella «maschera indiana» siano con ogni probabilità Maitreyi, Sorana e Nina. *L'avenir est dans les oeufs*, che «costituisce una sorta continuazione» della prima pièce, e *Jacques ou la soumission* si riferiscono, con ogni probabilità, alle vicissitudini affettive di Eliade al tempo di Criterion.

[33] Cfr. E. Ionesco, *Jacques ou la soumission*, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1954, pp. 127-128. Nella traduzione di G. R. Morteo si legge: «Ci si ama sotto coperte inzuppate… ci si gonfia di felicità! Ti abbraccio con le mie braccia simili a bisce, con le mie cosce molli… Tu affondi e ti fondi… nei miei capelli spioventi e grondanti. La mia bocca gocciola, gocciolano le mie gambe, le mie spalle nude gocciolano, gocciolano i miei capelli, tutto gocciola, cola, si spappola, le stelle colano, il cielo cola, gocciola, gocciola…». E. Ionesco, *Teatro completo I*, cit., p. 109. Per cogliere appieno le allusioni di Ionesco contenute in *Jacques ou la soumission* è necessario ricordare che i romanzi di alcova di Eliade scritti al tempo di Criterion furono accusati dalla censura romena di essere pornografici, e nei licei nazionali fu anche diffusa una circolare ministeriale in cui si vietava espressamente la loro lettura.

traduzione del nome della protagonista del «frammento di romanzo» intitolato *Liza*, pubblicato da Eugen Ionescu nel 1937 in Romania. Come vedremo, con questo testo di finzione lo scrittore di Slatina immaginava la sintomatologia delle idee ossessive di Eliade, ai tempi della «comunità politica di destino», con le conseguenti azioni compulsive e la difesa del personaggio maschile messa in atto contro di esse. Il palinsesto autobiografico di Eliade nella sua redazione tiene presente tutte queste testimonianze anteriori, le quali, a questo punto, non devono essere affatto misconosciute se si vuole comprendere adeguatamente la *mise* delle *Memorie*.

Proseguendo la lettura dell'autobiografia di Eliade si incontra un nuovo capitolo che si intitola in maniera inequivocabile *Un uomo senza destino*.[34] Lo storico delle religioni a distanza di molti anni riprende per il capitolo delle *Memorie* il titolo di un articolo polemico di Cioran scritto contro di lui e pubblicato su «Vremea» l'8 ottobre 1933 ai tempi di Criterion. Il pensatore transilvano all'epoca non aveva fatto esplicitamente il nome di Eliade sulla stampa. Ma dopo la pubblicazione delle *Memorie* di Eliade in esilio il segreto amoroso di Eliade è ormai svelato, tant'è vero che lo stesso Cioran, in una conversazione con Lea Vergine, si sentirà legittimamente autorizzato a fornire la sua versione dei fatti. Dice a proposito di Eliade:

> In un articolo che scrissi quando avevo venticinque anni, dal titolo *L'uomo senza destino*, spiegavo quello che non mi piaceva in lui. Vi raccontavo anche la storia di una donna che lui aveva abbandonato e che era venuta a lamentarsi con me. Era una donna straordinariamente interessante… E ho anche detto di lui che era un uomo e uno studioso per cui i libri avevano più peso degli dèi.[35]

E negli *Esercizi di ammirazione* si trova esposta la vicenda arricchita di ulteriori dettagli.

> Non avrei probabilmente osato scrivere *L'Uomo senza destino* se non ci avesse spinto una circostanza particolare (*ne m'y avait décidé*). Avevamo un'amica comune, un'attrice di grande talento che, per sua disgrazia, era ossessionata da problemi metafisici. Quell'ossessione (*hantise*) doveva compromettere la carriera e il talento. Sulla scena, nel bel mezzo di una declamazione o di un dialogo, veniva colta dalle sue inquietudini esistenziali (*venaient la surprendre*), che la invadevano, si impadronivano del suo spirito, e quello che stava pronunciando le sembrava improvvisamente di un'inanità intollerabile. La sua recitazione ne sofferse (*son jeu en souffrit*): era troppo integra per poter o voler ingannare (*donner le change*). Non fu licenziata, si limitarono ad affidarle particine (*petits rôles*) insignificanti, che non potevano turbarla per nulla. Ne approfittò per dedicarsi ai suoi interrogativi e ai suoi gusti speculativi, nei quali metteva tutta la passione che prima dispiegava a teatro. Alla ricerca di risposte, nel suo smarrimento si rivolse a Eliade; poi, meno ispirata, a me. Un giorno, non potendone più, egli la scacciò (*il la rejeta*) e rifiutò di vederla (*et refusa de la revoir*). Lei venne a raccontarmi le sue delusioni (*déboires*). In seguito la vidi spesso, la lasciai parlare, l'ascoltai. Era abbagliante, è vero, ma così monopolizzatrice (*accaparante*), così estenuante, così insistente che, dopo ogni nostro incontro, andavo, spossato e affascinato, a ubriacarmi nella prima osteria. Una contadina (era infatti un'autodidatta venuta da un villaggio sperduto) che vi parla del Nulla con un brio e un fervore inauditi! Aveva imparato parecchie lingue, si era impregnata di teosofia, aveva praticato i grandi poeti, provato non poche delusioni, anche se nessuna l'aveva colpita quanto l'ultima. I suoi meriti, come i suoi tormenti, erano tali che, all'inizio, della mia amicizia per lei, mi sembrò inspiegabile e inammissibile che Eliade avesse potuto trattarla così altezzosamente (*si cavalièrement*). Poiché quel comportamento nei suoi riguardi (*Ses procédés à son égard*) era senza scuse ai miei occhi, per vendicarla scrissi *L'Homme sans destin*. quando l'articolo fu pubblicato in prima pagina da un settimanale, lei ne fu incantata (*elle en fut ravie*), lo lesse in

[34] Come sappiamo dai *Fragments d'un journal* di Eliade i due capitoli dell'autobiografia che trattano le vicende storiche di Criterion furono scritti insieme, tutti d'un fiato, e successivamente fatti leggere all'ultima moglie di Eliade, Cristinel, per la revisione.
[35] E Cioran, *Un apolide metafisico*, tr. T. Turolla, Milano, Adelphi, 2004, p. 164.

mia presenza ad alta voce, come se si fosse trattato di un qualche monologo celebre (*prestigieux*), e poi ne fece l'analisi paragrafo per paragrafo. «Non ha mai scritto niente di meglio» mi disse - elogio fuori posto che dedicava a se stessa: non era stata lei, in un certo qual modo, a provocare l'articolo e a fornirmene gli elementi? In seguito compresi la stanchezza (*lassitude*) e l'esasperazione di Eliade e il ridicolo del mio attacco eccessivo, per il quale non me ne ha mai voluto (*il ne m'a jamais tenu rigueur*), dal quale fu persino divertito. Questo aspetto merita di essere segnalato perché l'esperienza mi ha insegnato che gli scrittori - tutti afflitti da una memoria prodigiosa - sono incapaci di dimenticare un'insolenza troppo chiaroveggente.[36]

[36] E. M. Cioran, *Esercizi di ammirazione*, cit., pp. 138-139 (E. M. Cioran, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 1589-1590).

11. Il diritto al segreto.

Vediamo ora, più da vicino, la questione del "diritto al segreto" condiviso che si protrarrà negli anni dell'esilio. Quella del segreto, al tempo dei «simposi», era una prassi consueta all'interno delle modalità relazionali ed espressive dei criterionisti. Quando lo spirito della polemica pubblica chiamava in causa le pieghe discorsive del privato, fuoriuscendo, così, dai canali di comunicazione interna, entrava di fatto in gioco il "diritto al segreto". Il diritto al segreto era dunque una legge non scritta che si imponeva tacitamente tra i contraenti del patto comunitario la cui origine era in un certo senso extralinguistica perché riguardava fondamentalmente le questioni dell'amore.[1]

Quando gli amici di Criterion si attaccavano tra di loro, dicendo i nomi sulla carta stampata o prendendo di mira gli avversari, lo facevano soltanto perché volevano creare scandalo e scompiglio sulle testate giornalistiche. Qui è la provocazione pubblica quella che prevale, e i casi più significativi, in questo senso, sono quelli di Eugen Ionescu e di Cioran. Quando, invece, la pulsione «parricida» o «fratricida» della frenesia giovanile veniva meno e le questioni erano molto più sentite perché toccavano le fibre interiori della fragilità soggettiva, la polemica si ammantava del gusto del segreto. A quel punto il segreto (o quello che veniva ritenuto tale) si esponeva nella sua nudità e il nome di colui cui si indirizzava l'appello non veniva indicato, ma significativamente alluso. È il caso di Eliade e Cioran in merito alla vicenda relazionale di Sorana resa nota solo quarant'anni dopo.

Le lettere a carattere personale sfuggono ovviamente a questa regola, e l'affetto e il pensiero vengono colti sul vivo perché si modellano proiettivamente sulla figura del destinatario. Tutti gli esponenti di Criterion utilizzavano tale "dispositivo segreto" adattandolo al proprio stile compositivo. In particolare, per Eugen Ionescu dopo l'esperienza catastrofica di Criterion, il travestimento burlesco sarà la cifra emblematica della sua scrittura.[2]

Questo è forse il vero lascito di Criterion, la condivisione e spartizione di un segreto amoroso declinato nelle varie forme di uno stile personale che all'epoca si esibiva tra il parossismo, la parodia e il trasporto del delirio erotico. Questo codice contrattuale non verrà mai più abbandonato dai tre autori separati in esilio. In tal modo forse vivranno l'esperienza luttuosa della comunità senza destino riattivando nella loro opera il "diritto al segreto" condiviso in nome di un passato che non è mai del tutto passato.

Ritornando alla testimonianza delle *Memorie* gli anni di Criterion sono quelli che vedono Eliade impegnato nella composizione del romanzo *Maitreyi* che gli varrà il premio della critica da parte dell'Unione degli Scrittori di Constanța. Sorana, invece, all'epoca, cercava di fargli pubblicare *Il romanzo dell'adolescente miope* e *Gaudeamus*, che riteneva migliori del racconto *Isabel e le acque del diavolo* e dello stesso romanzo

---

[1] Per essere più precisi, nelle condizioni umane, l'amore ha la possibilità di realizzarsi solo attraverso la mediazione di un patto o di un impegno simbolico, la cui funzione è a un tempo dentro e fuori il linguaggio. È una funzione molto simile a quella del «sacro» che va al di là del fascino e dell'illusoria cattura immaginaria dell'oggetto di desiderio.

[2] L'opera di Ionesco è imperniata sul modello del gioco linguistico e allusivo dei nomi propri e si ispira al magistero testuale di Freud e di Urmuz. Questo dispositivo significante sarà una costante del metodo scritturale ioneschiano dopo il definitivo tramonto dell'esperienza associativa di Criterion e la graduale deriva di alcuni suoi membri divenuti ormai apertamente «corifei della Legione». Dal punto di vista prettamente storico, il "codice segreto di Criterion" fu impiegato invece, fra i primi, da Eliade e da Cioran in chiave polemica a partire dal 1932, sull'onda emotiva causata dalla figura di Sorana.

bengalese. Ma pur avendoli riscritti e rielaborati sotto il determinante impulso dell'amante, Eliade preferì non pubblicarli e tenerli ancora nel cassetto. Le *Memorie* lasciano apertamente intendere questo, di fatto i due romanzi appariranno postumi.[3]

Ma a un certo punto delle *Memorie* accade un evento inatteso nella traiettoria sentimentale di Eliade. Durante il veglione di fine anno con il gruppo Criterion e con altri amici, comincia a nascere una nuova forma di intimità con Nina Mareş, la quale era al corrente della relazione esistente tra Eliade e Sorana. Eliade ricorda nelle *Memorie* l'episodio con queste parole:

> Non so perché ad un certo momento le guardai le mani, che mi parvero molto piccole, con le dita sottili e delicate, quasi infantili, e le presi tra le mie. Non mi decidevo a lasciarle. Nina sorrideva imbarazzata, e alcuni dei presenti cominciarono ad osservarci incuriositi.[4]

Attratto dal fascino indiscreto di quelle mani, abituate a trascrivere molti testi spesso illeggibili, Eliade prende l'iniziativa con Nina e quella notte probabilmente qualcosa si verifica. Questa nuova situazione che si sta creando tra Eliade e Nina rischia di essere una minaccia in vista per la redazione di «Cuvântul» perché potrebbe sfociare in una possibile rottura dell'amicizia con Mihail Sebastian.

Dopo la prima triangolazione con Cioran, Sorana e Eliade ecco che impercettibilmente si delinea e prende campo nelle *Memorie* una nuova dinamica affettiva che coinvolge un trio diverso i cui protagonisti questa volta sono Eliade, Nina e Sebastian. Come precisa Eliade:

> Eravamo così buoni amici che la «relazione» di Nina con uno di noi sarebbe sembrata un delitto contro la nostra comune amicizia. Sapevo quanto Nina tenesse a Mihail, e lui sapeva quanto lei tenesse a me.[5]

Il desiderio triangolare, legato da rapporti di ammirazione, concorrenza, avversione, mostra, nella "menzogna romantica" che le fa da schermo la "verità romanzesca" delle *Memorie*.[6]

---

[3] Qui cala forse l'ombra del giudizio inappellabile del Professore. È una congettura avallata dall'opera romena di Eugen Ionescu, ma implicitamente anche dalle *Memorie* di Eliade. Con ogni probabilità Nae Ionescu non avrebbe apprezzato che il suo pupillo dedicasse il suo prezioso tempo e tutti gli sforzi a favore della finzione romanzesca. I progetti per lui, dopo i vari soggiorni di studio all'estero, erano alquanto differenti. Insomma, Nae Ionescu non avrebbe visto di buon occhio che Eliade fosse semplicemente un «romanziere».

[4] M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 251.

[5] Ivi.

[6] Anche Eugen Ionescu è a conoscenza di tutte queste "trame segrete" della comunità fusionale di Criterion testimoniate nelle *Memorie*. La funzione critico-testimoniale di Eugen Ionescu, che segnalerà la rottura ideologica con Eliade, si eserciterà nella scrittura non appena il discorso sulla stampa dell'allievo di Nae Ionescu virerà verso il «romenismo» più acceso e, progressivamente, filolegionario. Si era già visto come le figure di Nae Ionescu e di Mihail Sebastian avevano capeggiato nell'economia dell'*Hugoliade*, fungendo da «*trouble fête*» nell'idillio di Criterion e della redazione di «Cuvântul». (Hugo) Eliade è caduto nella trappola del gioco delle parti. La composizione dei suoi *Misérables*, cioè *Gli huligani*, sanciranno definitivamente, per Eugen Ionescu, lo smarrimento psicologico definitivo di Mircea Eliade. Attraverso la sua peculiare intuizione critica e psicologica, Eugen Ionescu reinterpreta, alla luce della situazione sentimentale che si era creata ai tempi di Criterion con Nina e con Sorana, gli scritti politicamente impegnati di Eliade e di Cioran sia seguendo la prospettiva erotico-romanzesca, sia indagando gli effetti alienanti e paralizzanti della presa di posizione ideologica del Professore di Logica e Metafisica sulla vita dei due protagonisti.

L'esperienza dell'associazione Criterion è quasi conclusa. Dopo la deriva politica dei generazionisti e quando gli schieramenti di campo si saranno definitivamente delineati sullo scacchiere comunitario, Eugen Ionescu rielaborerà a suo modo l'esperienza associativa di Criterion a partire dal segreto delle trame amorose e sentimentali di Eliade e di Cioran.[7]

Nel dicembre del 1938 appare il «*frammento*» ioneschiano in prosa dal titolo *Liza*, scritto, in maniera parodisticamente autobiografica, in prima persona. Il brano mette in scena un personaggio - facilmente identificabile nelle controfigure di Eliade e di Cioran - alle prese con il controverso e ambivalente legame amoroso con le due donne, «Liza» e «Diana».[8] Nel gioco dei riferimenti storici e delle allusioni al momento Criterion e al contesto della redazione di «Cuvântul», la relazione con l'amante è fatta vivere al protagonista nella colpa, nella malattia dell'indecisione e nell'evitamento del contatto fisico. (È lo stesso motivo sintomatico, stilizzato in modo onirico, delirante e surreale, che riapparirà in *Jacques ou la soumission*). Eugen Ionescu, in questo testo romeno, descrive umoristicamente un classico caso di nevrosi ossessiva. Il personaggio maschile, infatti, non riesce a darsi una ragione del suo disagio. Quando il protagonista della vicenda sta con Liza, non sopportando la «puzza d'aglio» dell'alito della compagna («il *suo* odore, di *Liza*, della *sua* bocca»), cerca di sgusciar via dalle braccia della donna. Inoltre, questo rapporto, apparentemente clandestino, è complicato dalla minaccia incombente che da un momento all'altro piombi su di loro «il maggiore», cioè «un vicino di casa che fa» strenuamente «la corte» a Liza. Anche se questa figura non compare mai sulla scena, nel microintreccio narrativo di *Liza*, egli sembra assumere il ruolo di "guastafeste" superegoico come si è già visto in *Hugoliade*. Eugen Ionescu descrive minuziosamente i comportamenti del protagonista e registra i suoi bizzarri rituali.

> Mi rivesto velocemente, pieno di vergogna. La bacio alla porta d'ingresso, mentre sto per andarmene. Arrivo sulla strada, sputo. […] Il mattino dopo, mi sveglio pieno di tristezza nauseato. Mi sento l'alito. Il respiro aveva un odore odioso, quello di lei. Della sua bocca, della sua saliva. Mi asciugo con il cuscino, con il lenzuolo. Salto dal letto. Mi strofino i denti con un asciugamano ruvido, per mezzora.[9]

---

[7] Qualche anno dopo, quando ne avrà la certezza, l'autore di *No* si "vendicherà" per la scelta sconsiderata dell'amico con un pezzo corrosivo di virtuosismo umoristico apparso su «Viața românească». La scelta di pubblicare *Liza* su tale rivista non è per niente casuale. «Viața românească» era notoriamente antagonista alla linea antidemocratica di «Cuvântul» e di «Gândirea», e in questo periodico scriveva Tudor Vianu. La politica attiva ha ormai avvicinato Eugen Ionescu agli antichi e illustri denigratori di *No* della commissione della Fondazione Reale. Sono passati solo pochissimi anni. L'opzione ioneschiana di "resistere alla rinocerontite" rimane comunque ancorata alla sola letteratura. Solo, in seguito, dopo la svolta totalitaria impressa dal regime monarchico, alcune *Lettere da Parigi*, pubblicate sempre su «Viața românescă», saranno chiaramente politiche e si muoveranno nella direzione della rivoluzione spirituale inaugurata da Mounier in Francia. Con queste *Lettere* Eugen Ionescu si misura sullo stesso terreno linguistico degli ex amici legionarizzati.

[8] «Diana» è il personaggio principale femminile di un altro pezzo ironico-romanzesco dal titolo *Emil innamorato*, dove i protagonisti sono sempre, virtualmente, Eliade, Cioran e Sorana nel dispositivo parodistico e triangolare dei rimandi allusivi e immaginari. Questo testo di Eugen Ionescu che analizzeremo nel prossimo capitolo, e che precede di un anno la pubblicazione di *Liza*, fu edito nel periodico «Familia», serie III, anno IV, nr. 10, dicembre 1937, pp. 49-64.

[9] E. Ionescu, *Liza (fragment)*, «Viața românească», anno XXX, nr. 12, dicembre 1938, pp. 29-35. Ora in *Eu*, cit., p. 86.

Continuando la lettura del «frammento» di romanzo, il protagonista anonimo si interroga come smarrito. Ossessivamente cerca di capire ciò che sta provando, tenta di ricercare le cause rimosse del suo disagio. Si trova nella confusione più totale. Eugen Ionescu riporta questo monologo interiore molto denso di significati allusivi:

> I suoi baci, la sua presenza… Con quale coraggio dovevo sopportare tutto questo… Che caro prezzo cameratesco mi si richiedeva per un piacere che era una triste necessità. Guardavo Liza, alta e sfiancata, e non potevo immaginare come poteva essere amata e desiderata. E tuttavia per lei sospiravano il vicino maggiore, i tre studenti dell'Accademia Commerciale, e poi molti altri funzionari. Un professore di provincia le mandava lettere d'amore infuocate, disperate, alle quali rispondeva dall'alto e con ironia. Mi aveva letto le «ironie». Lo disprezzava come io disprezzavo lei, e come Diana disprezzava me. E come, forse, anche Diana era disprezzata dall'altro. Era mai dunque possibile? E quella dolorosa pietà che provavo per Diana mi aveva conficcato nel pensiero la possibilità o l'idea che anche lei avesse sofferto per le umiliazioni che mi aveva recato. E mi era impossibile non pensare, soprattutto, che Liza fosse apparsa, forse, agli occhi degli altri come lei ora appariva a miei… Ah, non poteva essere così. Diana era il culmine. E Liza era il culmine per il suo vicino maggiore, e per il professore di provincia. Lei era per loro come Diana era per me.[10]

Il gioco letterario dei richiami ioneschiani si muove su diversi piani e livelli della vicenda storica che ha visto come protagonisti Eliade, Cioran e Sorana. Sia in *Liza* che in *Emil innamorato* Eugen Ionescu si avvale della commistione di tre registri parodistici che egli definirà «realistico, fantastico e immaginario», che caratterizzeranno, definitivamente, per la redazione dei testi in lingua francese, il suo originale metodo di scrittura in esilio. In questi due testi romeni di Eugen Ionescu sono presenti in forma allusiva quasi tutti i protagonisti dell'associazione culturale di Criterion e della redazione di «Cuvântul». Il dispositivo testuale elaborato da Eugen Ionescu fa sì che in questa vertiginosa giostra testuale i personaggi sia maschili che femminili si scambino spesso le parti nella finzione narrativa prendendo spunto dalla verità storica di Criterion. In *Liza* come in *Emil innamorato* sono identificabili le figure fantasiose di Cioran, Sebastian, Nae Ionescu, gli antichi membri della redazione di «Cuvîntul», oltre a Eliade, naturalmente, che qui recita la parte della "vittima" costretta a prendere una definitiva decisione in campo amoroso ed esistenziale. Sia *Liza* che *Emil innamorato* offrono al lettore informato sulla vicenda molti dettagli e chiavi interpretative in merito alla «lunga storia segreta» che Eliade ha riportato nelle *Memorie*. Sebbene Eugen Ionescu conoscesse tutti i risvolti decisivi in merito alla scelta definitiva di Eliade in campo amoroso fra Sorana e Nina, nel «frammento» intitolato *Liza* l'ambiguità permane fino alla fine. L'autore punta subdolamente l'attenzione sulla questione della militanza politica e del «prezzo cameratesco» da pagare in cambio di un abbaglio prospettico sullo schermo dell'amore.

Il bersaglio di Eugen Ionescu a quel tempo era essenzialmente ideologico. Lo scrittore di Slatina mette sostanzialmente in rilievo la dimensione soggettiva e apparentemente assurda del sintomo nevrotico. È come se i tratti del politico e del sessuale fossero indissolubili nel nodo reale del discorso ossessivo.

Liza, che non capisce l'inspiegabile comportamento dell'amante, ripetutamente gli chiede.

> - Rimani qui, non vuoi dormire con me?

Il protagonista risponde:

[10] Ivi, pp. 88-89.

- Viene il maggiore!

Lei lo rassicura:

- Spegneremo la lampada. Crederà che non sono a casa.

Allora l'eroe si convince, ma subito dopo aggiunge:

- Va bene, ma se mi vedrà domani mattina, mentre vado via? È meglio essere prudenti!…[11]

In *Hugoliade* i due amanti erano, infatti, stati scoperti dal «*trouble-fête*» in «flagrante delitto». Dopo aver riportato il timore del protagonista per il «maggiore» e il disgusto provato nei confronti di «questo corpo» di donna, dalla statura molto «alta», che è costretta a «piegare le ginocchia per non toccare il pavimento», Eugen Ionescu chiude il suo «frammento» romanzato con quest'accorato appello di Liza:

Vedi, se diventassi una persona per bene ti passerebbero tutte le manie. Ti prenderei come marito. Non dovresti più andar via. E mi avresti tutte le notti!...[12]

Non sapremo se il protagonista anonimo accolse le parole della donna come una promessa salvifica o una condanna inappellabile. Il testo ioneschiano si chiude volutamente qui.

La "vendetta morale" di Eugen Ionescu avviene nel gusto del segreto. Il piacere del riso che scaturisce da questo «frammento» però copre una reale lacerazione degli affetti e dell'amicizia personali. Le vicende di Criterion ritorneranno a più riprese nell'opera francese di Ionesco, facendo leva sui più disparati scenari fantasmatici del desiderio e sulla circolarità delle immagini ricorrenti, dei ricordi, dei frammenti, come se fossero delle fotografie sfuocate appese sulle pareti criptiche della soggettività smarrita. Di questo lavoro di riscrittura rimangono solo frammenti, tenui echi di una memoria involontaria e iperstratificata, che si affidano alla libera associazione delle parole su uno sfondo surreale e onirico, trovando appiglio, come su un vasto campo intratestuale, sulle tracce mnestiche dell'opera pubblicata in lingua romena. Da questo punto di vista *Hugoliade*, *Emil innamorato*, *Liza* sono la testimonianza più viva di Eugen Ionescu in cui sia possibile rintracciare quel suo particolare metodo di scrittura parodistica che perfezionerà in esilio adoperando quei tre registri scorrevoli del campo letterario che transitano ininterrottamente tra «l'immaginario, il fantastico e il reale» dell'esperienza soggettiva.

Ora leggiamo la versione autobiografica dei fatti storici documentata nel "palinsesto" delle *Memorie* di Eliade. Il narratore parla di Nina:

Cinque o sei anni prima, quando viveva con suo marito a Brașov, [Nina] si era innamorata di un tenente molto bello e, come mi resi conto quando lo conobbi, straordinariamente intelligente e colto. La loro relazione aveva alla fine provocato un vero scandalo. Il marito rifiutò nel modo più deciso di separarsi, e allora Nina se ne andò di casa. Il padre del tenente, un generale dal cognome celebre, tentò di salvare il figlio inviandolo in missione a Parigi. Pensava, probabilmente, che un matrimonio preceduto da un simile scandalo avrebbe troncato la sua carriera. Il giovane obbedì ma annunciò alla sua famiglia e ai suoi superiori che, appena ritornato dalla missione, si sarebbe sposato con Nina. (Nel frattempo Ionescu

[11] Ivi, p. 89.
[12] Ivi.

aveva accettato il divorzio). Ed è probabilmente ciò che sarebbe successo se all'ultimo momento non fosse avvenuto un incidente tragicomico.[13]

«(Nel frattempo Ionescu aveva accettato il divorzio)». Forse non è un caso fortuito o innocente di omonimia. Se non si tratta di una semplice o casuale coincidenza si ha come l'impressione che il memorialista Eliade, a distanza di tempo, giochi anche lui sull'equivoco relazionale stabilito dal nome proprio sulla scia dell'opera ioneschiana nell'*après coup* storico e testuale. Abbiamo molte buone ragioni per pensare a questo. È come se anche Eliade si misurasse col dispositivo testuale dei nomi propri elaborato da Ionesco in Romania e riproposto più volte nella sua opera in Francia. Ma di quale «Ionescu» si tratta in realtà? Questo è uno dei punti di maggiore vertigine testuale nelle *Memorie*. Proviamo a orientarci in questa logica impossibile dei significanti che scavano nel gusto del segreto condiviso e che provano a rincorrere, grazie all'esperienza simbolica della parola, i fantasmi comunitari del passato lungo il sottilissimo filo dei ricordi di Criterion.

La figura Cioran, che in *Liza* appariva sotto le spoglie del «professore di provincia che manda lettere infuocate d'amore» (si tratta delle «quaranta lettere» spedite a Sorana?), diventa qui forse nelle *Memorie* il marito di Nina che vive a Braşov, dove Cioran ha realmente insegnato filosofia qualche anno in un liceo ai tempi della composizione de *La trasfigurazione della Romania*.

Il «generale» che vuole salvare il figlio evitando di troncargli la carriera non è forse Nae Ionescu? Le domande non finiscono qui.[14] Nelle *Memorie* salta subito agli occhi del "lettore onnisciente" - oppure, come nel motto di spirito freudiano, davanti alla figura del «terzo» sempre ineffabilmente presente nella triangolazione del trio testimoniale in esilio - il fatto che il nome di Eugen Ionescu non compaia da nessuna parte nel primo volume dell'autobiografia di Eliade. Il «terzo» brilla per la sua assenza ne *Le promesse dell'equinozio*. Il nome di Ionesco fa il suo ingresso solo nel secondo tomo delle *Memorie*, a Parigi, ormai consacrato definitivamente come scrittore teatrale.

Si tratta solo di un *lapsus calami* o rappresenta, nel palinsesto delle *Memorie*, qualcos'altro di più significativo? Di quale «Ionescu» si tratta veramente nella realtà allusiva della citazione di Eliade? Ionescu è un cognome diffusissimo in Romania, come Rossi in Italia. E poi, quale di questi Ionescu avrebbe dovuto accettare «il divorzio» una volta che i "giochi", che condurranno al "massacro", erano stati fatti? Non era forse vero che i generazionisti si erano ormai, come si è visto subito dopo la premiazione di *No*, definitivamente schierati? E poi, che tipo di «incidente tragicomico» è incorso sulla platea di Criterion se non quello denunciato sui periodici romeni in *Hugoliade*, *Emil*

---

[13] M. Eliade, *Memorie 1*, cit., p. 251.

[14] È curioso notare come nella pubblicistica di Eliade di quegli anni di delirio sia presente la figura storica di un «Generale» che a quel tempo era abbastanza famoso in Romania. «Il Generale Cantacuzino, abbracciando gli ideali della Legione, ha riconosciuto nella sua nuova famiglia spirituale lo stesso amore di libertà, lo stesso senso dell'onore e della dignità, lo stesso disprezzo della morte e della sofferenza» che appartenevano al suo passato glorioso durante la prima guerra mondiale (M. Eliade, *Mitul Generalilui*, «Buna Vestire, anno I, nr. 189, 14 ottobre 1937, p. 2. Ora in M. Eliade, *Textele "Legionare şi despre Românism"*, cit., pp. 61-62). In quest'articolo Eliade alimenta propagandisticamente il «Mito» del Generale Cantacuzino-Grănicerul come eroe nazionale sul solco della «tradizione» e del «sangue eroico». Il generale Zizi Cantacuzino Grănicerul, che si era presentato alle elezioni politiche con il partito «Tutto per la Patria» (*Totul pentru Țară*), era ufficialmente il capo dello schieramento legionario, anche se dietro le quinte il vero leader della Guardia di Ferro rimaneva Codreanu. Ma in questo gioco delle allusioni di Eliade, è opportuno ricordare, come scrive Ionesco in *Amédée*, che i «generali» spuntano come i «funghi» sulla scena della scrittura dell'esilio. Al di là delle "coincidenze" la questione permane incerta.

innamorato e *Liza* da Eugen Ionescu ai tempi del contagio psichico e ideologico collettivo?

Ma la questione messa in scena nel palinsesto delle *Memorie* può essere vista anche da un'altra angolatura prospettica, come a teatro. Si sarebbe anche tentati di pensare che Eliade voglia, qui, riferirsi implicitamente, a un altro segreto condiviso, quello relativo allo scandalo giornalistico nazionale che vide coinvolto Eugen Ionescu in Romania dopo la pubblicazione dell'ultima sua *Lettera da Parigi*, la quale attirò su sé «i fulmini della stampa e la condanna di un tribunale», come è testimoniato indelebilmente in *Présent passé*. Un articolo giornalistico che registra questo evento traumatico e che di fatto costringerà lo scrittore di Slatina a rimanere in esilio in Francia, recita così: «Un Eugen Ionescu qualsiasi, poeta fallito e squilibrato, è condannato in contumacia dalla Corte Marziale a 11 anni di prigione correttiva e a 5 anni di interdizione correttiva per aver recato grave offesa all'esercito e alla nazione».[15]

Com'è noto, avendo oggi a disposizione tantissime informazioni di varia natura è molto facile farsi prendere la mano e lasciarsi trasportare dalla deriva interpretativa. Quando si cerca di leggere nelle cancellature del palinsesto delle *Memorie*, si è inevitabilmente catturati dalla semiosi infinita che si stabilisce tra il testo "manifesto" e quello "latente", e si rischia ad ogni passo di soccombere davanti alla presa ammaliante del deliro ermeneutico della certezza. Ad ogni modo questo brano dell'autobiografia di Eliade offre numerosi spunti suggestivi che segnalano, nella cifra concisa della lettera, la verità singolare dell'«incidente tragicomico» avvenuto in Romania sin dai tempi di Criterion.

Per stare al gioco della critica o forse anche per ludibrio, cerchiamo di approfondire questo aspetto inesplicabile del «malinteso» inseguendo i testi di Ionesco, Cioran ed Eliade intorno al cuore del diritto al segreto condiviso. I libri stanno ancora lì a testimoniare quest'evento esposto ostentativamente sulla scena della scrittura.

Anche se si potrebbe fare lo stesso con molti altri documenti del trio in esilio, prendiamo a mo' di esempio alcuni frammenti significativi tratti da *La photo du colonel* di Ionesco. In un periodo storico di relativo "disgelo" scritturale tra Ionesco e Eliade, il drammaturgo francese, nel gusto del segreto, recrimina polemicamente una richiesta di scuse "ufficiali" da parte di una persona distinta, che veste «secondo la moda antica» e che fuma «la pipa». Leggiamo questa sequenza:

> il nous frôla presque en passant devant nous, sans s'excuser.

E, dopo una pagina, si trova ripetuto di nuovo lo stesso concetto:

> il ne s'est pas excusé en passant devant nous.[16]

Considerando il "contesto familiare" in cui si svolge l'azione - il narratore e la figlia piccola, sono probabilmente seduti su una panchina del Jardin du Luxembourg - l'allusione alla «mancata richiesta di scuse» da parte di Eliade a Parigi in un quartiere frequentato soprattutto da Cioran, non può sfuggire all'attenzione.

Lo storico delle religioni, una volta venuto a conoscenza di questo racconto - forse in uno di questi consueti recital casalinghi organizzati a Parigi dai coniugi Ionesco

---

[15] Si veda l'accurata ricostruzione storica contenuta nel libro di M. Petreu, *Ionescu în țara tatălui*, cit., pp. 86-124.

[16] E. Ionesco, *Le piéton de l'air* [1961] in *La photo du colonel*, cit., pp. 62-63.

per un pubblico molto ristretto di "amici"- si è sentito con ogni probabilità chiamare in causa. Ecco la sua risposta a distanza alla provocazione ioneschiana.

Eliade annota nel suo *Giornale*, non senza qualche insinuazione, alcune questioni che emergono non dall'impressione della novella *Le piéton de l'air* ma proprio dalla lettura attenta della pièce omonima teatrale.[17]

> Sto leggendo *Il pedone dell'aria*, l'ultimo lavoro di Eugène. Mi chiedo se la scena con i giudici mascherati e feroci non esista, come si ostina a pensare la ragazzina, che nell'immaginazione della madre, *perché la madre ha paura*; mi chiedo dunque se questa scena non derivi indirettamente dal *Libro tibetano dei morti*. Se Eugène conosceva questo libro, è curioso che ne abbia indovinato l'essenziale…[18]

La scena della pièce cui fa esplicito riferimento Eliade, e che non compare nella novella, riguarda un verdetto indicibile, ambientato in uno scenario da processo kafkiano, che colpisce assurdamente la moglie del protagonista per una presunta colpa morale che riguarda evidentemente un segreto inconfessabile (Si tratta forse della vicenda della missione di Eugen Ionescu a Vichy e dell'assurda condanna ricevuta da parte del tribunale militare della Romania sovietizzata?). Eliade conosce il segreto di Ionesco e, similmente a Ionesco nella sua opera francese, lo accenna senza dirlo e allestisce ioneschianamente una scena allusiva nel *Giornale*. Ma appunto dicendo e non dicendo apertamente il segreto inconfessabile dell'amico l'autore rivela al «terzo» molto di più. L'interrogazione di Eliade nel *Giornale* continua, infatti, con queste domande che precisano la vera portata del dettato etico di questo dialogo che si svolge a distanza e a colpi di libri tra i due criterionisti in esilio.

> Anche nella fine tragica, pessimista dell'opera si potrebbe scoprire una certa influenza "buddista". Ma chi ha incitato Eugène a leggere e ad accettare simili testi? La fine contrasta sorprendentemente con l'ottimismo di Bérenger all'inizio dell'opera. Poter "elevarsi", poter "volare" è una fonte di beatitudini sconosciute. Poi, quando Bérenger ritorna da questi mondi trascendenti, è depresso da ciò che ha visto: la creazione e la distruzione ciclica dei mondi. Ma questa è una visione indù, asiatica. Mi chiedo come Eugène abbia potuto arrivarci.[19]

Eliade in realtà sa bene come Ionesco ci sia arrivato, lo dice senza dirlo apertamente. Questo è uno dei punti etici rilevabili nei famigerati «silenzi» di Eliade. Sa bene chi lo «ha incitato a leggere e ad accettare simili testi». È proprio lui parte in causa in questo gioco di specchi, di rimandi e complici allusioni scritturali che si ripetono nella differenza stabilita dalla scansione della temporalità.[20]

Forse, con *Le piéton de l'air* qualcosa tra loro due, nonostante le apparenze, è cambiato. Infatti, Ionesco in quest'opera teatrale, salvando le apparenze, non prende più di mira il trascorso ideologico-politico degli scritti di Eliade degli anni roventi nella cifra parodistico-allusiva come aveva finora quasi sempre fatto non solo in Romania ma anche in Francia. Ionesco usa per la composizione del suo testo teatrale i valori permanenti dell'esperienza religiosa, riscontrati nell'ambito di una sacralità arcaica e di una concezione profana del mondo, contenuti ne *Il sacro e il profano* di Eliade. È

---

[17] *Le piéton de l'air* è la rielaborazione teatrale della novella omonima.
[18] M. Eliade, *Giornale*, cit., p. 309.
[19] Ivi.
[20] La cosa non si ferma qui. Per festeggiare Ionesco al *colloque de Cerisy* organizzato in suo onore negli anni '80 Eliade riprenderà proprio queste annotazioni del *Giornale* per il saggio che reca il titolo *Lumière et trascendence dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco*. Questo saggio è contenuto nel volume a cura di R. Scagno, M. Eliade, *Spezzare il tetto della casa. La creatività e i suoi simboli*, Milano, Jaca Book, 1998.

questa, forse, la grande novità della pièce teatrale rispetto alla novella messa come di consueto in scena per gli "amici" nel recital casalingo di Montparnasse e contenuta successivamente nella raccolta *La photo du colonel.*

Qualcosa tra di loro sta mutando in segreto sulla scena di un "perdono impossibile" che non si può dare né dire, se non con queste parole che indicano qualcosa velatamente e per accenni. Il diritto al segreto implica dunque un atto di scrittura, una testimonianza indelebile e una pietrificazione del significante che in qualche modo hanno un'insopprimibile esigenza di essere trasmessi davanti a un pubblico scelto di testimoni e solo per questa via hanno la possibilità di arrivare realmente a destinazione. Il fattore di verità del "godimento politico" provato durante il periodo della frenesia ideologica nel periodo interbellico in Romania sembra trasformarsi dunque in esilio nel fattore simbolico della "verità religiosa", forse sulla scia originaria tracciata dall'*Itinerario spirituale* di Eliade, serbando come intatti, e in maniera esemplare, il gusto del segreto condiviso e la complicità elettiva sanciti simbolicamente ai tempi di Criterion. Ma il «terrore della Storia» permarrà comunque sullo sfondo di un perdono impossibile. Questo sanno fare le parole nella loro funzione misteriosa.

I piani dell'immaginario e del reale si intersecano e scorrono nel tempo tra le scritture di Ionesco e di Eliade. Il malinteso e il diritto al segreto fanno parte integrante della struttura simbolica del dialogo che si recita a distanza in esilio. Non si scrive per dimenticare, ma per testimoniare l'impossibile. Questa è anche la passione di Criterion che viene custodita gelosamente dai "sopravissuti" a dispetto dell'orrore della storia. Qui nella logica inclusiva del diritto al segreto condiviso, si crea un varco nel campo della parola. Con il diritto al segreto si apre una logica della dissimulazione che dissimula la dissimulazione con il semplice gesto di esporla, esibirla, farla vedere attraverso impercettibili segni. Questo è il potere simbolico della parola che si afferma nell'opacità del messaggio e che dice molto di più rispetto a quanto viene detto in termini comunicativi.

Tornando al palinsesto delle *Memorie*, si può notare che «Ionescu» è proprio là, dove lo si aspettava. Non per caso è visibile e insieme non lo si vede. Eugen Ionescu è là (insieme a Nae, il doppio omonimo e fantasmatico) come nel dispositivo narrativo della *Lettera rubata* di Poe. Occupa il "posto del morto", come a bridge, che è essenziale per lo smistamento delle carte da gioco o delle tessere simboliche de *Le promesse dell'equinozio* di Eliade. Ma questo «morto» è incredibilmente vivo e parla, anche se sembra dire per ludibrio cose assurde e senza senso come a teatro.

È sufficiente leggere la scena dei coniugi in *Amédée* alle prese con il postino e con il nome di «Amedeo Buccionioni» per comprendere ulteriormente l'allusione al «generale» nel gioco degli specchi riflessi delle *Memorie* di Eliade:

> *Amédée*: Monsieur le Facteur, c'est bien une erreur, voyez-vous, c'est bien une erreur!
>
> *Le Facteur*: Vous n'êtes pas M. Amédée Buccinioni?
>
> *Amédée*: Je ne suis pas le seul Amédée Buccinioni de Paris, Monsieur. Un tiers des Parisiens portent ce nom. […]
>
> *Le Facteur*: C'est pourtant bien M. Amédée Buccinioni, au n° 29, rue des Généraux…
>
> *Amédée*: Il n'y a pas qu'un n° 29, rue des Généraux, il n'y a pas qu'une seule rue des Généraux, il en a … […] Les Généraux ça pousse comme des champignons…[21]

[21] E. Ionesco, *Théâtre I*, cit., pp. 238-239.

Come ricorda Vulcănescu nella sua biografia dedicata al Professore, il «generale» è Nae Ionescu, ma Ionescu è anche il cognome di Eugen. I «Buccinioni» spuntano come i funghi a Parigi come i «Generali» sulla loro via. Un «terzo dei parigini portano questo nome», e quando muoiono, in un modo o in un altro, i lutti devono essere elaborati anche se questo sembra impossibile. Perduta la differenza simbolica tra la vita e la sopravvivenza, quest'ultima si presenta come l'unica forma di vita in grado di occupare lo spazio monumentale della parola, e della sua pietrificazione significante nella scrittura, attraverso la commemorazione dei nomi. Qui proprio la sopravvivenza dei morti nella forma lapidaria dei nomi costituisce l'effettiva realtà storica del passato legato ai destini di Criterion. La sopravvivenza non corrisponde semplicemente a una vita scampata dopo la morte, ma si configura come quella forma di vita spettrale che si mantiene unicamente in riferimento alla morte impossibile. È come se la morte vivesse ancora, non cessasse di morire perché va sempre oltre, fissandosi nel nome in una sorta di fantasiosa immortalità, irredimibile e surreale. Questa è la cifra simbolica della sopravvivenza indicibile e spettrale di *Amédée* testimoniata da Ionesco a Parigi in segreto. È la morte, nel teatro di Ionesco, che prende la parola e parla a chi è ancora vivo e ha ancora orecchie per intendere il suo dettato. Il potere simbolico del nome impegna i contraenti a una memoria non del tutto consunta del debito simbolico. Il debito aumenta e non si cancella, e rende talvolta inefficace il lavoro erosivo dell'oblio a testimonianza dell'inscalfibilità del sintomo «balcanico».

Eliade *a posteriori* sembra avallare retroattivamente il gesto spettacolare di Ionesco sulla scena dell'esilio. Nelle *Memorie* raccoglie il testimone e, attraverso una trasposizione parodistica del contesto, si misura sullo stesso terreno simbolico del fare letterario dell'amico.

Leggiamo la spiegazione dell'«incidente tragicomico» fornita dall'autobiografia da Eliade, che riguardava, ricordiamo, la storia d'amore tra Nina e il suo «tenente»:

> Alla vigilia della partenza da Parigi, i commilitoni e gli amici del tenente gli offrirono una cena d'addio. Invitarono alcune romene, tra le quali una signorina appena arrivata dalla Romania. Ignoro se si sia trattato di una macchinazione ordita dal generale, resta il fatto che la signorina, aiutata dagli amici, riuscì a far ubriacare il tenente e l'indomani mattina, nella sua camera d'albergo, tra lei e il giovane ufficiale, ancora intontito nel letto, venne celebrato il matrimonio civile davanti al console e ai testimoni del rito. Quando i giornali di Braşov annunciarono il matrimonio, Nina ebbe un tale trauma che dovette essere trasportata in clinica.[22]

Le cose, come si vede, non andarono bene per Nina e il tenente. Forse si era «trattato di una macchinazione ordita dal generale». Nonostante che «il giovane ufficiale», tentando di giustificare l'accaduto, avesse fatto disperatamente presente a Nina della «messinscena farsesca» di cui era semplicemente la vittima, lei rifiutò di vederlo. Lui cercò di sollevarla dalla grave crisi depressiva, ottenne il divorzio, le chiese perdono, le disse che l'avrebbe aspettata, ma Nina, sebbene l'avesse già perdonato, gli disse che «non lo amava più, non poteva più amarlo, per quanti sforzi facesse».[23]

---

[22] M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 252.

[23] Ivi. Nel prossimo capitolo, quando si leggerà il testo ioneschiano *Emil innamorato*, il lettore avrà a disposizione ulteriori elementi per completare, ma non per risolvere, questo delicato rebus relazionale nelle *Memorie* di Eliade relativo a Criterion e al suo tormentato rapporto con Ionesco. Inoltre entreranno sulla scena della scrittura e del gioco delle allusioni retrospettive anche le testimonianze di Cioran, in particolare riguardo all'arrivo a Parigi di «una signorina appena giunta dalla Romania».

In questo episodio quasi caragialiano, narrato nel "registro balcanico" da Eliade, ci sono i fantasmi comunitari, reali e immaginari, di tutto il teatro tragicomico di Ionesco: gli attacchi di panico, il ricovero in clinica, la scena di un "perdono impossibile" che rimetteranno sulla scena mondiale i drammi familiari, gli amori, i litigi, i deliri verbali, l'assurdo che regge le pieghe della vita in comune all'insegna dell'equivoco e del malinteso comunitario prima e dopo l'esilio.

Ora guardiamo più da vicino il testo delle *Memorie*. Ai tempi di Criterion, si è detto, il capitano della giovane generazione si sentiva come incastrato tra Nina e Sorana. In più Eliade si rendeva conto che il suo ritorno in India era ormai divenuto impossibile.

> Queste due donne *esistevano* per me e contavano molto. Se per miracolo fossi potuto partire proprio in quel momento per l'India sarei sicuramente partito, ma avrei terribilmente sofferto separandomi da loro.[24]

Oltre alla questione dolorosa della separazione e della rottura dell'idillio sentimentale, Eliade doveva far fronte agli imperativi morali di Nae Ionescu che premevano su di lui in vista di un posto stabile all'Università e che lo spingevano a scrivere finalmente l'opera "scientifica" dopo il soggiorno indiano. Inoltre, c'erano gli articoli da redigere per «Cuvântul» e «Vremea», la partecipazione alle serate di Criterion che si svolgevano anche in provincia, le trasmissioni radiofoniche da fare, la composizione dei romanzi che gli permettevano di ricevere i necessari acconti finanziari da parte dell'editore per sbarcare il lunario. Tutti questi impegni forsennati erano umanamente insostenibili per un giovane caricato di enormi promesse.

Nel timore di fallire e di deludere tutte le aspettative sociali che gravavano su di lui, Eliade fa calare nelle *Memorie* l'ombra della colpa, la colpa che copre quest'angoscia del fare e del creare, una colpa che incombe inesorabile sulla relazione intrattenuta e condivisa tra le due donne. In più c'erano l'imbarazzo e la vergogna per questa situazione davanti allo sguardo severo degli amici. Era impossibile, scrive Eliade,

> poter amare due donne nello stesso tempo e con la stessa intensità e sincerità.[25]

Questo era stato, si è visto, il tema di fondo de *Il ritorno dal paradiso*. Secondo il dettato autobiografico delle *Memorie*, il capo scuola di Criterion si era accorto in quegli anni che proprio allora si sarebbe giocato il suo «destino». Il "senso assoluto" del suo destino personale si carica di ambiguità. È la questione cruciale posta da Eliade della finitudine umana e dell'infinità del desiderio, a causa della compresenza di un numero quasi infinito di oggetti «sacri» che il soggetto stesso è chiamato a scoprire. Ciò ha implicato storicamente per il capofila di Criterion delle scelte decisive e radicali che, in un contesto politico tormentato e confuso, risulteranno *après coup* moralmente e ideologicamente sbagliate. Eliade è molto chiaro su questo punto nevralgico nelle *Memorie*:

> Solo più tardi capii che questo tentativo faceva anch'esso parte del mio destino, che mi chiedeva di vivere «paradossalmente», in contraddizione con me stesso e con la mia epoca, costringendomi ad esistere allo stesso tempo nella «Storia» e al di fuori di essa; ad essere vivo e presente agli avvenimenti e nel contempo inattuale; occupandomi di cose e problemi apparentemente desueti, al di fuori della storia;

[24] Ivi, 254.
[25] Ivi, p. 265.

ad assumere la modalità romena di essere nel mondo e insieme a vivere universi stranieri, lontani, esotici; ad essere contemporaneamente «un autentico cittadino di Bucarest» e «un uomo universale». *Non les extrêmes me touchent*, ma *coincidentia oppositorum*. Non era, credo, inclinazione verso la stravaganza e il paradosso. Era piuttosto, camuffato negli eventi biografici e nelle creazioni culturali, *il mio modo di essere religioso nel mondo*, che è solidale tanto con la religiosità «popolare» dell'Europa orientale, quanto con l'esperienza religiosa di tipo orientale o arcaico. Potrei spingermi più in là e dire che il paradosso delle coincidenza dei contrari si ritrova alla base di ogni esperienza religiosa. In verità ogni ierofania, ogni manifestazione del sacro nel mondo è l'illustrazione di una *coincidentia oppositorum*: un oggetto, un essere, un gesto diventa sacro - cioè trascende questo mondo - continuando tuttavia a essere ciò che è stato fino ad allora, un oggetto, un essere, un gesto; partecipa al mondo e allo stesso tempo lo trascende. A tutto questo non pensavo all'epoca. Tentavo di intuire come Pavel Anicet avrebbe risolto questo problema, che era nel contempo anche il mio problema.[26]

La vicenda storica, politica e biografica di Eliade nella cifra soggettiva di quegli anni è riscritta mirabilmente da *Il sacro e il profano.* Come dire che la secolarizzazione di un valore religioso costituisce semplicemente un fenomeno religioso, e alla resa dei conti, non fa che illustrare la legge della trasformazione universale dei valori umani. In questo senso, Eliade, come testimoniano le *Memorie*, sembra aver affidato, all'epoca, al personaggio principale de *Il ritorno dal paradiso*, la risoluzione del suo più grande problema. Nel calcolo del fantasma si gioca forse la posizione etica del soggetto rispetto alla questione della responsabilità morale. Il fantasma di Pavel Anicet trova per Eliade la soluzione del suo problema. *Il ritorno dal paradiso* ne è la più viva testimonianza. Nell'impossibilità di amare due donne contemporaneamente Anicet mette in atto il suicidio.[27]

Per Anicet, il suicidio era la «sola soluzione possibile», scrive Eliade nelle *Memorie*, soltanto attraverso il suicidio avrebbe potuto conservarle entrambe. Di solito, la morte restaura l'unità che ogni esistenza distrugge, per il semplice fatto che ogni esistenza è contingente, limitata, spezzata, divisa in frammenti.[28] Dunque se il suicidio è la soluzione più "economica", votata al risparmio, ed è quella che realmente mette in opera Anicet nel romanzo, Eliade opta invece nella realtà storica di quel tempo per il dispendio psichico, lo spreco intellettuale, si impegna nella vita politica, fondamentalmente sostenuto da una fantasia salvifica che gli avrebbe consentito in un certo modo di vivere in maniera religiosa nel mondo. È un altro tipo di suicidio in fondo, che spingerà il giovane Eliade a cimentarsi e a comprendere la logica sacrificale e perversa della Legione come male ereditario dell'umanità, forse la sua maledizione e la sua rovina - e al cui destino di morte gli è stato possibile sfuggire solo per un fortuito caso della sorte. Lo storico delle religioni elaborerà questo evento traumatico nelle *Memorie* in chiave essenzialmente provvidenziale. Questa è forse la *felix culpa* di Eliade che fa sanguinare ancora oggi la ferita aperta di Manea.

Oltre ad avallare retroattivamente l'interpretazione ioneschiana in chiave squisitamente amorosa e politica in merito al suo «errore storico» sconsiderato, quello che preme sottolineare nel contesto delle *Memorie* è il fatto che Eliade ha anche tributato un particolare omaggio retrospettivo al primo libro di Cioran, con cui avrebbe

---

[26] Ivi, p. 266.

[27] Il suicidio testuale di Anicet è risultato essere retroattivamente per Eliade la scelta più economica in grado di rispondere alla domanda soggettiva posta dalle *Memorie*. Sarebbe a dire: come poter abitare nella coincidenza degli opposti senza essere vittima ed artefice del paradosso, della contraddizione, dell'aporia se non attraverso un atto incalcolabile, indecidibile, il cui atto etico ha delle conseguenze imprevedibili nel campo di verifica della legge e del desiderio?

[28] M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 268.

successivamente condiviso la passione naeioneschiana della «comunità politica e spirituale di destino».

In tal senso, Eliade sembra dire nella cifra segreta delle *Memorie* che si è condannati alla malattia dell'identità una volta che si è entrati nelle spire avvolgenti del bisogno spasmodico del riconoscimento sociale. A causa di ciò si è anche pronti a pagare un altissimo prezzo in termini di dolore psichico che può spingere il soggetto agli atti più estremi.

Al culmine della disperazione testimonia ancora oggi che la sofferenza segnala il delirio di un'identità irrigidita senza aperture, senza possibilità ulteriori, senza spiragli. Nella sofferenza si apre per il soggetto il dramma del potere e della sua conquista. Il potere è seduzione, è seduzione narcisistica. Tuttavia il dramma della sofferenza esplode quando il soggetto si accorge della crudeltà di questo destino. La ricerca ossessiva dell'identità, il bisogno di rafforzarla (o di rassicurarla) porta allo sfinimento. Ed è uno sforzo vano perché qualcosa sempre manca e il soggetto è proprio in ciò di cui manca.

La sofferenza dell'uomo sorge a partire dal potere che lo forma, dai rapporti ed equilibri di forza che lo costituiscono come persona e lo rapportano al mondo. Invece di essere disgiunti, potere e identità in questo modo coincidono. Nell'affanno di produrre, scrivere, acquisire riconoscimenti pubblici e privati di stima e di affetto, l'identità del soggetto tenta di formarsi, ma il circuito che si sta profilando rischia di irrigidirsi, di imprigionare le energie e sbarrare la strada al desiderio. L'alternativa alla perdita, al sacrificio dell'identità è allora il sacrificio di se stessi, cioè il suicidio reale, il suicidio come ulteriore volontà di dominio, come ripudio della strutturale mancanza soggettiva, via di fuga nella morte reale. La sofferenza è come un ultimo baluardo prima della follia. Questo è un tratto etico soggettivo che Cioran aveva magistralmente colto nel suo libro ai tempi di Criterion.

Tutta l'opera di Cioran si è interrogata intorno al suicidio. Ionesco e Eliade che hanno seguito Cioran nella sua traiettoria di pensiero lo sanno bene, e sanno anche che in questo primo libro romeno, premiato anche grazie alla complicità di una commissione di amici, l'idea del suicidio forse copriva un segreto inconfessabile riguardante i tempi di Criterion, forse un rifiuto a una domanda d'amore. Un nonnulla può spingere a farla finita e una finzione immaginaria può diventare causa di un calvario. Un'ombra di degradazione si mostra protettiva, calorosa, persino materna e può spingere talvolta al gesto definitivo.

Allora, per tentare di sfuggire a questa morsa terribile, si cerca nel delirio un fondo di assoluto su cui costruire un'identità, un'esistenza, un pensiero che non faccia i conti con la propria morte nella parola, che dia l'illusione di essere padroni del proprio fondamento. La scelta di Cioran fu dunque quella di scrivere e di testimoniare quest'evento sconcertante evitando forse così di passare all'atto concreto e risolutivo, o per lo meno così hanno velatamente lasciato intendere alcune significative pagine di Eliade e di Ionesco molto prima dell'esilio.

Eliade nell'autobiografia per giustificare il suicidio di Anicet offre ai suoi lettori una delle varianti dell'amore-passione di tipo romantico. Scrive:

> Nel caso di Anicet, però, che aveva ottenuto questa unità qui, sulla terra, amando due donne allo stesso tempo, la morte gliela conservava *in aeternum*. Se avesse scelto, avrebbe spezzato l'unità e sarebbe vissuto isolato, frustrato, pensando in continuazione alla morte, aspettandola.[29]

[29] M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 268.

Qui, nelle *Memorie*, è attestata la differenza sostanziale dell'atto etico compiuto da Eliade rispetto a Cioran nel calcolo simbolico del fantasma: abbracciare un orizzonte di salvezza immaginaria che soffochi nel compromesso ideale la carica eversiva del sintomo piuttosto che elaborare di un lutto interminabile che si pone nel cuore della scollatura simbolica tra l'angoscia reale e la proiezione immaginaria.

Avvalendosi della finzione romanzesca e della verità storica, Eliade fa di Sorana, nelle *Memorie*, la testimone in presa diretta di questa decisiva virata di Pavel Anicet. L'attrice intuisce che l'autore de *Il ritorno dal paradiso* suicidando Anicet mette a tacere la sua passione per lei e si rivolta: afferma che Anicet è un vigliacco e capisce, forse, come scriverà a quel tempo Cioran, che Eliade, non ha il coraggio «virile» di affrontare, fino in fondo, il pensiero doloroso della «morte nella vita».

Ripercorriamo i tratti più salienti documentati da *Le promesse dell'equinozio*. Sorana si trova a Sibiu, si incontra con Cioran, che è il solo che, a suo avviso, la possa veramente capire, e per mano dell'amico comune di Transilvania si vendica dell'«uomo senza destino». Eliade racconta l'episodio riportando ovviamente la sua versione dell'accaduto:

> gli confessò tutto; gli disse che volevo separarmi da lei, che da mesi non cercavo altro che un pretesto per potermi separare. Cioran fu estremamente impressionato dal dolore di Sorana […]. Negli articoli che Cioran pubblicò in «Vremea», nell'estate e nell'autunno di quell'anno [1933], leggevo continuamente tra le righe allusioni alla mia mancanza di immaginazione e di coraggio. In settembre o in ottobre apparve un articolo straordinario, *L'uomo senza destino*, nel quale mi riconobbi immediatamente e che, senza dubbio, scivolò su Sorana come un balsamo innaturale.[30]

Scrive sempre Eliade a proposito di Sorana:

> Aveva il presentimento, che se ci fossimo separati, tutte le mie possibilità creative sarebbero andate sprecate. Solo accanto a lei avrei potuto diventare ciò che lei sola sapeva che ero in grado di diventare: molto più che un grande scrittore, uno studioso, un filosofo, non soltanto un genio ma anche un profeta. Era certamente venuta a sapere dai miei amici della mia relazione con Nina e non dubitava che avrebbe potuto essere per me fatale.[31]

Sorana vuole a suo modo salvare la vocazione di Eliade, crede di sapere qualcosa intorno alla questione del desiderio dell'Altro, è convinta di essere dalla parte del giusto e presume di conoscere quale sia il bene per il suo uomo pieno di talento. Agisce in nome dell'amore, fa e dice di tutto in maniera incontenibile ed esasperante affinché Eliade non ceda sul proprio desiderio. Ma l'unico risultato concreto che ottiene è forse quello di farlo sentire ulteriormente in colpa. Eliade si sente come minacciato nella sua promettente carriera scientifica, e ormai si è deciso definitivamente a separarsi da lei. Anche se non può né forse vuole dividersi dall'immagine ideale che lei si era fatta di lui. Il capitano della giovane generazione, nella lezione testuale ioneschiana, tenterà di presidiare quest'ideale e difenderlo fino alla fine entrando direttamente nella vita politica nella cifra della *Divinity as the Eternal Feminine*.

Nelle *Memorie* Eliade sembra aver messo sul conto del romanzo *Il ritorno dal paradiso* la morte dell'anima e la conseguente sofferenza interiore patita a quel tempo: la «"morte" dell'amore - scrive - corrispondeva al suicidio di Pavel Anicet». Si assiste

---

[30] Ivi.
[31] Ivi, p. 271.

in queste pagine alla morte di un piccolo "io" e dei suoi indistruttibili legami. L'io, davanti a quest'evento devastante della fine dell'amore, si svuota dolorosamente della certezza dell'essere. Allora come spostare, verso chi rivolgere, dirottare questa passione sfrenata, debordante, travolgente del soggetto quando ogni via di approdo sembra essere preclusa? Su quali canali convogliare l'«essenza spirituale», «divina» dopo che il fondo doloroso dell'anima fa avvertire tutta la sua lacerazione? Gli specchi da un momento all'altro potrebbero andare in frantumi e restituire un'immagine di sé completamente disgregata.[32]

Forse in queste situazioni strazianti e di immensa sofferenza psichica si è pronti a ricorrere ai maestri, ai padri spirituali. Ci si affida a coloro che facilitano i passaggi, che presidiano i campi incerti della decisione e che sostengono il gioco delle transizioni simboliche e dei riflessi speculari nello spazio di un supposto sapere fiduciosamente risolutivo. Dal punto di vista di Eliade il recupero dell'esperienza mistica in chiave ideologica è stato forse essenziale per ricostruire un nuovo sapere dell'anima che fosse in grado di guarirne il male. Ma l'esito ustionante di un tale contatto sul versante dell'Ideale è incalcolabile e di non facile previsione. Il soggetto naviga su oceani vasti e fortunosi come sopra a dei relitti vacillanti che non è in grado compiutamente di manovrare. Talvolta ci si imbatte nella tempesta della «Storia», la quale ancora non ha fatto intravedere tutto il suo orrore. Nel gioco degli specchi e dei riflessi proiettivi, che rifrangono le immagini ammalianti che supportano il desiderio di verità, i miraggi dello «spirito», della conoscenza di sé e dell'assoluta salvezza dell'anima si rincorrono all'infinito e recano con sé alcuni impercettibili tratti perversi mascherati dalle spoglie immaginarie dell'«assoluto» e della «perfezione».

Come indelebilmente incisa sulla parete del ricordo, ecco la testimonianza di Eliade nelle *Memorie*:

> Alla fine di settembre – scrive Eliade – ebbi una lunga conversazione con Nae Ionescu. Era ritornato dalla Germania, sembrava molto impressionato dalla "rivoluzione" che era cominciata lassù e riteneva che un'analoga rivoluzione avrebbe dovuto aver luogo un giorno anche in Romania.[33]

Mircea Vulcănescu fornisce dettagli più precisi in merito a questa «lunga conversazione» che Nae Ionescu aveva avuto in quell'occasione con Eliade e con altri interlocutori più vicini al Professore. Il teorico del gruppo Criterion racconta che Nae Ionescu al suo ritorno dalla Germania alla fine dell'estate del 1933 aveva «esposto» a casa sua «i suoi pareri sul nazional-socialismo» a un pubblico composto da ex studenti e collaboratori della redazione di «Cuvântul», tra cui appunto il suo delfino alla cattedra di Logica e Metafisica.

Secondo il Professore, scrive Vulcănescu, il «nazional-socialismo» era «la forma politica che gli sembrava totalmente corrispondere al tentativo di rifondazione di una "comunità spirituale"». È evidente che Nae Ionescu si riferisse forse non troppo implicitamente all'associazione Criterion all'epoca del suo pieno fulgore a Bucarest. Tale «comunità spirituale» in quel preciso momento storico («lo scivolamento dei tempi») avrebbe dovuto («sembrava volesse») «sostituire la società aritmetizzante del periodo democratico ormai in agonia». L'argomentazione elegante e persuasiva di Nae Ionescu non si limitava solo a fare considerazioni puramente teoriche di filosofia

[32] Il libro sullo *Yoga* di Eliade, forse, è anche una risposta difensiva dettata contro la pressione della fantasia angosciante di frammentazione soggettiva provata a quel tempo dall'«Idolo» di Criterion.
[33] M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 271.

politica. Vulcănescu riporta chiaramente il punto di vista del Professore espresso in quella famosa serata a casa sua:

> Non vedeva possibile la perfetta realizzazione di questa comunità in Germania, dove la scissione dell'individuo dalla società si era fatta sul modello occidentale e dove l'opposizione tra il Nord protestante e il Sud cattolico poneva degli ostacoli sulla via della formazione della compiuta comunità spirituale. Gli sembrava che solo la comunità spirituale, religiosa, potesse giustificare la comunità politica di destino, e il paese dove egli vedeva possibile la compiuta realizzazione del nazionalismo socialista era soprattutto l'Oriente e il Sud-Est europeo, e in particolar modo la Romania, dove la scissione occidentale dell'individuo dal gruppo era ancora superficiale e dove si poteva creare una comunità spirituale compiuta, sul piano religioso e dal punto di vista della società politica, giacché il popolo romeno è integralmente ortodosso.

Inoltre, il Professore aggiunse:

> «Tutte queste cose le ho dette lì da loro ai tedeschi, i quali a dire il vero sono rimasti un po' perplessi!».[34]

Ci potremmo immaginare la scena di questo "discorso" di Nae Ionescu fatto in lingua tedesca davanti ai suoi interlocutori nazisti, e potremmo forse anche sorridere pensando alla perplessità che si sarebbe potuta leggere sui loro volti accigliati ascoltando queste parole esorbitanti del Professore. Ma le cose *a posteriori* hanno preso una piega terribile per i protagonisti di Criterion e per i collaboratori della redazione di «Cuvântul» che erano stati in un certo senso chiamati da Nae Ionescu per realizzare fattivamente l'inedita «comunità politica e spirituale di destino» nella Grande Romania. È evidente che con queste premesse Criterion dovesse cambiare di rotta rispetto al suo mandato originario. I membri che componevano l'antica e solidale associazione artistica e culturale cominciano a preparare le pratiche di «divorzio», mettendo in scena al proprio interno l'ambiguo dispositivo della «separazione» impossibile, che è uno degli ingredienti di base del «malinteso» e del «tragico incidente» di percorso di quasi tutti i generazionisti.

La morte di Criterion coincide, dunque, con il tentativo di rifondare la «comunità spirituale» dell'associazione Criterion in una «comunità politica di destino» a partire dall' *élite* intellettuale formata dal maestro in linea con l'organo di stampa di «Cuvântul». Nae Ionescu evidentemente guardava con un certo interesse al fenomeno del movimento legionario, costituito da molti giovani attivisti, alcuni dei quali provenienti dai banchi universitari come Polihroniade e Marin, e provò forse a servirsi di questa carta sociale, in competizione ideologica con Crainic, per giocare sullo scacchiere politico in Romania una nuova partita con il re e la sua conclamata corte di "affaristi". Ma si trattò, anche in questo caso, ioneschianamente, di un *formidable bordel*.

Se Nae Ionescu non si lasciò «inquadrare» dalla Guardia di Ferro, come testimonia vivamente Mircea Vulcănescu, neppure la Legione, che era come una scheggia impazzita fatta di micro-comunità eterogenee ma fortemente verticalizzate e ordinate gerarchicamente al proprio interno, si lasciò sedurre dal carisma del Professore. Anche questa vicenda idilliaca che il Professore aveva immaginato di interpretare con il re e la sua bella amante Elena Lupescu si dimostrerà essere ben presto un amore impossibile. La speranza e il desiderio di dialogo di Nae Ionescu con il sovrano, suo ex

[34] M. Vulcănescu, *Nae Ionescu*, cit., pp. 141-142.

compagno di liceo, saranno infranti sullo scoglio della condizione umana nei suoi dilemmatici, femminili e maschili, orizzonti di senso misteriosi. In realtà Carol II intendeva guidare personalmente, senza scomodi intermediari, la fragile democrazia romena, attribuendo alla corona una funzione salvifica e sovrana. Ciò lo porterà in pochi anni a imporre un regime autoritario in Romania affossando di fatto la costituzione.

Il rapporto tra Nae Ionescu e Codreanu, d'altro canto, rimase comunque sempre ambiguo e ambivalente, come due innamorati che si ricercano di continuo e non si trovano se non per brevi incontri, intensi ed emozionanti, sui bordi di un abisso mortale. Tra loro due c'era sempre e comunque l'ombra del «terzo», cioè il re che attraverso le sue sotterranee manovre di palazzo per interposte figure femminili voleva strumentalizzare ai propri fini la propaganda della Guardia di Ferro per imporre demagogicamente il suo assoluto e incontrastato potere.

Ma ritorniamo alle *Memorie* dove avevamo lasciato Eliade alle prese con il suo delicato problema amoroso che, come uno specchio incrinato, rifletteva oscuramente le angosce dell'anima. A questo punto della «Storia» il capofila di Criterion era stato messo a conoscenza della nuova passione comunitaria di Nae Ionescu, quindi, aveva capito la nuova linea editoriale da perseguire, e in più sapeva che il Professore era «in continua e palese opposizione con gli "ambienti di Corte"». Eliade scrive:

> Da tempo, il re Carol II non ascoltava più i suoi consigli. Nei suoi articoli su «Cuvântul», Nae Ionescu criticava in modo elegante ma con franchezza la politica del re, e faceva chiare allusioni alla *camarilla* di Corte. Alla fine della nostra conversazione, il Professore mi guardò di nuovo, aggrottando le sopracciglia: "Che succede?", mi chiese, "Sembra che tu viva su di un altro pianeta. Non stai per caso scrivendo un romanzo?"… Fui costretto a riconoscere che aveva indovinato. "Come è intitolato?" mi chiede, di nuovo, sorridendo. "*Il ritorno dal Paradiso*". Mi guardò a lungo, come se non riuscisse a crederci. Il silenzio si prolungava e mi sentivo imbarazzato, temevo di averlo di nuovo deluso. "Così presto?!", esclamò infine.[35]

Cosa è accaduto a Eliade? Dal punto di vista storico sembra ormai un fatto assodato, ma in realtà è un enigma, un enigma che sarà interrogato per tutta la vita dall'opera di Eugène Ionesco.

Se seguiamo l'intuizione fornita da *Hugoliade*, *Emil innamorato*, *Liza* e da altri testi giornalistici di Eugen Ionescu si assiste in questo periodo a una particolare circostanza: il gioco dei significanti di Eliade, registrati nella sua pubblicistica, tutta scritta di getto e dettata dalle occasioni polemiche sulla stampa, si organizzano impercettibilmente e gradualmente secondo una nuova necessità, quasi "naturale" e in ogni caso trans-individuale - come se, nell'equivocità dei termini e nell'irrappresentabilità dei concetti, le formazioni del pensiero di Eliade di quel tempo fossero storicamente determinate e caratterizzassero il processo stesso della sua scrittura. Come a dire che il nome di Sorana germina nella Rivoluzione della Romania e la sintassi che struttura la catena significante è la stessa del suo proliferare.

Dal punto di vista testimoniale delle *Memorie*, il sacrificio concreto dell'amore per Sorana si è trasformato, ne *Il ritorno dal paradiso*, nell'episodio del suicidio di Anicet. Ciò che teoricamente può essere definito come un punto morto simbolico nel romanzo *a posteriori* è apparso a Eliade come uno snodo di senso che forse ha contribuito a trasferire impercettibilmente il suo desiderio di riconoscimento nella direzione della passione politica indicata dal Professore. Come in un gioco di specchi,

[35] M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 272.

l'oscuro oggetto del desiderio del giovane Eliade ha mutato la sua posizione nel campo della dimensione simbolica della parola. Presidiata dall'autorità ideale di Nae Ionescu e dalla sua influente posizione nel discorso comunitario, la scrittura del giovane Eliade di quegli anni di delirio si è come votata sull'altare dell'impegno e dell'azione politica in Romania. Questa passione sfrenata per la patria che con ogni probabilità si era sostenuta sul senso di colpa da cui il soggetto era rimasto implacabilmente schiacciato, ha fatto del suo sacrificio, - sia attraverso il suicidio testuale di Anicet nel riflesso fantasmatico del romanzo, sia mediante la reale separazione da Sorana - il segno "extralinguistico" di una particolare e sintomatica elezione all'interno della cornice stabilita dalla «comunità politica e spirituale di destino».

In tale contesto si assiste forse a quello che Eugen Ionescu, qualche anno dopo, ha mirabilmente testimoniato nell'*Emil innamorato* sulla falsa riga dell'*Amour fou* di Breton: l'oggetto del desiderio viene a mancare; esso è un oggetto irrimediabilmente perduto e ci si prepara all'attesa del "vero oggetto". In questo vuoto, in questa attesa, tutto comincia a riempirsi di un senso (esistenziale, spirituale, mistico, sacrificale) che si riassume nella strana coincidenza che porta ad incrociare l'itinerario di colui che cerca e di ciò che si crede di trovare.

La *trouvaille* è la «Rivoluzione» mistico-legionaria, cioè quella *trouvaille*, suggerita dal Professore al suo ritorno dalla Germania, che la «comunità politica di destino» era chiamata a scoprire, a inventare e a realizzare sul mero piano del "fatti" attraverso il necessario supporto del grande delirio ideologico. Tutto questo ha alimentato una serie interminabile di equivoci e di malintesi in seno alla stessa Criterion, come si è visto. Tutto ciò si è caricato di aspettativa, di promessa e di minaccia («*Extra ecclesia nulla salus*»). E tutto questo è avvenuto a cavallo tra il 1933 e il 1934, cioè nell'«anno huliganico» secondo la celebre formula di Manea.

Nei periodici nazionali di quel tempo si possono notare senza ombra di dubbio le prime avvisaglie della rinocerontizzazione che avranno tutto il loro senso solo nella ricaduta dell'*après coup* testuale e politico di qualche anno dopo, come ha mostrato esemplarmente la testimonianza di Eugen Ionescu in Romania e in seguito anche in Francia. Il «sacrificio» di Sorana si è dunque trasformato nel sacrificio individuale di Pavel Anicet secondo le *Memorie*; ma lo stesso si può dire della pubblicazione di *Lacrime e santi* di Cioran che è una sorta di libro contraccolpo a *La trasfigurazione della Romania*. Tutto questo complesso di eventi si è configurato come un trauma interrogante, una pulsazione temporale sempre in atto che ha condotto i protagonisti a formulare le domande capitali intorno alla *Divinity as the Eternal Feminine*. Cosa vuole Dio? Cosa desidera una santa?

Come non tarderà a far vedere Eugen Ionescu, *Il ritorno dal paradiso*, *Gli huligani*, *La trasfigurazione della Romania* rappresentano l'incontro del desiderio dell'Altro nel luogo psichico di una fanstasmatica mistica e pulsionale. Il desiderio di Dio e il desiderio della santa, la passione politica e delirante per la Romania sono come un grande specchio girevole il cui riflesso, tinteggiato di «verde», è stato incarnato dal simulacro ammaliante di Sorana. A turno i protagonisti di Criterion e poi la «comunità politica di destino» sono entrati attraverso lo specchio incantato della Legione, e sono rimasti come folgorati dall'orrore sacro. Quei pochi che ne sono miracolosamente usciti, hanno portato visibilmente per tutta la vita i segni stigmatizzanti di questo sconcertante evento.[36]

[36] Questo dispositivo abbagliante incentrato sulle identificazioni gruppali ha mostrato a Eugen Ionescu il lato oscuro dell'affetto spettrale della Legione al di qua e al di là dello specchio incarnato dalla

Dalla prospettiva comunitaria di Criterion, segnalata sempre dalla posizione discorsiva di Eugen Ionescu, è sembrato che dal fantasma misogino e vendicativo della *femme fatale* che minaccia la «virilità» maschile dei criterionisti, ci si possa unicamente salvare ricorrendo alla fantasia surreale dell'*amour fou*, ovvero facendo appello, grazie alla cruciale mediazione desiderante di Nae Ionescu, a una passione esorbitante ancora più smisurata che, dietro il nome conteso e ad un tempo celato di Sorana, rispecchia l'amore delirante per la Romania e per la Rivoluzione nazionale prossima ventura.[37]

Il fallimento, la rinuncia, il suicidio, l'irrazionale, il paradosso erano strade già praticate se si presta dovuta attenzione alle testimonianze della generazione Criterion. È come dire che solo un grande delirio, ben organizzato, magari collettivo e comunitario, avrebbe consentito la concrezione di un atto significativo e una possibile guarigione dal dubbio e dall'indecisione intaccati dall'insostenibilità dell'attesa angosciosa e della colpa. Questo sa fare il potere oscuro della parola nel tempo anticipato della fine, quando si tramuta nella certezza oggettivabile del fanatismo ideologico che è come incalzato da una passione incontenibile. La parola diventa parola d'ordine.

Nell'impossibilità di diventare il «maggiordomo di una santa», come ha sognato Cioran, il rischio è quello di diventare «asceti» fanatici, come ha mostrato Ionesco nella *La Soif et la Faim*, reclusi in un monastero-prigione in osservanza a una regola trasgressiva e perversa. La promessa della Rivoluzione spirituale in chiave politica e mistica ha avuto la stessa funzione del fantasma perverso della legge superegoica nel senso che ha paradossalmente liberato il soggetto comunitario e fusionale da scrupoli morali paralizzanti, lo ha riconfortato e gli ha fatto comprendere in maniera immaginaria, che l'ostacolo reale che si credeva insormontabile fosse stato di fatto superato, valicato nella passione comune per il reale che si credeva raggiungibile soltanto attraverso l'elaborazione collettiva di un delirio condiviso.

Dopo un primo tempo stabilito e presidiato dall'associazione Criterion, pur con le grandi difficoltà e i molti limiti della sua tenuta simbolica, i generazionisti sono entrati nell'attivismo politico della «comunità spirituale di destino», cioè nel cuore della *jouissance* come fattore mistico e ideologico scatenante, la quale, in assenza dell'equivoco democratico e dello spirito critico, ha gradualmente trasformato gli ideali universali della cultura e il desiderio di impossibile in mangime transgenico, foraggiando così la grande massa dei rinoceronti sulla scena nazionale. Questi

---

trasfigurazione di Sorana. I suoi testi sembrano aver percepito chiaramente l'infezione psichica che ha contagiato all'epoca gli amici di Criterion ed è riuscito a riportare e a trascrivere soggettivamente tutti gli effetti alienanti che il delirio politico e amoroso ha prodotto. Nell'attesa angosciosa di una catastrofe planetaria forse ha fatto anche da cassa di risonanza, nella scrittura di Eugen Ionescu di quel tempo, l'amplificazione dolorosamente traumatica di un terribile lutto familiare - la morte prematura della madre. Ma riteniamo che questo aspetto nel reale biografico dell'autore sia estremamente sviante rispetto alla *mise* ioneschiana di allora che riguardava fondamentalmente il campo simbolico del comunitario.

[37] È inquietante questo dettato che ha trovato terreno fertile per la sua attuazione in un ambito decisamente politico. In realtà non si è trattato d'altro che di uno specchio per le allodole, un nuovo ricettacolo fantasmatico in cui, nel contesto istituzionale dell'«equivoca democrazia» della Romania dell'epoca, verranno a riversarsi nella stampa nazionale l'amore, l'odio, la follia, la proiezione difensiva e il rigetto. In questo vuoto incolmabile, che è un'attesa dolorosa come un qualcosa che non è proprio una presenza, anche se apparentemente lo è, - ed è ciò che ha costituito l'anima, la psiche, la storia, la cultura di tutta una generazione di giovani scrittori di talento - si fa strada la *trouvaille* pulsionale della Rivoluzione e la sua promessa di salvezza, ovvero un niente più reale del niente, un neutro inesplicabile, un oggetto privo d'oggetto, che, come fattore metonimico di appoggio pulsionale, di scivolamento e di deriva, consente di superare apparentemente, nella certezza dell'immaginario, l'ostacolo frapposto dall'impasse angosciosa e dall'indecisione diffusa.

pachidermi, secondo la vulgata ioneschiana nell'*après coup* dell'evento comunitario, pascolano nel campo fantasmatico del reale, e sono sostenuti dal delirio collettivo e dalla paranoia xenofoba. Il delirio investe l'oggetto, il tempo e il mondo. Si mescolano propagandisticamente nella proliferazione del discorso rivoluzionario gli slogan nello stile fittizio della parola profetica e della farsa iperbolica. La Rivoluzione scuote il mondo con il suo eccesso e la sua smisuratezza. La Rivoluzione nazionale è possibile. Altrove la stanno già facendo, altri l'hanno già realizzata. Ed ecco il prodigio. Il Rinoceronte prende magicamente la forma concreta dell'«odontotyrannos» legionario con «denti di ferro».

Si assiste in questa scenografia perversa a un'erotica generalizzata, dove il delirio si è sistemato, è attivo, concreto, e l'idea dell'assoluto fa valicare il mondo stesso del delirio sul piano della realtà politica, identificando la democrazia come il luogo dell'agonia e dello scatenamento di una crisi illimitata senza salvezza. La finalità della Rivoluzione attuata dall'«uomo nuovo» è perversa, implica per chi la compie l'attraversamento immaginario della morte e dell'autosacrificio. Eliade ha avuto modo nei suoi articoli di impegno politico nazionalista di individuare in presa diretta la struttura che permea di sé il delirio della Guardia di Ferro. Questa struttura psicotica si organizza intorno a un dispositivo di linguaggio dai tratti ossessivi e paranoici che cattura fatti, fenomeni, oggetti e teorie, e che assoggetta tutto alla sua legge, a una legge perversa, conquistatrice, dispotica e distruttiva sulla falsa riga dell'imperativo categorico kantiano.

Al di là dei vari camuffamenti allusivi da teatro del boulevard balcanico-caragialiano e senza abbandonare l'umorismo tragico di Urmuz, ampiamente documentati in *Emil innamorato* e in *Liza*, Eugen Ionescu registrerà dal canto suo la rappresentazione del processo del delirio (la "rinocerontizzazione") nel suo farsi, come un qualcosa di simile a un teatro totale, un film del terrore, un illusionismo orrifico. Incubi e spettri notturni assediano lo spazio soggettivo su un fondo di macchineria sadica. Il tutto è imperniato sulla scena immaginaria del doppio, del sosia, dell'inquietante, del simulacro, del falso sembiante. Da questo punto di vista *I fantasmi*, composto nel 1936 in Romania, segna una tappa fondamentale nella carriera scrittoria dell'autore.[38] Da allora in poi la sua scrittura si impegnerà letterariamente ad investigare il legame politico, quello della vita in comune, e insieme il tortuoso percorso del labirinto erotico come stanza di feticci, maschere mortuarie in cui si svolge non solo la «fine catastrofica dell'universo» ma soprattutto la «tragedia del linguaggio» incarnata da figure perverse e spettrali che mettono definitivamente a morte la parola del soggetto.

Si giunge così al nucleo cieco dell'aporia di Criterion, al luogo antinomico e paradossale del desiderio, trattato come metafora dell'incontro impossibile con il reale della Rivoluzione politica. Questo è anche il luogo stesso della morte dell'esperienza associativa di Criterion, laddove l'immagine non può più far corpo con il senso, ma deve suggerire in toni sublimi la rottura reale, la frattura violenta (e non più il suo limite) con il campo del simbolico. La bellezza della trasfigurazione della Romania o sarà convulsiva oppure non sarà. Nella pièce *Rhinocéros* Ionesco mostrerà che la retorica, la logica delirante dei rinoceronti, cioè il gergo generazionista della Rivoluzione politica è inquietantemente «bella».

Nelle *Lettere da Parigi* (dal dicembre 1938 al febbraio 1940) Eugen Ionescu proverà lui stesso a mimetizzare il discorso della «Rivoluzione spirituale» a partire però

[38] Il testo marcatamente autobiografico *I fantasmi* è apparso in «Familia» novembre-dicembre 1936.

dai contenuti programmatici del personalismo di Mounier. Prenderà di mira, imitandone lo stile, Eliade, Cioran e Dan Botta, dichiarati bersagli polemici «in un momento», come scriveva nel 1937, in cui si vive in una «cultura pseudo-spirituale, pseudo-mistica, individualista e caotica, eliadesca e volgarmente patetica».[39] Alla vigilia della seconda guerra, l'autore di queste *Lettere* manderà dalla Francia, sua patria elettiva ma non ancora di adozione, un messaggio alternativo di militantismo terzoforzista (anche rispetto alla rivoluzione comunista) che decisamente si opponeva alla retorica nazionalista della «comunità di destino» di Nae Ionescu, di cui notò con grande anticipo sui tempi il pericoloso sbandamento estremista e fondamentalmente «superstizioso». La retorica legionaria è «bella», secondo Ionesco, perché è erotizzata, spinge al parossismo e rinvia a un'estetica introvabile e sempre perduta. Essa, infatti, si richiama solo propagandisticamente all'enigma delle origini, della cultura e della struttura identitaria della nazione. Questi scritti polemici di Eugen Ionescu di fattura ideologica e politica redatti in Francia mostrano costantemente uno stile orientato verso l'attrazione e la repulsione del delirio che ricade paradossalmente nell'estetica sublime del «bello»; proprio quello da cui all'epoca rimasero soverchiati i criterionisti al di là delle pieghe orrende che successivamente prenderà la Storia.

Come dire che una volta che si è messo in moto il parossismo dell'eros in chiave spacciatamente ideologica - e questo Cioran lo avvertirà fino in fondo sia in *Lacrime e santi* che in *La trasfigurazione della Romania* - proprio questo fanatismo folle e frenetico produrrà il contrario di ogni equilibrio armoniosamente poetico - come preconizzava Dan Botta dall'alto del suo atemporale ed eterno idealismo tracio a sfondo dionisiaco. Si assisterà, invece, come mostra ancora oggi l'opera francese di Ionesco, alla teatralizzazione di un corpo convulsivo non più controllabile, allo spettacolo di un corpo disfatto, disarticolato, anonimo, che nel sintomo fobico dell'angoscia allo stato puro mostrerà le fattezze vive dei rinoceronti, con una o due corna, animati da pure pulsioni e assoggettati a una motricità incontenibile e devastante.

Purtroppo tutta questa triste vicenda di Criterion non avrà niente a che vedere con la «belle saison des calembours» celaniani e neanche con la logica dei paradossi ioneschiani, ma neppure con l'analitica esistenziale heideggeriana, letta nella prospettiva religiosa di Kierkegaard e portata avanti da Cioran in *Al culmine della disperazione* o da Eliade nei romanzi del ciclo *Vita nuova* di quegli anni, e meno che mai con un'armonia neoclassica che fosse ancora in grado di farsi carico di una ragione mitologica contenente l'enigma tragico-dionisiaco della creazione artistica, secondo l'ispirazione platonica di Dan Botta. Le preoccupazioni "bizantine" di Criterion di stabilire criteri di ordine estetico e culturale, o di formulare principi regolatori, lasceranno il passo all'attivismo politico più forsennato in preda al miraggio dell'assoluto.[40]

---

[39] E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, Vol. 2, cit., p.246.

[40] Ma confondere sommariamente l'Eliade «simpatizzante» o «fiancheggiatore» della dimensione mistico-religiosa della «setta» della Legione con il terrorismo della Guardia di Ferro - che si è tradotta nella programmatica soppressione degli avversari politici nello spirito di vendetta, come nel caso di Iorga e tanti studenti, intellettuali del tempo, e che confluirà definitivamente nello sterminio sistematico degli ebrei da parte dell'esercito e della gendarmeria dello stato militare romeno - non è solo un errore storico o interpretativo ma significa cadere nella trappola di un'impresa inquisitoria altrettanto perversa e delirante. Come precisa lo storico Radu Ioanid nel monumentale volume *Dizionario dell'Olocausto*: «Non fu una formazione politica ferocemente antisemita come la Guardia di Ferro a condurre lo sterminio di massa degli ebrei rumeni e ucraini, ma l'esercito rumeno insieme alla gendarmeria. Il genocidio degli ebrei

Dunque, tornando alla delicata e complessa questione di Criterion, non tutti i generazionisti seppero resistere al contagio denunciato da Eugen Ionescu. Si sbatte sui nomi di Hitler il «Führer», Mussolini il «Duce», Codreanu il «Capitano» come qualcuno che sbatte sulla realtà, come un effetto di magia e seduzione, come una salvezza che ha bisogno di essere militarizzata lungo la sua via se vuole raggiungere una nuova idea di Bene, nel senso di un assoluto esterno al campo del desiderio. Quando questo urto non apre all'angoscia reale, all'«orrore sacro» testimoniato da Denis de Rougemont *via* Ionesco, ma si traduce in un qualcos'altro che si deve suturare, ridurre al silenzio, canalizzare nell'attivismo della lotta, si separa la morte dalla vita e si viaggia alla ricerca delle risposte, delle soluzioni prese in prestito, in cui la morte si ammanta della violenza cieca come nelle scene antiche della tragedia. Cosa avviene, dunque, quando si sbatte nella realtà e questa realtà si chiama Hitler, Mussolini, Codreanu? Ci si apre allo spreco, al dispendio delle parole mortifere segnate dal loro potere di distruzione. Il sintomo, talvolta, parla e si ammanta di parole d'ordine, le parole della rinocerontite, e si assiste allo spettacolo di una trasformazione non solo linguistica ma di una mutazione anche antropologica. La parola, in questo caso, non è più vuoto parlante, ma pietra, metallo, arma contundente.

La rinocerontite parla con un certo linguaggio, testimonia dello spaesamento dell'uomo dove tutto è menzogna, ma si pretende di vivere nella verità assoluta e incontrovertibile dei fatti. La rinocerontite è la dittatura delle risposte, è l'immagine reificata del senso, e la sua dominante metafisica è la credenza nella forma oggettivata della promessa e della minaccia come uniche e valide risposte alla domanda sostanziale di fondamento. Qui sta il potere distruttivo della parola. Questo mondo è diventato insopportabile perché le cose come sono non sembrano soddisfacenti. Allora c'è bisogno della risposta del sintomo che dia certezza, c'è bisogno dell'assoluto, dell'immortalità, del delirio, che garantiscano in un certo qual modo un piano sicuro di salvezza. Questa è la vera follia della rinocerontite. Questo è il segno di una verità che rende l'assoluto come necessario attraverso il miraggio di una morte sacrificale in nome di una "legge" oscena e di un'inqualificabile "libertà". Basterebbe perciò rimanere logici fino alla fine per trovarvi un definitivo approdo. Però, la morte che promette la rinocerontite non è la morte simbolica, la morte che non muore, ma è quella che toglie alla morte stessa la parola. Nessuna prevenzione è possibile dalla rinocerontite. Ogni parola in qualche modo contiene in sé il virus della rinocerontite quando la si vuole collocare nella cornice dell'assoluto, cioè fuori dalla domanda, dall'interrogazione critica permanente. Non vi sono "antidoti" se non, forse, l'ascolto vigile di una parola all'altezza del proprio cuore

Un'altra, e forse non ultima questione. Eugen Ionescu cosa fece per impedire il dilagare della rinocerontite? Bérenger, l'*alter ego* famoso di Ionesco, dice che cercò di resistere al contagio dell'infezione psichica collettiva. Ma come fece? Cercando di sforzarsi «di capire la loro psicologia, di imparare la loro lingua».[41]

Bérenger dice tuttavia a Daisy: «ma non è una lingua! Ascolta… ti pare che sia una lingua».[42] Ci vuole «tempo», «pazienza» e «un po' di coraggio», ma non per «il bisogno di essere salvati» perché «non esiste una ragione assoluta. La ragione è sempre della maggioranza».

---

rumeni avvenne perlopiù senza alcun coordinamento con le politiche della Germania». *Dizionario dell'Olocausto*, a cura di N. Laqueur, Torino, Einaudi, 2004, p. 657.

[41] E. Ionesco, *Teatro completo I*, cit., p. 647.

[42] Ivi.

Poi, il discorso del protagonista del *Rhinocéros* prosegue ancora. Bérenger prova a interrogarsi adottando con Daisy il registro spaesante dell'«amore».

Mi vergogno un poco di questo cosiddetto amore… questo sentimento morboso, questa debolezza dell'uomo. E anche della donna. Come puoi paragonarlo con l'ardore, la straordinaria energia che emana da questi esseri che ci circondano?[43]

Ed ecco alcuni frammenti del dialogo che si svolge tra Bérenger e Daisy:

Daisy - Lì senti? Cantano.
Bérenger - No, non cantano: barriscono.
[…]
Daisy - Ma sei pazzo: cantano!
Bérenger - Allora non hai orecchio!
Daisy - Tu non capisci niente di musica, povero amore, e poi, guarda: giocano, ballano.
Bérenger - Lo chiami ballare, questo?
Daisy - È il loro modo di ballare. Come sono belli!
Bérenger - Sono orrendi!
Daisy - Non ti permetto di insultarli. Mi offendi!
Bérenger - Scusa. Non vorrai che ci mettiamo a litigare per loro?
Daisy - Sono meravigliosi, divini!
Bérenger - Ma Daisy, esageri: guardali bene!
Daisy - Non essere geloso, tesoro. Perdonami anche tu.[44]

Queste battute accennano forse da vicino alla memoria di alcuni passi del *Jurnal* che Eugen Ionescu aveva consegnato alle stampe di «Universul literar» nel 1938. Qui è riportato un dialogo acceso con un personaggio che si chiama Ilderim. Quest'ultimo non capisce affatto a quale gravissimo pericolo sia esposta la poesia in quel preciso frangente storico nella Romania segnata dalla svolta monarchica autoritaria.

In questo diario si legge:

Un poeta ha scritto, nel suo stile retorico e gonfiato, una poesia politica. Parlo di questa con Ilderim. Gli dico che la poesia è pessima, non perché abbia un carattere politico, ma perché è pessima. A Ilderim piace:

"È una poesia potente!" "No, gli rispondo, non è potente, è convenzionale e retorica". "È una retorica potente!" replica lui. Gli faccio vedere che la retorica del poeta menzionato non è forza poetica, ma – appunto perché è retorica – si tratta di diluizione del "potere", della sostanza poetica, dell'immagine, della densità lirica nella discorsività, nell'ideologia ibrida. "Così è la parola della poesia politica!" mi risponde Ilderim. Gli dico, disperatamente, che non è poesia politica ma politica poetica. Naturalmente la poesia prende la propria materia dalla politica, come dalla metafisica, dal campo affettivo, scientifico, ecc. ma rimane, nella sua essenza, poesia. Essa abbraccia tutte queste cose, ma le umanizza e, soprattutto, le trasfigura: umanità trasfigurata. La veste della poesia può essere anche politica, ma se nella sua essenza rimane sempre politica, e non poesia, allora è inesistente. Impossibile che comprenda questo; o che dica qualcosa, scuote la testa. Sveglio non lo è mai stato, e ora è scemo come andar di notte, gli manca ogni traccia di lucidità che mi offende in tutto ciò che ho di umano. La stupidità di Ilderim fa male.[45]

«La vita in comune non è più possibile»: dichiara a questo punto Bérenger nel *Rhinocéros*. Anche Daisy ormai ha abbandonato Bérenger. Lui rimane solo, si sente in colpa, è angosciato. Ma ecco che però, gradualmente, spinto dalla sofferenza, entra

[43] Ivi, p. 648.
[44] Ivi, p. 649.
[45] E. Ionescu, *Jurnal*, «Universul literar», anno XLVII, nr. 32, 24 settembre 1938, p. 4. Ora in E. Ionescu, *Eu*, cit., pp. 177-178.

decisamente nel circuito della domanda, ponendosi simultaneamente al di qua e al di là dello specchio dai riflessi abbaglianti.

Non c'è altra via che tentare di convincerli… già, ma convincerli di che? E queste metamorfosi, saranno reversibili? Eh? Saranno reversibili?… Sarebbe una fatica d'Ercole, al di sopra delle mie possibilità. E, prima di tutto, per convincerli, bisognerebbe parlare con loro… Ma per parlare, dovrei imparare la loro lingua… O forse loro impareranno la mia?… Ma che lingua parlo, io? Qual è in realtà la mia lingua? È l'italiano (*français*), questo? Sì, dev'essere italiano (*français*). Ma cos'è poi l'italiano (*français*). Possiamo anche chiamarlo italiano (*français*), se vogliamo, tanto nessuno può contraddirmi: sono il solo a parlarlo. Ma che sto dicendo? Che dico? Riesco ancora a capirmi, poi?[46]

Bérenger è preso dallo sconforto, si agita, va al centro della stanza, si guarda ancora una volta allo specchio, si osserva, si tocca il volto, guarda le fotografie, tira fuori dei ritratti tra le teste dei rinoceronti appese, riconosce dei volti dietro le figure impagliate dei pachidermi. Sono donne, uomini, vecchi. Stacca i quadri, li getta a terra, è arrabbiato, corre di nuovo verso lo specchio. Comincia a parlare allo specchio e lo specchio sembra quasi oscuramente fargli eco.

Sono loro che sono belli! Avevo torto! Ah, vorrei essere come loro! Non ho niente in testa, neanche un corno! Com'è brutta la mia fronte così piatta, liscia… ci vorrebbero un corno o due, così anche i miei tratti risalterebbero meglio… Chissà forse spunteranno, e allora non mi sentirò più così umiliato, potrò andare a raggiungerli… Ma no… le corna non spuntano… (*Si guarda le palme delle mani*) Le mani sono sudate… Chissà se diventeranno grosse, rugose… (*Si toglie la giacca, sbottona la camicia, osserva il petto allo specchio*) Ho la pelle tutta flaccida. Ah, questo corpo così bianco e peloso! Come vorrei avere una pelle ruvida, e quel magnifico colore verde scuro… come vorrei avere un nudo decente, senza peli, come il loro! (*Ascolta i barriti*) Il loro canto è attraente, forse un po' rauco, ma certo attraente! Se potessi anch'io cantare così! (*Cerca di imitarli*) Aah! aah! Brr! Brr! No, non è così! Proviamo più forte! Aah! aah! Brr! No, non è così! Troppo debole, manca di forza, di vigore! Non riesco a barrire! Urlo soltanto! Aah! aah! Brr!… ma gli urli non sono barriti! Come mi sento in colpa! Avrei dovuto seguirli quand'ero ancora in tempo! Troppo tardi, adesso! È finita, sono un mostro! Sono un mostro! Non diventerò mai più un rinoceronte, mai, mai, mai!… Non posso più cambiare. Vorrei tanto, ma non posso, non posso! E non posso più sopportarmi, mi faccio schifo, ho vergogna di me stesso![47]

Ora Bérenger si volta, gira le spalle allo specchio. Lo specchio, anche quando è specchio delle brame ammalianti di assoluto, talvolta non consente di esentarsi dalla colpa e dalla vergogna. Lo specchio quando funziona bene sa anche mostrare il volto estraneo, inquietante, il «mostro» che non va più di tanto demonizzato, perché segnala nella mancanza strutturale il limite esterno e insieme interno della cornice, oltre il quale, se travalicato, entra prepotentemente la follia della certezza delirante, ed espone lo sguardo del soggetto all'immagine mostruosa della devastazione e della dismisura, all'impatto disumano del reale incarnato dalla bestia compulsiva.

Bérenger dopo un po', per sua fortuna, ricomincia a parlare:

Come sono brutto! Guai a colui che vuole conservare la propria originalità! (*Ha un brusco sussulto*).[48]

Quello che parla qui, che colpisce per l'estrema tensione del linguaggio, è la necessità di mantenere, di portare l'una verso l'altra in un'unione che non fa unità, delle parole ormai associate, unite in forza di altro dal loro senso. È il momento etico, quello

[46] E. Ionesco, *Teatro completo I*, cit., pp. 650-651.
[47] Ivi, pp. 651-652.
[48] Ivi, p. 652.

della decisione, della scelta, senza alcuna salvaguardia preventiva. Non c'è alcuna ragione salvifica che possa calcolare, misurare, controllare, gestire, dominare la portata di tale evento, anche perché tale atto riguarda essenzialmente lo statuto simbolico del soggetto.

E allora, tanto peggio! Mi difenderò contro tutti! La mia carabina, la mia carabina! (*Si volta verso la parete del fondo dove si vedono le teste di rinoceronte. Urlando*) Contro tutti quanti mi difenderà, contro tutti quanti! Sono l'ultimo uomo, e lo resterò fino alla fine! Io non mi arrendo! Non mi arrendo! SIPARIO.[49]

[49] Ivi.

12. L'amour fou.

Sfogliando gli *Exercices d'admiration* non si incontra solo il ritratto femminile e sensuale della donna dei *Cahiers* o delle *Conversazioni*, cioè quello dell'intramontabile Sorana Țopa, ma anche il suo "doppio" che fa forse parte del medesimo e vivo sfondo fantasmatico del pensatore transilvano in esilio. L'immagine della donna straniera degli *Exercices* rassomiglia, a prima vista, a un'entità spettrale, a quella spoglia mortale che sfugge alle categorie comuni dell'umano. Ma potrebbe darsi, nella distanza, che l'estraneità spettrale del suo ritratto abbia, forse, molti punti di contatto con l'immagine interiore dell'attrice moldava.

Qualche cosa di quella donna è là, negli *Exercices*, davanti allo scrittore, qualcosa che non è né la vita di una persona né una realtà qualsiasi. Forse è qualcosa che era in vita, ma che è altro o altra cosa rispetto a quello che era piuttosto noto e condiviso nel gusto del segreto comunitario di Criterion. Ciò che è là, in quelle pagine, nella familiare angoscia della lontananza temporale, è forse l'immagine di un passato ancora irredento, è qualcosa che ha trovato proprio lì nella scrittura di questo particolare *exercice* il suo naturale luogo d'elezione. Tuttavia la figura disegnata in queste pagine non realizza pienamente la realtà enigmatica del suo essere lì. In tale particolare e misterioso «esercizio di ammirazione», la spoglia mortale dell'immagine femminile sospende la relazione con il luogo e il tempo, benché il «suo portamento di spettro adorabile» vi si appoggi ostinatamente come alla sola base che le resti, quello cioè di un idolo o di un fantasma inassumibili. La presenza della donna enigmatica nell'immagine dell'estraneità stabilisce un rapporto tra questo luogo e nessun luogo. A partire da quest'intima estraneità, Cioran pennella il ritratto di questa figura femminile che torna dal passato su un fondo translucido di opacità. Il titolo del frammento è assai significativo. *Lei non era di qui*.

L'*imago* femminile degli *Exercices* è fondamentalmente un'immagine del desiderio che si è fissata miracolosamente nella mancanza: è una donna straniera, non omologabile alle donne comuni, una donna che "non appartiene", «*elle n'était pas d'ici*». Essa è caratterizzata da un'«aria d'assenza e di spaesamento». La sua presenza è percepita «dai suoi sussurri, dai suoi gesti incerti, dai suoi sguardi che non aderivano agli esseri né alle cose» aveva un «portamento di spettro adorabile».[1] L'autore di questa pagina si chiede chi sia e da dove venga quest'apparizione seducente. Tuttavia, molto poco trapela dal suo mistero in questo stringato *portrait*. Questa donna non dà alcun accesso alla parola: «(elle ne *parlait* pas)».

> Quello che è certo è che non era di qui e condivideva la nostra caduta soltanto per educazione o per qualche curiosità morbosa. Solo gli angeli e gli incurabili possono ispirare un sentimento analogo a quello che si provava in sua presenza. Fascinazione, sovrannaturale malessere![2]

Nel momento in cui quest'apparizione entra all'improvviso nel campo visivo dello scrittore Cioran dice:

> mi innamorai della sua timidezza, una timidezza unica, indimenticabile, che le conferiva l'aspetto di una vestale stremata al servizio di un dio clandestino.[3]

---

[1] E. Cioran, *Lei non era di qui…*, tr. M. A. Rigoni, in *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, cit., p. 209.
[2] Ivi.
[3] Ivi.

Accanto a questa immagine ne affiora subito un'altra, come dissepolta dall'azione del ricordo, rendendo quasi inoperante l'oblio. Sembrava, scrive Cioran,

> una mistica devastata dalla nostalgia o dall'abuso dell'estasi, per sempre inadatta a recuperare l'evidenza![4]

Il punto esclamativo tiene desta la voce del silenzio nel gesto di una scrittura che si vuole monumentale e testamentaria. Il ritratto della donna si illumina alla «luce lunare» di un passato che forse non è mai del tutto passato.

> Più si pensava a lei e meno si era inclini a considerarla secondo i gusti e le vedute del tempo. Un genere inattuale di maledizione pesava su di lei. Fortunatamente, anche il suo fascino si iscriveva nel passato (*révolu*). Sarebbe dovuta nascere altrove, e in un'altra epoca […].[5]

Una maledizione e un fascino sembrano essere inscritti nel passato di questa donna. Cioran aggiunge che «l'incubo degli anni le sarebbe stato risparmiato». Lo scorrere del tempo non ha scalfito affatto l'immagine originale nonostante l'opacità del ricordo segnato dalla distanza temporale. Si tratta, forse, solo di ritrovarne la primitiva impronta, o al massimo di correggerne le deformazioni subite.

Lei non era di qui… Ma a volte, come nei sogni, ritorna, oscillando tra fiducia e perplessità, dove meno la si aspetta. La donna fuoriesce dalla sua cornice immaginaria e come d'incanto si fa di nuovo presenza reale. Nonostante l'occasione dell'incontro non fosse più quella di un tempo, davanti a lei, al suo portamento umbratile e al suo incedere familiare, la sua fisionomia appare ancora come «viva» e inalterata dai segni sostanziali del tempo. Cioran annota:

> Viva, sembrava così poco complice della vita che non si poteva guardarla senza pensare che non la si sarebbe rivista mai più.[6]

Il «mai più» che taglia inesorabilmente questa frase, risuona come una vibrazione sensibile nelle fibre segrete di un desiderio che cerca di evitare l'immobilizzazione falsificante tracciata dal dettato immaginario del ricordo. Il ritratto si conclude con queste parole che addensano, nella pietrificazione della scrittura, i molteplici significati emotivi che smuovono impercettibilmente la metafora implacabile del tempo.

> L'*addio* era il segno e la legge della sua natura, il bagliore della sua predestinazione, la traccia del suo passaggio sulla terra; perciò lo recava come un nimbo, non per indiscrezione, ma per solidarietà con l'invisibile.[7]

Esiste veramente un'autentica fedeltà al passato che viene come riesumato dal potere dirompente del ricordo?

Questo pudico «*adieu*» di Cioran, attraversato dal lavoro inarrestabile del tempo e dell'oblio, si lascia interrogare da alcune questioni di fondo: il rapporto dell'etica con il diritto, la nozione di giustizia, la figura del terzo, il tema della responsabilità di fronte

---

[4] Ivi.
[5] Ivi, p. 210.
[6] Ivi.
[7] Ivi.

all'appello dell'amicizia e della decisione, il nesso dell'ospitalità in esilio e dell'irruzione del femminile in un nuovo scenario comunitario del segreto, la questione dell'amore e della follia, e forse anche la possibilità di un perdono su uno sfondo di assenza e di distanza.

Nei *Cahiers* campeggia una figura femminile che reca un nome e un cognome reali. Anch'essa inaspettatamente sembra riaffiorare dal passato eludendo con il suo incedere la "cortina di ferro" e dell'oblio. È Sorana Țopa. Il suo nome è legato alla scrittura e alla mancanza.

Cioran afferma nei *Quaderni* che a partire dai tempi di Criterion le aveva mandato almeno «quaranta lettere», ma che purtroppo, a causa del regime stalinista in Romania, la Țopa ha pensato bene di non conservarle, e le ha distrutte tutte, nel timore di compromettersi e di essere penalmente sanzionata per i suoi trascorsi relazionali con l'autore de *La trasfigurazione della Romania*.

Il mancato recapito di una lettera di Cioran spedita da Parigi all'attrice sembra riaprire la ferita di quel passato irredento. Nonostante che tutto questo tempo sia trascorso, Cioran avverte ancora, come allora, l'impellente necessità di scrivere a Bucarest proprio a lei, in certi suoi intimi momenti che attraversano la solitudine eremitica della mansarda parigina. Molti degli amici di Cioran, registrano dolorosamente i *Cahiers*, sono stati «évincés», evinti, cioè spossessati giuridicamente dall'ondata del terrore comunista. Recapitare un'altra lettera dalla Francia sembra essere un'impresa impossibile. Marga Barbu, in quest'occasione intermediaria epistolare di Cioran con la Romania, accenna discretamente al pensatore parigino che «è bene non scriverle, che [Sorana] sarà fuori Bucarest per tutto il mese, ecc.».

Cioran è fortemente ferito nell'ascoltare queste ustionanti parole. Le sue annotazioni diaristiche registrano un'ambivalenza segreta, un dissidio forse di antica data. Il suo malumore nei confronti della vecchia amica e confidente dei tempi di Criterion è dettato da quest'atto mancato, quasi che questa lettera scritta, mai arrivata a destinazione, e che rimbalza davanti a un muro impenetrabile, quello del linguaggio, senza riuscire a far breccia, fosse sentita come un rifiuto. Tale questione che tocca sul vivo la fragilità delle condizioni umane è trascritta nei *Cahiers* con queste parole:

> Il vero motivo, ne sono certo è la *paura* - paura che le scriva cose che potrebbero comprometterla (il che è davvero ridicolo, visto che nessuno è più prudente di me quando scrivo laggiù). Per ironia della sorte la lettera che lei mi aveva mandato dopo venticinque anni di silenzio (*forzato*, bisogna pur dirlo) non parlava d'altro che di anonimato, di annullamento dell'ego - con tutto il contorno krishnamurtiano. Questa viltà così estrema, seppure spiegabile, non mi è affatto piaciuta. La contadina che discettava sul Niente [*Néant*] (come la chiamava P[etre] Ț[uțea]) mi aveva sempre ispirato un disagio attenuato da una vaga ammirazione [*par un rien d'admiration*]; ora in me resta [*demeure*] solo il ricordo di quel disagio. Ho torto, lo riconosco, e la mia severità è condannabile [*me condamne*]. Sono stupito di scoprirmi [*me voir*] così ingiusto e meschino.[8]

La vicenda delle lettere di Cioran spedite a Sorana non finisce qui. Dopo circa duecentocinquanta pagine dei *Cahiers* troviamo di nuovo nello smarrimento più totale il pensatore della mansarda di rue de l'Odéon.

> Ricevo proprio ora una lettera di Sorana Țopa che mi annuncia la sua visita per il mese di agosto. Ira, rabbia [*fureur*], esasperazione. *Sento* che non ho *niente* da dirle, che i suoi problemi proprio non mi interessano più, che è ridicolo ricominciare con i vaneggiamenti [*divagations*] di trentacinque anni fa, e tutto questo a Parigi e in romeno! No, no e poi no! Inoltre ha settant'anni - il che mi sembra sconveniente

[8] E. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 415 (*Cahiers*, Paris, Gallimard, 1997, p. 376).

e terrificante. È vero che ho solo tredici anni meno di lei, e quindi una differenza da niente. Ciò non toglie che questo *Tempo ritrovato* a cui assisto da tre anni, questa sfilata di fantasmi, queste conversazioni sul mio passato non mi sono salutari [*bénéfiques*]. Tutt'altro. È come se non stessi più in Francia! D'altronde qui non ho più amici. Quelli di laggiù li hanno fatti scappare [*évincés*] - con mio grande rincrescimento [*regret*]. Devo liberarmi delle mie origini: mi trascinano troppo indietro, togliendomi anche quel po' di voglia che ho di andare avanti.[9]

Più giù si trova quest'altra annotazione:

Tutte queste lettere dalla Romania mi fanno star male nel vero senso della parola [*me rendent littéralement malade*].[10]

Il passato non è mai passato ma ritorna in maniera «sconveniente e terrificante» come una «sfilata di fantasmi» che spuntano dal «Nulla». La scena epistolare romena mette potentemente in discussione la raggelata «lucidità» del moralista francese. Il passato sembra non essere mai passato, e nei *Cahiers* si assiste al riaprirsi della ferita nella corsa irrefrenabile del tempo. Da questa prospettiva l'esperienza della perdita risulterebbe forse il punto di passaggio quasi obbligato di una conquista della distanza. Ma è ancora presto per dirlo. L'amore comanda, ordina al soggetto di riceverlo, pena il non sentirsi più essere.

Al lettore non disattento dei *Cahiers* salta subito agli occhi questa piccola nota esplicativa che riguarda Sorana Țopa: «Attrice (1898-1986); dopo la sua rottura con Mircea Eliade, negli anni Trenta, tentò di inimicargli Cioran».[11] La definizione è molto stringata, tocca il nervo scoperto della «lunga storia segreta» nel contesto dell'amicizia della società Criterion ed evoca anche l'immagine di una donna vendicativa. È veramente questo ciò che si vuole lasciare intendere al lettore?

Sulla scorta di quanto abbiamo tentato di ricostruire finora proviamo a verificare attraverso i testi dell'epoca ciò che passò storicamente come la presunta "vendetta" di Sorana eseguita per mano di Cioran a partire dall'articolo apparso su «Vremea» l'8 ottobre 1933 dal titolo *L'uomo senza destino*.

Nella parte finale di questo pezzo giornalistico, scritto nel pieno fervore di Criterion, si possono ancora oggi ritrovare alcuni di quei «vaneggiamenti», come li definisce retroattivamente Cioran nei *Cahiers*, «di trentacinque anni fa in romeno». Il giovane pensatore poco prima di pubblicare *Al culmine della disperazione* scriveva queste parole infuocate sulla stampa nazionale che prendevano di mira la «virilità» degli intellettuali della giovane generazione.

Ma la nostra virilità deve iniziare solo nel momento in cui abbiamo perduto tutto e solo a partire dal momento in cui la vita per noi non è stata più un'evidenza. Altrimenti, tutto ci sembra ridicolo, piatto e insignificante.

Il messaggio cifrato destinato allusivamente ad Eliade, scritto nel gusto del segreto, è abbastanza chiaro. Cioran rincara la dose, se ancora l'«Idolo» di Criterion non avesse ben capito.

Io conosco qualcuno che, parlando di virilità, fa l'apologia dell'incoscienza e risolve i problemi ultimi con una tale facilità che ci si stupiva da dove prendesse tanta grazia per evocare cose che altri

[9] Ivi, p. 650 (*Cahiers*, cit., pp. 588-589).
[10] Ivi (*Cahiers*, cit., p. 589).
[11] Ivi, p. 415.

rimpiangevano giacché non avevano più lacrime da versare. E allora ho letto questa affermazione, inammissibile e rivoltante: «È più confortante l'oscurità e la negazione» che la luce, la creazione, eccetera… Certo, quell'oscurità è più confortante se ciò significa passività, imbecille indolenza o negazione criminale. Ma quando l'oscurità è una realtà che cresce in te, come una luce nella più forte delle tensioni dialettiche, quando ti brucia e ti consuma tutte le immensità notturne che si sviluppano in te, come certe cancrene criminali, quando tu neghi tutto perché niente resista più all'amore, quando non vuoi salvarti nella luce perché tu muori solo nelle tenebre di una morte integrale, quando ti senti nella luce, abbandonato e, in questo abbandono, responsabile dell'esistenza di questo mondo, e quando ogni amore ti pare troppo poco al cospetto del tuo ideale tanto da inghiottire tutta l'esistenza nel tuo dramma, che ti sembra l'unico dramma degno di valore, serio e definitivo, allora questo stato di confusione metafisica, di apocalisse totale e di vertigine cosmica può ancora dirsi per te confortante?

La questione che viene posta a Eliade con la carica dirompente di queste parole indica gli aspetti fortemente vivi del legame relazionale in seno a Criterion. Il tocco inconfondibile di Cioran già annuncia il «furore» del primo libro che di lì a qualche mese verrà ufficialmente premiato. Ne *L'uomo senza destino* si legge questo verdetto inappellabile:

Lo dico una volta per tutte: nella nostra disperazione c'è molta più speranza che nel piatto equilibrio degli uomini senza destino, e nella nostra morte c'è molta più vita che nella confortevole armonia degli uomini normali. La nostra unica fierezza sarà allora quella di avere un destino e la nostra felicità sarà quella di morire a causa della vita, di quella nostra vita insanguinata da una criminale e parossistica tensione.

Il nostro pessimismo può essere veramente un pessimismo virile. Noi diciamo di essere pessimisti perché non abbiamo bisogno di consolazione. In verità, fratelli, vi dico che la nostra felicità deve cominciare non appena ci siamo convinti del non senso di questo mondo![12]

Dopo aver ancora accusato il capitano della giovane generazione di «vigliaccheria metafisica», di «superficialità» e di «impotenza» - la cui colpa sarebbe stata quella di essersi inserito nelle «forme abituali dell'esistenza» per sfuggire all'«angoscia metafisica» e alla morte che è nella vita («non si può vivere che morendo. La morte comincia insieme alla vita») - lo scritto virulento di Cioran denuncia la mancanza di coraggio dell'«uomo senza destino» e la sua scarsa «virilità».

Cioran si riferisce qui, inequivocabilmente, a Eliade il quale qualche tempo prima aveva fatto un'«apologia della virilità» partendo da Papini e da Evola. Benché *L'uomo senza destino* risulti per molti tratti esorbitante, come tanti altri articoli di Cioran scritti in quel periodo, questo pezzo giornalistico si poneva comunque già allora a tutela del diritto al segreto comunitario. Ai modelli del caposcuola di Criterion Cioran opponeva di fatto *Sesso e carattere* di Weininger.[13] La polemica all'interno del legame comunitario si fa a colpi di libri.

Che la questione sollevata da Sorana avesse avuto un forte impatto emotivo su Cioran è stato largamente studiato da Ion Vartic. La versione dei fatti storici, riportata

---

[12] E. Cioran, *Omul fără destin*, «Vremea», anno VI, nr. 308, 8 ottobre 1933, p. 6. Ora in E. Cioran, *Singurătate şi destin. Publicistică 1931-1944*, cit., pp. 243-244. Nella stessa antologia si possono leggere gli articoli di Cioran apparsi in quel periodo su «Vremea» che ruotano intorno al problema di "avere o non avere" un destino. I titoli apparsi nel mese di ottobre sono i seguenti: *La scrittura come mezzo di liberazione*, *Cultura e vita*, *Il problema di ogni istante*, *La gioia delle proprie altezze*. Alcuni di questi scritti confluiranno quasi in blocco in *Al culmine della disperazione*.

[13] Come si legge nei *Cahiers*: «Il rifiuto delle origini, l'incapacità di rassegnarsi a essere ciò che si è, il dramma di sognarsi diverso erano tutte cose che conoscevo; ma mi sembrava che Weininger si fosse spinto lontanissimo in questa volontà, in questa ricerca di autodistruzione, e che in ciò rappresentasse un caso limite, *il caso*». E. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 844.

dal biografo di Cioran ai tempi di Criterion, non collima tuttavia perfettamente con quanto è stato consegnato nelle *Memorie* di Eliade. Da quanto ci informa Vartic, pare che nel luglio del 1933 Sorana fosse effettivamente andata a trovare Cioran a Sibiu, contando soprattutto sulla promessa fattale da Eliade che di lì a una decina di giorni li avrebbe raggiunti in treno in Transilvania. Il capofila di Criterion tuttavia non mantiene l'impegno preso e, come scrive sempre Vartic, «sceglie "una maniera balcanica" per separarsi da lei».[14] Manda un telegramma a Cioran in cui lo informa del suo mancato arrivo, e in tale frangente gli spedisce *La condition humaine* di Malraux quasi come per sdebitarsi dell'impegno gravoso che toccherà all'amico secondo la scomoda modalità della delega.

Il giovane Cioran si trova dunque nella difficile situazione di dover fare da portavoce a Eliade e di trovare le parole giuste per recare a Sorana la cattiva notizia. Cosa sia avvenuto realmente a Sibiu tra Cioran e Sorana, dopo l'arrivo del pacco postale e del messaggio d'accompagnamento di Eliade, non è dato di saperlo con certezza. Con ogni probabilità la Țopa avrà preso malissimo la decisione unilaterale del fidanzato, si sarà sentita mortalmente ferita e avrà forse inscenato di fronte al suo testimone, colpevolmente innocente, tutto lo strazio e la devastazione della sua anima.

Dopo l'immediata partenza dell'attrice da Sibiu, abbiamo la testimonianza di una lettera di Cioran spedita nel mese di luglio all'amico Arşavir Acterian.

> Amato Arşavir,
>
> Ti scrivo velocemente e in maniera affatto interessante su una cartolina perché i preparativi per un'evasione dalla civiltà sulla via dei monti non mi danno il tempo necessario per scriverti come desidero. Per un po' mi dirigerò in direzione di quelle vette che sono all'altezza dei miei vissuti emozionali. Mi sono armato di molti libri perché da qualche tempo mi ha preso una formidabile passione per la lettura, e questo è il risultato di certe delusioni di ordine intimo, in particolare amoroso (*erotic*). Sappi, caro Arşavir, che le sole creature che ti lasciano con delle forti impressioni sono quelle che ti appaiono alla coscienza dopo aver abbandonato da tanto tempo il quadro esistenziale in cui le hai conosciute.[15]

La missiva indirizzata ad Acterian testimonia due aspetti rivelatori dello stato d'animo che ispirarono forse la composizione e la stilizzazione di *Al culmine della disperazione*: uno di natura «intima» e l'altro di ordine intellettuale. Evadendo «dalla civiltà» e mutando «quadro esistenziale» Cioran si appresta a scrivere nietzschianamente sulle vette dei monti il suo primo formidabile libro - secondo Eugen Ionescu, come vedremo fra breve in *Emil innamorato*, forse in preda a una disperazione amorosa e a un'infezione psichica contratta nell'intricato contesto relazionale di Criterion tra Eliade e Sorana.

Quando il giovane pensatore, come Zarathustra, ritornerà qualche tempo dopo giù dai monti, si metterà a scrivere come un forsennato i suoi articoli parossistici e furibondi contro Eliade che saranno stampati fra il mese di settembre e di ottobre su «Vremea». E ciò proprio, se non è solo un caso, quando il capofila di Criterion riconferma la definitiva rottura con Sorana, ancora una volta per mezzo di una lettera, come sappiamo dalle *Memorie*.

Sta forse qui tutta la «viltà» e la mancanza di «virilità» dell'«uomo senza destino», ovvero il fatto che Eliade non abbia voluto direttamente affrontare Sorana a Sibiu, e si sia avvalso del giovane amico delegandolo al ruolo di "mediatore

---

[14] I. Vartic, *Cioran*, cit., p. 298.
[15] E. Cioran, *Scrisori*, cit., p. 196.

evanescente" della «separazione» (*despărțire*), costringendolo suo malgrado ad assumere la funzione simbolica del «terzo».

Questo è uno degli aspetti relazionali più complessi dell'intricata vicenda di Criterion legata alla questione del segreto che devono essere accolti e ascoltati delicatamente nei loro punti di massima criticità. In tale direzione la complessa ricostruzione storica di Vartic si arricchisce forse di un particolare spessore simbolico rispetto alla bieca modalità cinica (o "balcanica") di trattare le relazioni elettive imperniate sull'amicizia e sull'amore comunitario.[16]

L'associazione Criterion, si è visto, è una comunità non solo fusionale ma con-fusionale. L'attrice uscirà gradualmente dalla scena di Criterion, come riportano le *Memorie* di Eliade, ma non scomparirà mai del tutto dalla cerchia degli amici di un tempo. Riapparirà nella vita di Cioran moltissimi anni dopo a Parigi e non senza qualche irrinunciabile resistenza da parte dello scrittore moralista, come segnalano impietosamente i *Cahiers*. Al di là dei fatti storici riportati con dovizia di particolari la «fascinazione» e il «sovrannaturale malessere», che traspare dal ritratto femminile dell'«esercizio d'ammirazione», gettano forse nuova luce sull'opera romena di Cioran.

Riprendendo la testimonianza di Eliade nelle *Memorie* a proposito dei due romanzi scritti all'epoca, si era visto che, nel calcolo del fantasma, l'autore de *Il ritorno dal paradiso* aveva in un certo modo risolto il delicato e gravoso problema sentimentale «sacrificando» definitivamente con il suicidio di Pavel Anicet l'amore *di* Sorana. Ora, però, Eliade deve risolvere un altro grave problema, sciogliere un altro nodo intricato, e questa volta per tale risoluzione affettiva si affida a Petru Anicet, il fratello minore di Pavel, che compare tra i protagonisti nel romanzo successivo, *Gli huligani*. Quest'ultimo personaggio mostrerà al suo autore un'altra via di fuga, quella che lo condurrà fatalmente, forse a sua insaputa, all'opzione decisamente ideologica e politica.[17] Dal punto di vista dell'*après coup* storico, è significativo il fatto che dopo l'apparizione de *Gli huligani* (1935) e a partire dal «1937» furono pubblicati una quindicina di scritti giornalistici passati storiograficamente sotto il nome di "articoli legionari" che hanno fatto pensare a molti studiosi a un sicuro inquadramento di Eliade all'interno della Guardia di Ferro. Eliade stesso, in vita, non fece quasi niente per dissipare l'atroce «enigma».[18] Lo storico delle religioni, comunque, escluse

---

[16] Se poi, a partire da quest'esperienza il giovane pensatore transilvano si sia "realmente" innamorato della «Russa» di Moldavia e che quest'effetto prospettico sia umanamente attribuibile a un effetto immaginario del transfert comunitario non lo si può sapere affatto con certezza.

[17] Allo scopo di combattere contro «lo spettro del fallimento», affermando la cieca «fiducia nel suo genio e nel suo destino» e, soprattutto, non tacendo il lato soggettivo del desiderio di riconoscimento sociale e di gloria nazionale, Eliade scrive, nella cifra allusiva del segreto, questa rivelazione *post festum* nelle *Memorie*: «Con Petru Anicet sarebbe iniziata una *Vita nuova*, titolo dell'ultimo volume della trilogia, quando gli Anicet avrebbero trionfato nella "storia", non perché lui avrebbe preso sul serio la Storia, ma perché non l'avrebbe più temuta e dunque non le si sarebbe più opposto. (Più esattamente, non avrebbe più rischiato la propria vita per opporsi ad essa o per modificarla, ma avrebbe saputo "adattarsi" e non avrebbe provato vergogna perché, secondo lui, sarebbe stata la sola alternativa che aveva il popolo romeno di sopravvivere in modo creativo al terrore storico. Ma, naturalmente, tutte queste cose si sarebbero chiarite soltanto nella *Vita nuova*, alla quale cominciai a lavorare soltanto quattro anni più tardi, nel 1937)». M. Eliade, *Memorie 1*, cit., pp. 270-271.

[18] È possibile fare tante congetture e ipotesi, giustificabili o meno, a partire dal palinsesto delle *Memorie*: questione di legame, di amicizia, di fedeltà al segreto, di rispetto della memoria di Nae Ionescu e degli amici sommariamente giustiziati su ordine del re Carol o morti in guerra nella campagna russa o nelle prigioni di Stato sovietizzate. Ma tutto questo, forse, riguarda essenzialmente il pudore e i silenzi di Eliade che compongono strutturalmente il fragile e irriducibile campo simbolico delle *Memorie*. Forse ciò risponde a una garanzia morale di libertà dove è ancora possibile riconoscersi soggettivamente nei propri

decisamente, nonostante le testimonianze fornite da alcuni legionari in esilio, ogni sua diretta partecipazione all'attivismo della Guardia di Ferro. Sul versante storico della coscienza morale il dubbio comunque permane.[19] Questa macchia colpevole sarà quasi sempre ravvivata nell'immaginario testuale dell'opera di Ionesco. Egli, sotto le spoglie scritturali del «terzo», richiamerà Eliade alla sua responsabilità morale nel segno dell'indeterminatezza delle prove oggettive o documentarie.

Anche nel caso de *Gli huligani*, si è visto dunque che Eliade, come di consueto, si era affidato per la risoluzione del suo problema esistenziale al supporto del fantasma salvifico del personaggio che gli consentiva una tenuta significativa della temporalità psichica pur non avendo «preso sul serio la Storia». Ma ciò risulterà in ogni caso fatale per lui.[20] I fantasmi del passato, come mostra Cioran negli *Exercices*, si muovono su un ordine di eternità che è diverso da quello della temporalità storica in senso meramente cronologico.

Da un altro punto di vista il romanzo *Gli huligani* è un importante documento di psicologia sociale o delle masse perché fa capire come, all'epoca in cui Eliade scriveva di getto il libro, l'orizzonte delirante del pensiero e dell'azione potesse compenetrarsi in un unico blocco granitico. Quando la scrittura non viene attraversata dalla funzione simbolica delle parole si traduce negli slogan e nelle parole d'ordine degli huligani che abbattono irreparabilmente la cornice sociale e politica della democrazia. Come osservava Eliade nel suo romanzo, i giovani huligani si stanno preparando a una «morte collettiva», sta venendo allo scoperto una «nuova barbarie» che si caratterizza attraverso «una totale ignoranza delle verità, dell'ordine, della maturità».[21] Questo è lo sfondo ambientale documentato «in modo creativo» ne *Gli huligani* che si delinea implicitamente e retroattivamente nelle *Memorie* redatte dallo storico delle religioni a distanza di tantissimi anni.

---

tratti più inquietanti della storia contro l'ideologia della trasparenza ad ogni costo. La questione etica come tutte le questioni radicali è necessario che rimanga ancora aperta.

[19] Dal 1937 al 1978 sono passati più di quarant'anni di scrittura sulla scena di un "perdono impossibile" tra Eliade e Ionesco. Le *Memorie* di Eliade saranno pubblicate nella traduzione francese nel 1980. I reali destinatari de *Les promesses de l'équinoxe* sono forse i sopravissuti del momento Criterion sulla cui immagine l'autobiografia è stata presumibilmente costruita. Si ritiene col beneficio del dubbio che Eliade quando scrive le *Memorie* abbia in mente non solo i morti ma anche i vivi: Noica, Arşavir Acterian, Ionel Jianu sono in Romania sotto il peso del regime dittatoriale di Ceaşescu, Eugène Ionesco e Cioran sono a Parigi in esilio, ma anche il critico Cioculescu e l'intramontabile Sorana Țopa sono ancora residenti a Bucarest. Questi sono forse i "lettori onniscienti" cui l'opera allusiva e cifrata di Eliade sembra rivolgersi coprendo e scoprendo insieme il reale traumatico del «malinteso» di Criterion. Tutti loro, forse, hanno tacitamente avallato il patto simbolico di Eliade nel 1980 facendosi a loro volta sostenitori o complici del diritto al segreto comunitario che, implicitamente, li chiamava in causa.

[20] Questa capacità di «adattamento» sintomatico, tipica dei sistemi difensivi dell'Io davanti al terrore incombente della frattura del legame simbolico e sociale, spinsero forse Eliade in questi anni decisivi a confrontarsi «in modo creativo» con l'ideologia della Guardia di Ferro per realizzare così il suo «destino». Incalzato dagli eventi e dalla contingenza della situazione particolare che si era venuta a configurare nell'agone politico della Romania, la sua opzione per l'idea quasi ossessiva di «creatività» e di «riscatto dell'identità nazionale» (testimoniata durante la temperie di Criterion con i suoi controversi scritti ideologici sul «romenismo» pubblicati fra il 1933 e il 1935) è forse uno degli aspetti determinanti, come si è visto, che consentono in un certo senso di comprendere il contesto storico e ideologico in cui presero campo *Gli huligani* nell'immaginario politico e sociale di Eliade.

[21] Non è un caso che tantissime schiere disperate di ex studenti disoccupati, non sentendosi affatto garantiti dalle istituzioni rappresentative, avevano accolto, in un grave momento di crisi politica generalizzata del paese, la risposta insensata, e in un certo qual senso risolutiva fornita dalla Legione che veniva incontro alla loro inequivocabile sete di giustizia e al loro connaturato bisogno di riconoscimento sociale.

Il gesto di Eliade con la pubblicazione del libro, all'epoca non passò inosservato, soprattutto perché era forse inatteso e in palese contraddizione con la sua visione del mondo improntata, dopo il suo ritorno dall'India, alla creatività della cultura e dello spirito su un fondamento metafisico originario. Non solo la «pedagogia negativa» di Nae Ionescu in chiave favorevole alla Legione ma soprattutto la svolta giornalistica del capitano della giovane generazione furono "letterariamente"denunciate da Eugen Ionescu. Ma c'è ancora un aspetto degno di rilievo che già traspariva velatamente nella sua stroncatura a *Gli huligani*. L'autore di *No* aveva sottolineato l'emergere della figura «demoniaca» della *femme fatale* che dava corpo ne *Gli huligani* alla paura e all'angoscia e che era avvertita come una minaccia disgregante per l'identità «virile» del generazionista *engagé*.[22]

Nel dispositivo parodistico dell'*Emil innamorato* sapientemente allestito da Eugen Ionescu, le scene di «alcova» dei romanzi di Eliade e l'impossibilità di liberarsi dall'immagine «demoniaca» e «spettrale» della donna, anche nel senso weiningeriano stabilito di Cioran, fa slittare lo sguardo maschile in modo perverso verso la concrezione dell'immagine femminile nella fantasia nazionalistica della dea Diana, lasciando trasparire, nel gioco dei richiami intertestuali delle opere dei criterionisti, la «Fata Verde Una» della poesia *Cantilena* di Dan Botta, ormai anch'essa ridotta a «Idolo» del nuovo "credo" legionario.[23]

Per dar conto di questo scivolamento metonimico dell'*imago* femminile ioneschiana che si avvicina fantasmaticamente attraverso i binari del delirio alla certezza della "cosa-causa" nazionale, ricordiamo che, dopo la svolta mistica e neoplatonica in campo filolegionario di Dan Botta, «Diana» diventa per Eugen Ionescu l'incarnazione della «rivoluzione» della Guardia di Ferro e della corruzione cosmica. Secondo la tradizione magica e mitica del folclore nazionale, questa figura femminile sovrannaturale, quasi spettrale, grazie alle sue doti di ninfa ammaliante, sorprende e cattura gli uomini con il suo fascino facendoli impazzire, e li trascina verso la loro stessa autodistruzione.

La Diana dell'*Emil innamorato* ha un'implicazione perversa nel contatto fascinatorio con la «comunità politica di destino». L'oscuro oggetto del desiderio incarnato dalla donna spinge segretamente gli uomini verso la "cosa" legionaria inoltrandoli nel campo reale della morte. La scena fascinatoria indica l'esistenza "reale" di un Luogo privo di dimensione simbolica e fatto di parole mute. Diana, la «Fata verde una» è fondamentalmente il polo attrattivo della pulsione di distruzione o di auto-distruzione collettiva, è il luogo del godimento come fattore del delirio politico e del masochismo morale. Questa fu la *trouvaille* surrealista nel gusto della parodia del «sacrificio» legionario espresso larvatamente in *Emil innamorato* molto prima

---

[22] Che questa fantasia delle *femme fatale* vendicativa dei romanzi del ciclo *Vita nuova* abbia serpeggiato da qualche parte nell'immaginario di Eliade, e non sia soltanto una malevola interpretazione ioneschiana, è comprovato retroattivamente da ciò che l'autore scrisse, come si è visto, a distanza di tantissimo tempo nelle *Memorie* a proposito della «separazione» da Sorana. Cfr. M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 271.

[23] *Cantilena* è la poesia più rappresentativa del ciclo *Eulalii*, volume che appare per la prima volta nel 1931 presso la casa editrice Luceăfarul e che è preceduto da una «parafrasi» di Ion Barbu dal titolo *La veglia di R. Usher*. È il testo poetico più conosciuto di Dan Botta. Eugen Ionescu, dopo la svolta legionaria di Dan Botta, legge questo testo allegorico ed ermetico in chiave squisitamente ideologica e "tracomaniaca" allineandosi così implicitamente al dettato critico di Cioculescu. Sull'aspetto esclusivamente formale del componimento poetico bottiano si può leggere lo studio di G. Rotiroti, *Cantilenă: tehnica formelor şi cunoaşterea în studiul rimelor* in *Dan Botta între poiesis şi aisthesis*, Constanța, Pontica, 2001, pp. 181-204.

dell'ideazione del *Rhinocéros*. L'*amour fou* è il marchio dell'isteria nazionale che Eugen Ionescu affibbia inconfondibilmente ai suoi ex amici di Criterion ormai quasi tutti legionarizzati.

Per comprendere meglio questo aspetto perturbante dell'identità maschile nei confronti dell'irresistibile *charme* esercitato dall'*imago* femminile, e per capire l'atteggiamento sacrificale tributato al fantasma salvifico della «santa morte legionaria», bisogna tener conto di almeno altri due eventi editoriali che completano il dato storico e politico nel quadro contestuale di riferimento. Il primo è la pubblicazione de *La trasfigurazione della Romania* di Cioran nel 1936, l'anno in cui il virus della rinocerontite inizia a dilagare sempre più pericolosamente in Romania, e sempre nello stesso anno viene dato alle stampe il libro di Dan Botta, *Limiti*, pubblicato nella collezione *Gândirea* presso la casa editrice Cartea Românească. In questo volume sono raccolti i saggi di estetica e di poetica più significativi dell'attività di Dan Botta nell'ambito del gruppo Criterion, che sono in parte il frutto della sua partecipazione alle conferenze radiofoniche e di alcune relazioni svolte nel quadro dei «simposi» dell'Associazione.[24]

Con *Emil innamorato*, pubblicato su «Familia» il 10 dicembre del 1937, Eugen Ionescu trova il modo di "vendicarsi" simbolicamente della pericolosa svolta nazionalistica *engagée* operata da Dan Botta, Eliade e Cioran che sono presi come modelli di scrittura da demistificare in maniera ironica e corrosiva a partire proprio dalla «loro lingua» e dal loro stile «magniloquente». *Emil innamorato* è un racconto per molti tratti surreale e onirico e riflette la fresca lettura dell'*Amour fou* di Breton apparso proprio nel 1937, lo stesso anno di pubblicazione dello *sketch* ioneschiano.[25] *Emil innamorato* è dunque un pezzo umoristico, al vetriolo, dal titolo emblematico e molto poco segreto riguardo alla questione del nome. Il testo ripercorre allusivamente i momenti più salienti, immaginati dall'autore, della "relazione spirituale" che Sorana intratteneva simultaneamente con Eliade e Cioran. La triangolazione romanzesca è dal punto di vista strutturale molto semplice, ma l'articolazione della storia e dei colpi di scena teatrali, come vedremo tra poco, è più complessa man mano che si sviluppa l'azione narrativa e si comprendono i regimi connotativi presidiati dai nomi e dalle parole dei personaggi. «Diana», la protagonista femminile, è combattuta tra il desiderio di «Emil» e la proposta di matrimonio ufficialmente ricevuta da «Gică», e diventa così

---

[24] I titoli che compongono parte del volume sono: *Il bello romeno, Ondeggiare e morte, I concetti del mediterraneo, La virtù della parola, Gli artigiani dell'assoluto, Lo spirito del dramma, La creazione eroica, Sull'arte del poeta*, ecc. Quest'opera fu ben accolta dalla critica dell'epoca e ricevette il premio «Ştefan I. Costopol» della Società degli Scrittori Romeni. Sui temi poetici ed estetici di Dan Botta si veda G. Rotiroti, *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia*, cit..

[25] Nel lavoro di scrittura parodistica del testo romeno Eugen Ionescu si muoverà giocando soprattutto sul registro formale dei nomi, mentre i significati politici e ideologici assumeranno una coloritura sessuale, velatamente patologica, sulla falsariga dell'amore folle e appassionato in grande stile romantico e grottesco in conformità alla professione filosofica di Nae Ionescu. In *Emil innamorato* ci sono inoltre alcune tracce del romanzo autobiografico di Blecher, *Eventi nell'irrealtà immediata*, di cui Eugen Ionescu aveva fatto un ammirevole e sentito elogio, cosa alquanto insolita nella sua pubblicistica, recensendolo in «Facla» il 13 maggio 1936. Blecher era uno scrittore che ruotava intorno all'orbita del surrealismo romeno. Anche Mircea Eliade apprezzò molto quel libro e lo considerò come uno dei migliori romanzi della nuova generazione. A quel tempo Eliade teneva a precisare che la letteratura non ha alcun rapporto con i contenuti dell'ideologia ma solo con la vita spirituale. In alcuni articoli di quegli anni Eliade rimproverava ad alcuni letterati, che avevano fatto professione di fede politica legionaria, che per essere «valenti scrittori» non bastava intingere la penna nell'«inchiostro verde», ma erano necessari il «talento» e il «genio».

nel gioco degli equivoci e dell'abbaglio ideologico lo schermo ideale su cui si proiettano tutti gli ardori trasfiguranti dell'amore appassionato per la Romania.

Per scoprire l'identità fittizia di «Gică» e gustare appieno il gioco allusivo e il riflesso dei nomi propri di Eugen Ionescu è opportuno avvalersi della testimonianza retrospettiva, ricca di aneddoti, di Vulcănescu riguardo alla peculiare fisionomia individuale di Nae Ionescu. Ricorrere al documento di Vulcănescu, anche se è cronologicamente posteriore al testo ioneschiano, si dimostra necessario perché altrimenti si rischia di non cogliere affatto la *mise* testuale dell'*Emilio innamorato* nei suoi risvolti politicamente scorretti e demistificanti.

«Gică», infatti, non è solo un nome, ma è uno dei tratti dandy della straordinaria personalità di Nae Ionescu. Come scrive Vulcănescu, «Gică» è una maschera sociale, alla moda, che designa «la vanità di un bambino che mostra i suoi nuovi vestiti da marinaretto». È con questo nome che gli allievi di Criterion prendevano scherzosamente in giro all'interno della loro cerchia privata il Professore. Ma è anche con questo nome che gli avversari politici attaccavano Nae Ionescu sulla stampa. «Gică», nella testimonianza del teorico di Criterion, è il «tipo autoctono» che si presenta istrionicamente un «uomo» realizzato e «soddisfatto» di sé, grazie ai suoi «facili successi» raggiunti in tutti i campi della vita mondana che conta. «Gică» è fondamentalmente un narcisista, è «un uomo che si piace e ama farsi vedere», «che fa caso a quello che si dice di lui o a quello che si fa» nei salotti buoni della società. È, secondo Vulcănescu, il «tipo per bene», ben inserito, al passo con i tempi, che si fa cucire i vestiti di lusso dal sarto, cioè da «Gică Christescu». Il tipo «Gică» indossa «camicie di seta» e le fa vedere a tutti. Porta dei «pantaloni Prince de Galles, e un soprabito grigio, impeccabilmente cucito» su misura. Ed è anche colui cui piace farsi fotografare in luoghi ameni e pittoreschi del paesaggio naturale, all'apice della «gloria», della «fama» e del «successo» mondano.[26]

---

[26] Cfr. M. Vulcănescu, *Nae Ionescu*, cit., pp. 112-117. Nae Ionescu diceva apertamente, durante i suoi corsi tenuti nelle aule affollate dell'Università di Bucarest, di avvalersi dei servigi di Gică Christescu, e usava didatticamente in classe il suo nome per fare alcuni esempi di Logica. Nella biografia ricca di dettagli sul suo maestro, Vulcănescu attribuisce la responsabilità di questo cambiamento nello stile e nel comportamento di Nae Ionescu, in particolare riguardo al suo istrionico modo di vestire e di relazionarsi con il mondo sociale, all'influenza non propriamente positiva dell'aristocratica Maruca Cantacuzino. All'epoca di Criterion questa signora era la compagna e la consigliera personale di Nae Ionescu ed era ben informata in merito agli affari di Stato che si svolgevano dietro le quinte della corte del re. Secondo le testimonianze di Eliade e di Vulcănescu proprio lei ha contribuito decisamente a determinare la svolta filolegionaria del Professore. Nel redigere *Nae Ionescu aşa cum l-am cunoscut*, Vulcănescu aveva probabilmente ben presenti alla memoria i testi irriverenti di Eugen Ionescu scritti dopo il tramonto dell'esperienza associativa di Criterion. È interessante notare che la stessa biografia di Vulcănescu sul suo maestro sarà retrospettivamente impiegata da Ionesco nel gioco cifrato dei nomi e delle allusioni politico-comunitarie nella sua opera scritta in francese. Lo stesso Mircea Vulcănescu sarà menzionato nel «Quarto episodio» di *La Soif et la Faim*, dal titolo *Les messes noires de la bonne auberge* nella maschera del personaggio di *Tripp*. *Tripp* è il «filosofo cristiano» recluso «per errore» in un imprecisato luogo («monastero-caserma-prigione») di detenzione dove viene torturato psicologicamente insieme a *Brechtoll* in maniera raccapricciante e assurda da *Frère Tabaras* (*tabără*, in romeno, è un termine slavo d'origine militare e significa campo, accampamento, schieramento opposto a un altro, carovana, convoglio, e anche associazione o gruppo che lotta per una determinata causa identitaria). L'allusione ioneschiana riguarda probabilmente le tragiche vicissitudini biografiche del teorico del gruppo Criterion che terminerà nella follia i suoi giorni, nel 1952, nel lager comunista di Aiud, pagando forse in questo modo, sembra suggerire Ionesco, la sua lunga fedeltà a Nae Ionescu senza essere stato effettivamente legionario. La pièce, quando fu terminata, venne immediatamente rappresentata nel 1964 a Düsseldorf.

Per Eugen Ionescu, invece, «Gică Dumitrescu», nella cifra allusiva chiaramente urmuziana del nome proprio, è l'archetipo dell'affarista, dell'uomo dotato di una furbizia perversa, fondamentalmente irresponsabile e immorale. Se il tratto psicologico fondamentale del potere di Nae Ionescu, sottolineato da Vulcănescu, è quello di «separare» strategicamente «i piani» nelle relazioni politiche, professionali, amorose, e nelle amicizie strettamente personali, ciò che caratterizza la maschera sociale di «Gică», nel testo demistificante di Eugen Ionescu, è al contrario la confusione deliberata dei piani relazionali, amorosi, e politici, e soprattutto l'indistinzione delle persone coinvolte nell'abbaglio ideologico. L'incertezza del referente riguardo al nome di «Gică» è proprio ciò che contraddistingue la vertiginosa strategia testuale di Eugen Ionescu messa in azione in *Emil innamorato*. Sotto la maschera mondana di «Gică», i «due trovatori» cortesi, che giocano sul palcoscenico della defunta Criterion al «pozzo» dell'amore, da rivali e antagonisti, scopriranno nella follia d'amore per l'unica vera donna della loro vita, di essere incredibilmente «amici» e di avere molte altre cose in comune.[27] Forse.

In questo testo ioneschiano incentrato sulla parodia e l'irrisione irriverente, «Emil» parla in prima persona e autobiograficamente narra la propria esperienza calda di affetti e di tenera amicizia che lo lega idealmente a Diana. Il brano inizia con la descrizione del paesaggio urbano pervaso da tenui e «verdognole» luci accese in un'atmosfera insolita e rarefatta in cui la «tristezza» si trova «mescolata a uno strano irraggiamento di felicità».[28]

> Mi sembra di essere su una terra irreale. […] La mia nera amarezza è accarezzata da una luce di sogno, pallida. […] La vergogna e il dolore mi inseguivano e mi spezzavano il cuore con certi artigli.[29]

Ma ecco che improvvisamente «Diana» appare sull'uscio di casa sua:

> La sua figura aveva i colori soavi del giorno. I suoi capelli, un po' scarmigliati, si slanciavano nella luce. […] A casa, Diana era molto più bella che per la strada, tra le persone. Era più vicina, più buona. Aveva un sorriso accogliente, aperto. La sua bocca era un po' troppo grande ma rideva con gusto e mostrava i suoi denti bianchi. Si era tinta le labbra in fretta e il rossetto le aveva macchiato l'angolo della bocca. Tutte queste cose costruivano una nuova, sorprendente Diana, disarmata. Il tempo passò velocemente, sebbene non facessimo niente di particolare. Mi mostrò un album di fotografie; mi diede dei

---

[27] Su questo particolare aspetto dell'amicizia di Cioran nei confronti di Eliade, svolto sulla scena epistolare dopo la pubblicazione de *Gli huligani*, si è già detto precedentemente. Si può aggiungere che in seguito al sodalizio nazionalistico ritrovato, Eliade correggerà le bozze de *La trasfigurazione della Romania* dell'amico. Al di là della questione, storicamente rilevante, legata al contesto del movimento legionario, il libro di Cioran è fondamentalmente un testo di filosofia politica, o come si diceva a quel tempo, un libro di "filosofia dell'idea nazionale". Esso permette di comprendere la reale posta in gioco degli animatori di Criterion dopo la loro svolta politica, cioè la loro attrazione per il reale dell'ideologia. Gli scritti dottrinari e scientifici dell'epoca di Eliade, insieme a tutta l'opera saggistica di Dan Botta e all'unico libro pubblicato in vita da Mircea Vulcănescu, *La dimensione romena dell'esistenza*, hanno contribuito ad allargare l'impostazione tradizionale del problema nazionale elaborato da Nichifor Crainic e dalla *Trilogia della cultura* di Lucian Blaga. Questi testi, insieme a quelli di Noica, consentono di precisare meglio l'origine e il destino della «comunità spirituale» vagheggiata da Nae Ionescu, e di comprendere, a giochi fatti, il costituirsi di un'altra comunità (quella senza destino) incentrata sul diritto del segreto condiviso e sull'apertura di un nuovo dialogo a distanza che si è svolto anche oltre i confini territoriali della Romania, non senza ulteriori ripercussioni.

[28] E. Ionescu, *Emil îndrăgostit*, cit., in *Eu*, cit., p. 52.

[29] Ivi.

fiori da annusare; mi tinse le labbra; mi portò il caffè, vino e biscotti. Non parlavamo di niente, nonostante la conversazione mi sembrasse molto vivace.[30]

La Diana qui descritta da Emil è quella «disarmata», forse quella di Criterion. Niente fa presagire la sua trasfigurazione nella passione folle e convulsiva per la politica comunitaria.

Questo brano è un capolavoro di citazioni che vanno iperbolicamente da Urmuz a Dan Botta allo stesso autocitazionismo ioneschiano. Il narratore afferma che «la voce di Diana», mentre raccontava cose anodine e quotidiane, «addolciva il tutto, come un balsamo miracoloso». Forse, è lo stesso «balsamo innaturale» cui retroattivamente farà menzione Eliade nelle *Memorie* riguardo alla vendetta di Sorana per mano di Cioran ne *L'uomo senza destino*.[31] Ci sono molte chicche o *clins d'oeil* di questo genere nel primo volume dell'autobiografia dello storico delle religioni che si riferiscono segretamente a questo testo particolare di Eugen Ionescu. Forse non è semplicemente una «coincidenza», come dicono stupefatti i coniugi Martin ne *La Cantatrice chauve*.

Nello scritto corrosivo ioneschiano dell'epoca, Emil e Diana sembrano condividere la quotidianità nello stile neoanacreontico e arcadico degli amanti platonici e ascoltano la musica di «un grazioso, primaverile minuetto» come nelle *Elegie* ioneschiane. Ma all'improvviso si assiste a un evento insperato:

Diana avvicinò il suo ginocchio al mio – e il ginocchio e la musica mi facevano leggermente rabbrividire come una vaga brezza calda, di luce, di felicità. [32]

È forse un'allusione alle «estasi musicali» registrate da Cioran nei suoi scritti giornalistici provenienti dalla Germania e ne *Il libro delle disillusioni*. Ma ci sono anche delle citazioni estrapolate quasi di forza da *Maitreyi* che riguardano un gioco erotico e "innocente".

Diana cominciò a canticchiare, muovendo leggermente la testa e i capelli. Aveva le guance accese. Me la immaginavo che danzava, come una marchesa del diciottesimo secolo, tra i ricami e i broccati.[33]

Il magistero delle *Pagine bizzarre* di Urmuz si coglie qui in tutta la sua portata.

Era vicina a me. Se avessi voluto sarebbe stato facile baciarla. Ecco, era qui, le sentivo il respiro, alcuni fili dei suoi capelli mi sfioravano la guancia. Ma il fatto che non fosse possibile baciarla mi faceva male, ma dava anche una strana sensazione – di piacere esaltato.[34]

Ci siamo quasi. Emil è irresistibilmente catturato dal suo fascino. Passata a questo modo, in maniera "colpevolmente innocente", tutta la giornata insieme a Diana, verso sera Emil si decide infine ad andar via. Da quanto ormai sappiamo, Eugen Ionescu sembra alludere, nella cifra del segreto condiviso, al particolare rapporto che Emil Cioran aveva stabilito con Sorana Țopa ai tempi di Criterion.

---

[30] Ivi, p. 53.
[31] Cfr. M. Eliade, *Memorie*, vol. I, cit., p. 268.
[32] E. Ionescu, *Emil îndrăgostit*, cit., p. 53.
[33] Ivi.
[34] Ivi.

Mi diede la mano come fanno i ragazzi, non volle che gliela baciassi. Rideva e me la stringeva forte. Mi accompagnò alla porta, appoggiandomi il suo braccio sulla spalla, con un'aria naturale che mi diede i brividi. Mi strinse la mano ancora una volta. Le mostrai la mia riconoscenza per la sua gentilezza e amicizia verso di me.

– Noi possiamo essere due grandissimi amici! Diana mi disse. "Oh, sì, Diana", mi gridò il cuore, sperando con disperazione. "Sì, sì" gridò il cuore così assetato d'amore, perché se non ci fosse stata Diana, di certo, quel giorno sarebbe stato il mio ultimo giorno, sarei morto come una pianta senz'acqua.[35]

Eugen Ionescu sembra insinuare nella logica del Witz freudiano che Cioran se non avesse scritto *Al culmine della disperazione*, dopo questa "particolare amicizia" con Sorana, si sarebbe di certo suicidato dilaniato com'era dal suo straziante desiderio amoroso per Diana. È questo il segreto inconfessabile di Cioran che Ionescu crede di aver penetrato nell'immediato *après coup* degli eventi di Criterion? Ed è così che lo rivela pubblicamente cifrandolo nella forma umoristica e allusiva della narrazione solo dopo il suo delirante gesto d'amore appassionato per la Romania rivoluzionaria e trasfigurata? Eliade, nel gusto del segreto, nelle *Memorie*, sembra avallare in un certo qual senso questa apparentemente umoristica interpretazione ioneschiana.

Ma torniamo più fedelmente alla letterarietà del «segreto» di *Emil* follemente *innamorato* "prima e dopo" l'esperienza comunitaria di Criterion.

Da allora, la mia vita dipese solo da Diana. Iniziai a vederla spesso. Mi accoglieva con la stessa amicizia, apparentemente sempre più affettuosa. Mi appagavo con la sua presenza, con questa tensione che non poteva far altro che portarmi verso il niente, con questo amore che deve essere rimosso e che si nutriva con un sorriso, un dito, un ginocchio appena sfiorato, una mano passata sulla fronte. Non pensavo che, giammai, avrei potuto testimoniare a me stesso l'amore. Ero deciso a seppellire dentro di me questo segreto. Non vivevo se non per i giorni, attesi nell'incandescenza, in cui dovevo vederla. Avevo qualcosa da fare nella vita. Vedere Diana, aspettare. Allora me la passavo abbastanza bene, potei comprarmi nuovi vestiti e alcune camicie.[36]

Questa sembra essere allora la vera «missione» di Emil: vedere Diana cocendo a fuoco lento durante l'attesa amorosa, «ardere al calor bianco» avrebbe detto in questo frangente Eliade nelle *Memorie*. L'«Emil» ioneschiano e l'«Emilian» huligano del romanzo di Eliade è però fremente, non vede l'ora di fare la «rivoluzione nazionale» per realizzare immediatamente il suo indicibile desiderio per Diana. È forse ancora ottenebrato dagli effetti dell'abbaglio berlinese dettati dalla colpa e dalla vergogna di essere romeno.

Il tema della moda nelle lezioni naeioneschiane di logica, dei vestiti e delle camicie ritorna puntualmente di nuovo qui nel testo. Il povero Emil, però, non può competere con l'elegante gruppo degli allievi di «Gică». Come scrive Comarnescu, Cioran vive alla casa dello studente Stănescu, è complessato per il fatto di arrivare dalla provincia, ha pochissimi soldi, e può solo permettersi di «andare a teatro in piccionaia con una cameriera».[37]

---

[35] Ivi, p. 54.

[36] Ivi.

[37] Si veda la testimonianza di Comarnescu dove riporta il suo incontro parigino e alcuni dialoghi con Ionesco e Cioran, *Ca un singuratec*, in *Pro şi contra Emil Cioran*, cit., pp. 234-248. Eugen Ionescu, almeno così riferisce, non se la passava molto meglio di Cioran a quel tempo. Scrive: «Per pagare l'affitto davo lezioni di francese. I guadagni non bastavano e io avevo di che mangiare soltanto per metà mese. […] Così andavo dal mio amico, futuro medico, che mi nutriva per quindici giorni con tè e pane». Ciò, tuttavia, non gli impediva, con i «soldi» estorti al padre, talvolta con taciti ricatti affettivi e morali, di organizzare «festini con gli amici» di Criterion «fino all'alba». E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 186.

L'analisi critica e surreale di Ionescu è veramente al vetriolo, nel gioco vertiginoso dei riflessi speculari forniti dal doppio testuale del protagonista. Per cogliere la reale posta in gioco del brano narrativo di Eugen Ionescu è necessario percorrere con cautela i piani incurvati e scivolosi della fitta e intricata tessitura stabilita dal regime connotativo degli enunciati scritturali.

L'autore di *Emil innamorato* sembra forse insistere sul mancato suicidio di Cioran tratteggiando con il doppio immaginario di «Emil» il profilo psicologico di un folle innamorato che coltiva l'attesa dell'incontro dando così un senso accettabile alla propria «esistenza ridicola» decaduta irreparabilmente dopo il terribile scacco narcisistico provato in Germania («non guadagni la fiducia affettiva di nessuna donna e gli uomini non ti prendono sul serio» scriveva Cioran nella lettera già citata del 1933 a Comarnescu). L'amore per «Diana» (non più forse per Sorana, ma per la "Romania trasfigurata", nella cifra poetico-allegorica della «Fata Verde Una» legionaria di Dan Botta) sembra salvare di nuovo Cioran dal gesto estremo del suicidio, abbracciando romanticamente il «delirio frenetico» e «appassionato» per la nazione rinforzato anche dallo scambio epistolare con Eliade dopo la pubblicazione de *Gli huligani*.

La «scrittura» dunque è stata per Cioran un «mezzo di liberazione» dall'«ossessione» amorosa. Da questa ferita dolorosamente aperta è affiorato forse l'eccesso della *jouissance* della "cosa" legionaria come fattore politico elettivamente aggregante che ha catturato il soggetto nell'abbaglio nazionalistico della «comunità spirituale di destino».

Ritornando all'intreccio del testo ioneschiano, si viene a sapere che la presenza di Emil nella vita e nella casa di Diana doveva trovare una qualche plausibile giustificazione agli occhi della famiglia, soprattutto nei confronti della madre che stava sempre all'erta nel preservare le virtù della figlia. La madre di Diana non sopporta i «ragazzi brutti» ed Emil prova a comprare la sua benevolenza con «scatole di dolciumi» e «aneddoti sboccati». Quando però capisce di esserle tornato «antipatico» la invita in «un ristorante di borgata» per «rinnovare, per un po' di tempo, la stima» nei suoi riguardi. Questi collaudati espedienti relazionali miranti alla compiacenza familiare consentono a Emil di continuare a frequentare Diana abbastanza agevolmente.

> Era un simulacro di idillio, un'apparente felicità che, talvolta, mi permetteva di trarre in inganno me stesso, mi consolava, ma altre volte mi irritava terribilmente.[38]

Adesso Emil può tranquillamente incontrare Diana tutti i giorni essendo ormai tollerato anche dal resto della famiglia.

> La famiglia si abituò a me e mi accettò, ironicamente, a metà strada tra la benevolenza e l'indifferenza. Là, la mia timidezza era sparita. E spesso, di sera, divertivo la famiglia con motti di spirito e barzellette, raccontavo aneddoti sboccati e declamavo le mie poesie sentimentali e lamentevoli.[39]

Qui Eugen Ionescu ama giocare sul doppio (o sul triplo) versante immaginario-simbolico della parentela spirituale che esisteva tra lui e Cioran (neppure Ionescu, come Cioran all'inizio, era bene accetto nella famiglia di Criterion), ricorrendo all'ironia (Cioran amava raccontare barzellette) e all'auto-ironia (nella grande famiglia di Criterion, un po' per divertimento un po' sul serio, Ionescu leggeva le sue *Elegie*). Il

[38] E. Ionescu, *Emil îndrăgostit*, cit., p. 55.
[39] Ivi.

richiamo, come programmaticamente avverrà nel teatro francese, è anche qui autobiografico perché gioca sulla questione pronominale (io-tu) che transita mediante la scrittura impercettibilmente alla terza persona (l'«egli», l'«altro», la «persona-non persona», il «terzo»). La voce sembra quella di Eugen Ionescu, ma il protagonista del racconto è Emil. La menzogna romanzesca rivela così la "verità" della parodia, e nella prospettiva speculare essa è responsabile dell'interscambiabilità dei personaggi che corrispondono agli *shifters* pronominali ("io sono come lui" e "lui è come me"). Ma nel dispositivo linguistico ioneschiano è simultaneamente presente, mostrandosi in questo senso irriducibile, la logica implacabile del *non* ("io *non* sono come lui" e "lui *non* è come me").[40]

Mai come in questo testo di Eugen Ionescu la struttura del teatro di boulevard alla Caragiale si arricchisce dell'apporto concettista di Urmuz nel creare l'equivoco sul nome proprio con la terza persona pronominale. La finalità ultima, apparentemente, è quella di restituire l'illusione comica, in chiave allusiva, intessuta di citazioni ironiche letterarie che rendono meglio conto della caratterizzazione psicologica del "provinciale" Emil, un po' spaesato e poco integrato nell'ambiente mondano, vagamente francesizzante di Bucarest. Infatti, proseguendo la lettura di *Emil*, si viene a sapere che durante i festini della capitale (forse proprio quelli storicamente organizzati dalla stessa Criterion) si riuniva un nutrito gruppo di uomini e di donne, dove si svolgevano giochi di società, secondo la maniera galante e «cortese». E c'era un gioco, a quanto pare, che consisteva nella «misurazione del pozzo d'amore». Il richiamo ludico di Eugen Ionescu è evidentemente licenzioso.

Tutti insieme ballavano fino a tarda notte. Il problema è che «quelle serate di "festa" erano per me - dice Emil - serate di tormento».[41] Nessuna giovane donna voleva «seriamente» giocare al «pozzo dell'amore» con il protagonista. Solo con Emil le donne del gruppo rispettavano "alla lettera" le regole del gioco che non venivano trasgredite per lui neppure a parole. Dame e cavalieri si divertivano con motti di spirito, lazzi e frizzi, alludevano al «pozzo» e tagliavano fuori dal gioco Emil. C'erano troppi concorrenti, in particolare primeggiava uno tra tutti, «Gică» (l'allusione è forse qui a Eliade come controfigura parodistica del suo maestro Nae Ionescu) che «prendeva l'iniziativa su tutti i giochi». E «tutti ruotavano intorno a lui». I giovani della comitiva, scimmiottando il suo modello, venivano a queste feste sempre «incipriati, ben vestiti, pettinati». Tutti «avevano una impeccabile piega ai pantaloni»: uno sfavillio di cravatte, scriminature ai capelli, camicie perfette, pantaloni di ottima qualità, bottoni pregiati, cinture lussuose. Lo stile di «Gică» era l'unico a essere vincente, alla moda, mentre non si poteva dire lo stesso per Emil che si sentiva fuori luogo e inadeguato in questa situazione conviviale. (È forse chiaro a questo punto che Eugen Ionescu si riferisca proprio all'atmosfera associativa di Criterion).

Nonostante tutto questo gran movimento di «festini» e di «bella gente», Diana era triste, soprattutto quando in queste pubbliche occasioni era accompagnata da Emil. Il protagonista rivela:

> questo stato di depressione lo sorprendevo molte volte in lei .[42]

---

[40] Questo sa fare l'identificazione sul piano della scrittura, quando è in gioco o a rischio la questione umana dell'essere parlante. Fuori da questa struttura di linguaggio sempre in atto, presidiata dal potere simbolico delle parole e dalla logica del *non*, si entra forse direttamente nel campo delle psicosi.
[41] E. Ionescu, *Emil îndrăgostit*, cit., p. 56.
[42] Ivi, pp. 57-58.

Emil evidentemente è un esperto in diagnosi psicopatologiche. Gli scritti di Cioran al tempo di Criterion confermano decisamente questo suo orientamento filosofico sugli «stati» o «situazioni limite» come il dolore, la lotta per l'esistenza, la colpa e la morte con la sua insuperabile inesplicabilità.[43]

Ma ecco la rivelazione della presunta causa della sofferenza morale di Diana nella magistrale lezione ioneschiana. Emil racconta l'accaduto con queste parole:

> Una volta, sul divano, accanto a me, lei cominciò a piangere. Era così tanto lacerata che non la potevo affatto accarezzare, che le ero completamente inutile, allora la pregai di dirmi cosa avesse. Volle solo rispondermi che era la musica che la metteva in questo stato. Poiché le storie d'amore la innervosivano mi fece credere che serbava in segreto una grande delusione sentimentale. Non so se i ricordi la facevano soffrire molto più che il mio tormento per una gelosia retrospettiva. Il sentimento era che ogni cosa avessi fatto sarebbe stato inutile, non poteva innamorarsi di me, non poteva dimenticarlo, era legata a lui, invisibilmente, stava con lei, la dominava – ciò mi strappava il cuore, mi colmava di tristezza. Per quanto dolorosa fosse la certezza che l'amore mai mi sarebbe stato ricambiato, tuttavia il tormento quotidiano di vederla, di averla vicino, di sorbire la sua presenza era appunto la sola certezza della mia vita.[44]

Ma per il protagonista anche quest'ultima «certezza» verrà a cadere e le cose tra loro due, di lì a poco, cambieranno. Senza fornire alcuna spiegazione Diana non si fa più trovare in casa da Emil e solo dopo una serie di episodi tragicomici e di malintesi, il personaggio principale riesce a parlarle di nuovo, ma scopre proprio in casa dell'amata una «fotografia» che ritrae Gică Dumitrescu, l'uomo elegante che poco prima le aveva regalato delle rose. Il profilo ricorda quello del giovane Eliade, anche se l'allusione alla foto di Gică si riferisce forse alla particolare posa che Nae Ionescu prendeva quando lo ritraevano.[45] Sono questi i luoghi di vertigine testuale nell'intersecarsi dei registri confusivi nella logica dell'«immaginario-fantastico-reale» che Eugen Ionescu stabilisce grazie all'equivoco dei nomi propri e all'ambiguità delle situazioni narrate. La descrizione di Gică Dumitrescu riprende nel gusto della parodia i ritratti taglienti dei personaggi delle *Pagine bizzarre* di Urmuz: «alto», «naso sottile», «favoriti», «scriminatura in mezzo ai capelli», un «sorriso» espressivo che mostrava «denti allineati» e «belli».

Emil è sconvolto e trafitto nel cuore. Facendo cenno di voler andare via, gli sfuggono queste parole strozzate dalla disperazione: «Ti ho perduto, Diana». E lei gli risponde: «Non mi hai mai avuto». Diana comunque sembra volerlo ancora trattenere. Emil, nonostante che il suo «orgoglio» lo spingesse a lasciare la casa dell'amata, si mette a sedere, «come un condannato a morte - recita il testo - al quale è rinviata l'esecuzione di qualche minuto». Eugen Ionescu ora apre e chiude una parentesi ironica che sintetizza il monologo interiore di Emil.

---

[43] L'articolo *Sugli stati depressivi* fu pubblicato negli anni Trenta durante il massimo fermento di Criterion.

[44] E. Ionescu, *Emil îndrăgostit*, cit., p. 58.

[45] Il tema delle fotografie è una costante di Ionesco nel suo teatro. Egli utilizzerà a piene mani il dispositivo narrativo-fotografico per alludere alle vicende storiche che vedranno coinvolto tutto il gruppo redazionale di «Cuvântul». Vulcănescu, forse proprio a partire da questo testo di Eugen Ionescu, tenterà, nella sua monografia, di fornire una giustificazione a questo vezzo di Nae Ionescu di farsi fotagrafare.

(Qualche minuto! è un tempo lungo, lungo, in cui il miracolo può ancora essere compiuto, può arrivare, chissà da dove. Ci sono certi minuti, in una vita, in cui tutto non è ancora perduto, in cui si può ancora sperare, in cui si può ancora recuperare).[46]

Emil, recuperando l'«ancora» del suo desiderio, accetta l'invito a rimanere e si dispone in uno stato contemplativo ed estatico lasciandosi catturare dallo *charme* del volto della *femme fatale*, come Atteone al cospetto della dea Diana, nella cifra allegorica della *Fuchsiade* di Urmuz.

Oh, com'era bella! La contemplavo. Aveva le guance accese, la bocca vagamente dischiusa. Non era mai stata così bella, quasi translucida.[47]

Rotta la magia e infranto l'incantesimo, Emil si decide infine a parlare:

[*Emil*] Certo, Diana, lui ti ama, perché non me lo vuoi dire? Se siamo amici, non devi nascondermi niente. E soprattutto questa non è una cosa da nascondere.
[*Diana*] Mi ama, credo, ma non è ancora sicuro.
[*Emil*] Non è sicuro che ti ami?
[*Diana*] Certo, ma non sono sicura che io ami lui. Che io possa amarlo. Non è ancora sicuro che io accetti di sposarmi con lui.
[*Emil*] Cioè… ti ha già chiesta in matrimonio?
[*Diana*] Sì.[48]

Ecco la maestria teatrale dei dialoghi di Eugen Ionescu in Romania, già presenti in *Hugoliade* e per alcuni tratti eccezionali anche in *No*. La presenza della sua voce in *Emil innamorato* si coglie nella parodia degli stili di Cioran e di Eliade, nella contaminazione della prosa lirica e filosofica del primo e nella mimesi dei toni epici e romanzeschi del secondo. Ma, al di là della tecnica delle citazioni e delle allusioni nella scelta lessicale, c'è il taglio soggettivo di Eugen Ionescu che si segnala nella rottura, nella discontinuità, nella cesura operata dalla parola simbolica, e che si caratterizza inconfondibilmente nella differenza ironica tra il reale e l'immaginario. Vale la pena di gustare quest'altro pezzo di scrittura che ha molto impegnato l'autore in termini non solo tecnico-compositivi, ma con ogni probabilità anche a livello delle sue risorse emotive.

Ricevetti questa cosa con un silenzio profondo e grave. Un silenzio di sopraffazione, di morte. Una disperazione che agghiaccia e diviene come rassegnata. E, nello stesso tempo, accadde dentro di me una cosa molto strana. Il silenzio interiore divenne, quasi, musicale. Una tenda si alzò bruscamente. E tutto ciò che seguì era anche vissuto, e visto, esteriormente, da me. Ero, quasi, diviso in due parti. All'apice della mia terribile tribolazione, le grida strozzate, l'altro io guardava il tutto, pieno di meraviglia e di stupore. "Che significa amare, amare qualcuno, soffrire, soffrire, soffrire…" e non capivo assolutamente niente. "La legge, questa è una legge biologica, umana. Mi è successo così, perché è una legge". Ma tutti questi riflessi rimanevano al di fuori; ero diventato come il nocciolo delle cose, scivoloso, che non potevo afferrare, che mi sfuggiva tra le dita. Vedevo me stesso al di fuori che lottava sotto il dominio della legge e non capivo perché mi torturavo. La cosa mi sembrava assurda, impossibile. E, tuttavia, l'altro io tribolava, perché questi riflessi non lo raggiungevano, non lo influenzavano. Erano due io così tanto separati! Era come uno spirito che guarda il proprio corpo. Come un uomo che si vede, su uno schermo, che interpreta un ruolo del passato. Il pensiero passava come diviso dal vissuto, su un piano

[46] E. Ionescu, *Emil îndrăgostit*, cit., pp. 60-61.
[47] Ivi, p. 61
[48] Ivi.

parallelo. Tutta la scena seguente fu illuminata, dal basso, da una luce di una parte di me che si era separata da me, e che mi stava guardando.[49]

Nella verità della menzogna romanzesca dell'*Emil innamorato* - dove sono presenti alcune auto-citazioni da *I fantasmi*, la parodia da *Il libro delle disillusioni* di Cioran e la questione della legge e del suo supplemento osceno desunta dalla dottrina legionaria tematizzata da Eliade secondo la formula perversa dell'imperativo morale kantiano - avviene che Diana sia contesa, se non proprio dilaniata, dal desiderio narcisistico e sublime di «due trovatori» in competizione affettiva tra di loro sullo scenario della «comunità politica di destino». Essi si sono posti di fronte all'«enigma» femminile, all'enigma misterioso della donna, all'antinomia straziante del suo peculiare desiderio e ne sono rimasti come sopraffatti.

Ma ecco, ora nel testo ioneschiano, la stoccata pungente rivolta con ogni probabilità a Eliade che il narratore consegna nelle parole di Diana:

È vero, Gică è ricco. Suo padre è proprietario di una casa a due piani e possiede anche un ristorante, il più grande del quartiere. Lui è studente all'Accademia Commerciale. Suo padre, mi diceva Gică, vuole mandarlo a specializzarsi all'estero. Ma vuole mandarlo già sposato. Ebbene, anche se le sue proposte sono interessanti, io devo ancora pensarci su.[50]

Già conosciamo, riguardo alle tristi vicende del passato matrimoniale di Nina, la rielaborazione di questo episodio contenuto nel palinsesto delle *Memorie* di Eliade, a proposito delle triangolazioni romanzesche e delle tresche erotiche ordite "balcanicamente" a distanza dal padre «generale» ai danni del figlio «tenente» a Parigi.

Dunque, secondo il dettato allusivo di *Emil innamorato*, dietro a Gică, il figlio, c'è il desiderio del padre (il «Gică» naeioneschiano). Come a dire che dietro ai progetti di Eliade ci sono le aspettative di Nae Ionescu, l'impegno alla redazione di «Cuvântul», la carriera all'università e i viaggi in borsa di studio per approfondire le conoscenze scientifiche nell'ambito delle religioni. Il «padre», recita il testo, preferisce spedirlo all'estero «già sposato». Con lui forse non si può mai sapere, sembra insinuare l'autore di *No*, visto i precedenti bengalesi con Maitreyi in India.

Emil è in realtà veramente disperato. Teme di non poter incontrare più Diana, le dice che non potrà «mai più» rivederla. Diana gli chiede allora le ragioni del suo disagio. Emil, messo alle strette dalla domanda, dichiara apertamente la sua passione:

- Perché ti amo, dissi, in modo affrettato e mischiando le parole. Diana non capì o non volle capire. Perché ti amo, Diana. Non lo vedi? Sorridevo infastidito. Mi prese anche un freddo nervoso. Non ti sei resa conto finora che ti amo? Che la tua presenza è la mia sola gioia?

Questa frase mi sembrò essere presa da un libro. Era la mia disgrazia. Neanche quando soffrivo riuscivo ad essere furbo!

- Non lo sapevo, rispose Diana. Neanche me lo sarei immaginato. Credevo che fossimo soltanto amici, compagni, fratello e sorella, come tu mi dicevi, tantissime volte. Da dove hai tirato fuori (cercando di riparare, con un sorriso, l'irreparabile) tanto folle amore?[51]

Ecco la cifra segreta dell'opera giovanile di Cioran messa in scena da Eugen Ionescu in Romania: «il folle amore» per «Diana».

---

[49] Ivi, pp. 61-62.
[50] Ivi, p. 62.
[51] Ivi, pp. 62-63.

«Questa frase mi sembrò essere presa da un libro. Era la mia disgrazia. Neanche quando soffrivo riuscivo ad essere furbo!» dice Emil. Anche qui, immancabilmente, Eugen Ionescu fa notare subdolamente quanto avevano scritto Vulcănescu e Cioculescu nelle loro relazioni, in occasione della premiazione presso la Fondazione Reale, a proposito dell'«ispirazione libresca» della «sofferenza» di Cioran in *Al culmine della disperazione*.

Ma all'improvviso, come dal nulla, compare la madre di Diana, «*madame* Dumitrescu», la quale mette fretta a Emil perché deve uscire con la figlia a fare delle compere in città. Emil chiede ancora «un minuto», ha ancora «un'ultima cosa» da dire a Diana, prima della «separazione».

- Diana, ora è finita. (Parlavo lentamente, in modo chiaro, sperando che fosse uno scherzo, che le cose non fossero finite, che c'era un'esagerazione in tutto questo). Capisco bene che tutto è finito. Perdonami, se io ti dico, come a teatro, che non ti dimenticherò mai più. (Era, in verità, troppo melodrammatico. Se è questo ciò che sentivo, se sentivo che Diana era radicata nel mio essere, radici che assorbono tutto il sangue della mia vita, non potevo dirle questo. E, tuttavia, avevo l'impressione di scoprire quelle frasi, quelle parole, come vive, dolorose). Il mio destino è di essere infelice. Mi è scritto sulla faccia, non lo vedi? e mi accarezzavo le guance, con tristezza ("Caro, caro, mi dicevo, qualcuno, un uomo, un cane forse ti amerà? Quando non ti ama nessuno non ti ama neppure Dio. Lo so, Dio non mi ama!")

- Emil, disse Diana, io non amo nessuno. Non posso amare nessuno. E questo è male. È peggio. Sono come te così sola.

- Questo non mi consola. Ti sposerai con lui. E avrai dei bambini da lui.[52]

Sospendiamo per un attimo il commento ironico che Eugen Ionescu fa in questo testo riguardo alla «disperazione» religiosa di Emil. Ora segue la parodia dei romanzi di Eliade scritti al tempo di Criterion. In *Emil innamorato* lo scrittore di Slatina ripropone la mimesi concreta della voluttuosità della carne e degli affetti scatenati in preda all'eros con lo stesso *pathos* esasperante che emergeva dalla scrittura narrativa di Eliade. Il tutto è mescolato nella finzione romanzesca dal sentimento di invidia e di gelosia di Emil. Attraverso l'immaginazione visionaria di Eugen Ionescu il protagonista è in grado di allucinare la fissità di una scena dalla decisa coloritura sessuale. Accecato dal «folle amore», vittima del proprio sguardo ottenebrato, il soggetto attraversa così, nell'angoscia, il fantasma che supporta il desiderio sublime per la Romania trasfigurata. La Diana di *Emil innamorato* sa fare queste magie dietro la penna corrosiva di Eugen Ionescu, lettore e critico attento dei «romanzi d'alcova» di Eliade e testimone oculare della «lunga storia segreta» che si è svolta nei retroscena di Criterion. Leggiamo il brano:

Questo pensiero era terribile. Me li immaginavo coricati, nello stesso letto. Tra di loro, una familiarità della carne, un'identificazione attraverso il carnale. Vedevo le sue cosce, i fianchi che si muovevano sotto di lui. Le spalle dell'uomo che la coprivano; lei ansimante, tremante, inebriata, nello spasmo. L'immagine era insopportabile; impazzivo. Mi veniva da urlare. Guardavo poi lei. Era così bella, un po' accigliata (poiché l'ultima frase l'aveva umiliata, si sentiva come senza veli), così pura, questa cosa mi sembrava impossibile. "No, no, non si avvicinerà a lei!" mi dicevo. E, in quell'istante, mi veniva da ridere di me stesso. Vedevo chiaro, in modo ossessivo, con dettagli di una precisione allucinante, le cosce che si muovevano, spasmodicamente; la vedevo poi, nuda e spossata dopo l'amore e, insieme al dolore atroce che aveva provato; risentivo una pietà per Diana, una strana e straziante pietà, come un qualcosa di puro che era stato sporcato, come se fosse decaduto. L'amore della carne è peccato. Sentivo questo, come tagliente, lacerante. È una schiavitù, un incantesimo della terra, del Diavolo. Lei fa parte del

[52] Ivi, pp. 63-64.

mondo delle acque grasse, della lava, dell'inferno. Ogni uomo che l'avesse posseduta mi sembrava una creatura diabolica, pelosa come l'impuro. Tutto mi sembrava attraente, vischioso e voluttuoso tuttavia, una voluttà triste, grave, che ti abbatte e sogghigna.

A questo punto Emil dà viva voce al delirio erotico. L'*Amour fou* ioneschiano mostra così anche l'altro aspetto della passione erotica, il suo reale risvolto mortale.

– Diana, piuttosto che sposarti, con lui, è meglio che tu muoia. (Questa gelosia della carne era molto più dolorosa, mille volte più lacerante della gelosia sentimentale). Piangerei per te, mi morderei le mani, impazzirei, ma tu ti perderesti. Solo io serberei vivo il ricordo di te, veramente vivo, attuale. Vivrai solo nella mia anima, e io non parlerei a nessuno di te, per conservare il tuo volto solo per me incastonata nel pensiero, nei nervi, porterei il tuo volto nella tomba, insieme a me. Meglio che non ti abbia nessuno piuttosto che ti abbia l'altro! Queste cose che sentivo reali, piene, sostanziali, all'improvviso sembravano, all'altro io, svuotate di senso e di sostanza. Tutto si faceva bianco, privo di sfumature; le parole, arbitrarie. "Che senso ha tutto questo? Che senso ha questa legge?" Sapevo di essere una marionetta. Ma se ti tiravano i fili ero obbligato a muovermi. Ero obbligato a tormentarmi, a lacerarmi.[53]

Le ultime frasi del brano riprendono i versi di una poesia dal volume delle *Elegie per piccoli esseri* con il relativo commento giocato sulla distanza e sulla differenza auto-ironica. Eugen Ionescu mette in scena una complessa e intricata crisi del legame nella condizione umana. Al di là delle battute a sfondo umoristico ed erotico già si vede in queste repliche la radice tragica del «teatro dell'assurdo», un assurdo che ha per indice enigmatico il *reale*. Esso riproduce il carattere informe e inassumibile di una legge orrida. Si tratta forse di una crisi avvertita come un tradimento d'amore a partire da una rottura del legame affettivo. Questo brano è la testimonianza di uno strappo e di un'amicizia finita. La legge simbolica e il desiderio indicano al soggetto il tratto osceno e impossibile del godimento traumatico. Si assiste alla cristallizzazione perversa della mancanza in una cripta sepolta e inarrivabile che cela l'oscuro oggetto del desiderio.

La psicanalisi surreale di Ionescu mostra di conoscere alla perfezione il discorso ossessivo e la tematica melanconica, soprattutto quando si ammantano o si giustificano nel registro sintomatico della colpa o del delirio narcisistico a sfondo amoroso. Questa legge superegoica dal risvolto osceno è avvertita dall'autore di *Emil* come "assurda" perché il tornaconto sintomatico, misteriosamente, obbliga il soggetto a macerarsi nel dolore, a tribolare per trarre qualche elemento di soddisfazione nella sofferenza del masochismo morale. Ed è in questo paradosso erotico e mortale del godimento come fattore politico-comunitario che le parole si svuotano di senso, diventano pure scorze sonore senza consistenza, incapaci di arginare simbolicamente l'impatto traumatico del reale che si specchia irrigidendosi in un ideale di assoluto.

Durante il delirio amoroso di Emil, Diana sta in silenzio, ascolta le parole dell'inconsolabile amante e forse comprende la vera follia contenuta nel suo discorso che brucia di desiderio. Eugen Ionescu scrive:

aveva un segreto che scavava in lei.[54]

Diana a questo punto dice a Emil:

Mi hai ricordato una cosa molto triste![55]

[53] Ivi, pp. 64-65.
[54] Ivi, p. 66.
[55] Ivi.

Questa volta è Emil a sentirsi in colpa («*Eu sunt de vină*»). Cerca il modo di congedarsi da lei strappandole qualche cenno di promessa. Ma lei gli parla come se si rivolgesse a un bambino:

> Mi dispiace tanto, sai, tantissimo, che tu non possa più venire da noi.[56]

All'improvviso Emil avvertì come un groppo alla gola. Ecco la confessione silenziosa e amara del protagonista:

> Ho inghiottito un nodo, e sono scappato via.[57]

La "vendetta" umoristica di Eugen Ionescu nei confronti degli amici della giovane generazione spirituale sembra non conoscere tregua. Emil dopo un mese dall'accaduto riceve una «lettera», forse di convocazione da parte della famiglia. La scena epistolare, come si sa, è una costante di Criterion. Ecco che di nuovo vediamo Emil a casa di Diana dove finalmente fa la conoscenza di «Gică Dumitrescu». È spaventato, non si aspettava di trovarselo proprio lì, ma scopre con stupore che Gică non è più fidanzato con Diana perché, secondo la sorella, «Diana si è resa conto di non poterlo amare», anzi la sua presenza la annoiava terribilmente. Allora

> Gică ha pianto, si è buttato in ginocchio, ha implorato. Ma ora si è calmato, si è rassegnato, accetta la situazione. Però è molto sfortunato. Noi tutti proviamo pietà per lui. Poverino! E poi, suo padre ha dichiarato fallimento. Sfortuna dopo sfortuna.[58]

A questo punto i piani stilistici e enunciativi del discorso di Eugen Ionescu si sovrappongono alla successione degli eventi storici riportati dalle testimonianze del tempo. Come si è visto dalle *Memorie* di Eliade, le cose non si erano messe bene per Nae Ionescu nella movimentata corte del re Carol II. «Il playboy che aveva scandalizzato il mondo politico romeno non solo per la dissolutezza o per la relazione adulterina con Elena Lupescu, l'amante "giudea" dai capelli rossi», come scrive Manea riferendosi al sovrano, non dava più ascolto all' ex compagno di liceo.[59] Nae Ionescu da amico fraterno era diventato agli occhi del re un nemico dichiarato dello Stato. La redazione di «Cuvântul», che fiancheggiava apertamente Codreanu, fu costretta alla chiusura nella movimentata scena politica della capitale e il Professore fu anche arrestato («Sfortuna dopo sfortuna») in occasione dell'omicidio legionario di Ion Duca.

Eugen Ionescu gioca forse allusivamente sulla doppia triangolazione erotico-politica nel riflesso speculare della menzogna romanzesca e della verità storica della parodia tra Nae Ionescu, la bella Lupescu e il re Carol II, e mette insieme nell'intreccio romanzesco la controversa relazione tra Sorana, Cioran e Eliade ai tempi di Criterion. Dal punto di vista dell'economia della narrazione di *Emil innamorato*, Gică è dunque Eliade, e il «padre» è Nae Ionescu. Ma «Gică» è, come si sa, anche Nae Ionescu che è stato travolto dai più o meno precisati intrighi della «*camarilla* della corte» monarchica. Questo è uno dei punti di maggiore vertigine testuale nell'*Emilio innamorato*.

---

[56] Ivi.
[57] Ivi.
[58] Ivi, p. 67.
[59] N. Manea, *Il ritorno dell'huligano*, cit., p. 140.

Attraverso il gioco sulle qualità del nome proprio di «Gică» e sulle proprietà che esso accoglie nella sfera allusiva e testuale riguardo alla «comunità politica di destino» cerchiamo ora di precisare meglio l'operazione testuale attuata da Eugen Ionescu. In *Emil innamorato* Eugen Ionescu si muove con disinvoltura sulle diverse superfici speculari della finzione narrativa dei personaggi e della microstoria dei protagonisti reali facendo leva sulla polisemia e sull'indefinita identificazione "oggettiva" del nome di «Gică Dumitrescu». Stabilisce una logica "inclusiva" dei nomi propri e non esclusivamente "confusiva". Eugen Ionescu si appropria in questo senso del documento di poetica delle *Pagine bizzarre* di Urmuz posto in nota al suo racconto *Algazy & Grummer*.[60]

Secondo il dettato urmuziano, ciascuna cosa ha un suo nome, giusto per natura, e tale giustezza vale per tutti. Tuttavia Urmuz nelle *Pagine bizzarre* fa propria la denuncia che «esiste un caso, una sorte che non si preoccupa affatto di sapere se gli oggetti delle sue creazioni corrispondono per forma e per movimento al nome che è loro destinato». Per correggere l'arbitrarietà della «natura» Urmuz fabbrica dei nomi che diventano nella sua scrittura strumenti di raccordo tra le parole e le cose, e che dal suo punto di vista rispondono meglio alle proprietà dell'oggetto e dell'evento narrato. Urmuz imprime, nelle sue prose "assurde", una forma ideale alla materia linguistica dei nomi in grado di rendere il carattere e la storia del personaggio più pertinente alla relazione tra il nome e l'oggetto (o la persona) che esso designa. In questo modo l'autore-onomaturgo crede di far giustizia ai suoi personaggi, all'adeguatezza della «propria realtà personale per forma e per ruolo, secondo la sola estetica dei nomi che essi portano». La scelta dei nomi, fatta da Urmuz, ha quindi un valore essenzialmente strumentale, varia a seconda della loro funzionalità nella trama narrativa e della loro specifica sonorità evocatrice del senso o dei vari sensi stratificati nella trama testuale e messi in gioco dalla scrittura.[61]

---

[60] «Gică Dumitrescu» è chiaramente un nome di ascendenza urmuziana. Urmuz era lo pseudonimo dell'autore di *Algazy & Grummer* scelto dal poeta Arghezi, suo primo editore. Il suo vero nome era Dumitru Dumitrescu Ionescu-Buzău. Morì suicida nel 1923 all'età di quarant'anni con un colpo di pistola. Pur essendo avvocato, lavorava come cancelliere presso l'Alta Corte di Cassazione di Bucarest, ed è forse questo il motivo per cui chiese ad Arghezi di trovargli un nome d'arte che celasse l'identità affinché le sue *Pagine bizzarre* non lo compromettessero agli occhi dei suoi superiori togati. Negli anni Trenta la sua opera inedita fu scoperta e pubblicata nelle riviste di avanguardia romene. Urmuz fu considerato da Ionesco come «uno dei precursori della rivolta letteraria universale».

[61] Cfr. L'*Introduzione* contenuta nel volume di Urmuz, *Pagine bizzarre*, a cura di G. Rotiroti, Roma, Salerno Editrice, 1999. Piccola annotazione autobiografica. Il 13 novembre del 1986, durante la conferenza sul *Rhinocéros*, tenuta nel teatro della Badia Fiesolana, presso l'Istituto Universitario Europeo, alla mia domanda in relazione all'influenza che Urmuz avrebbe esercitato sulla sua opera francese, Eugène Ionesco, abbastanza sorpreso da tale imprevista questione rivolta da un giovane che studiava inspiegabilmente il romeno, mi rispose con queste parole che sbalordirono il pubblico allora presente: «Sans l'exemple littéraire de Urmuz je ne serais jamais devenu l'écrivain que je suis». E quando gli dissi in privato - avevo all'epoca vent'anni ed ero soverchiato dall'emozione - che avrei desiderato scrivere la mia tesi di laurea sulla sua opera teatrale ed era per questo motivo che io studiavo il romeno, lui mi disse, senza battere ciglio, che sarebbe stato opportuno scrivere prima di tutto la mia tesi su Urmuz. E per incoraggiarmi in questa direzione alla quale opponevo qualche resistenza, giustificata anche dal fatto che avrei dovuto cambiare il mio piano di studi e il corso di laurea, mi rivelò che prima di fare teatro aveva svolto in Romania un apprendistato urmuziano e che aveva anche tradotto alcune *Pagine bizzarre* in francese. E per concludere mi disse: «All'epoca ero un serio ricercatore e non come oggi», sorridendo, «un semplice teatrante». (Era il periodo in cui Ionesco stava consegnando alle stampe *La quête intermittente*). La moglie Rodica, in silenzio e con discrezione, a breve distanza, senza farsi notare, guardava la scena quasi divertita. Lo stesso episodio del mio incontro fortuito con Ionesco, a tinte sostanzialmente non troppo diverse, è stato raccontato da Marin Mincu ed è contenuto nel numero omaggiale a Eugen Ionescu nella «Revista Vatra», n. 3-4/2005, www.romaniaculturala.ro.

Attraverso l'artificio urmuziano sul nome di «Gică Dumitrescu», un nome che non è propriamente un nome, Eugen Ionescu, ricorrendo a questa «maschera sociale» che copre di fatto un «segreto» comunitario, fa emergere le dinamiche del legame emotivo ed interpersonale attraverso un complicato dispositivo triangolare che inscena simultaneamente gli eventi della "storia reale" con quelli "fittizi" di *Emil*. Al vertice delle diverse triangolazioni testuali vi è «Gică», il quale in una logica inclusiva e paradossale mette insieme le vicissitudini segrete che animano la «comunità politica di destino» sui resti della tresca amorosa stabilita ai tempi di Criterion dove la protagonista indiscussa era stata proprio Sorana.

Nella sovrapposizione testuale effettuata in *Emil innamorato*, Sorana-Diana con il «sacrificio» del suo amore si trasforma impercettibilmente, su uno scenario mitico e fantasmatico, nella dea Diana, cioè la «Fata Verde Una» di *Cantilena*, la cui immagine, nel prosieguo della vicenda romanzesca, si svuoterà di contenuto psicologico e finirà per incarnare il nuovo ideale comunitario all'insegna di un segreto non tanto cospirativo secondo Eugen Ionescu, quanto spettrale e osceno in senso sia politico che sessuale. Si stabilisce, così all'ombra della figura superegoica di «Gică» nella cifra perversa "storico-reale", una nuova fratellanza comunitaria in nome della «comunità politica e spirituale di destino». L'*après coup* delle *Memorie* di Eliade sembra avallare nel diritto al segreto condiviso la congettura "letteraria" ioneschiana contenuta in *Emil innamorato* ai tempi del dilagante nazionalismo degli intellettuali sul fronte propagandistico e rivoluzionario.

Ma senza anticipare troppo i risvolti romanzeschi dell'intreccio comunitario, torniamo al punto in cui avevamo lasciato i protagonisti del racconto ioneschiano. La famiglia di Diana presenta dunque ufficialmente Gică a Emil. Gică dopo aver stretto la mano ad Emil dice:

> - Diana mi ha molto parlato di te. Mi ha detto che tu sei il suo migliore amico.
> - "Anche di te mi ha parlato" mi venne da dire, ma rendendomi conto del ridicolo della situazione, mi trattenni per tempo.[62]

Evitata la gaffe, comincia a nascere tra i due una strana complicità. Il desiderio di riconoscimento reciproco nella mancanza e l'accettazione condivisa della pena d'amore innesca il contagio emotivo per un rinnovato ideale.

> Gică, nonostante il suo abbigliamento da uomo "furbo", aveva un'aria di cane triste che mi faceva star male. Un'improvvisa pietà mi prese per questo compagno di infelicità con una sorte sentimentale così simile alla mia. Una fratellanza nel disastro sentivo per questo Gică Dumitrescu. Ma la pietà per lui era così dolorosa, grave, che mi veniva da piangere al suo posto. Sentivo così bene cosa provasse lui quando tentava di sorridere, quando raddrizzava le spalle, quando cercava, attraverso uno sforzo fisico, di liberarsi dal fardello della sofferenza. Siamo diventati fratelli dal primo momento e quelle due donne, che non ci perdevano con gli occhi, hanno notato questa cosa e l'hanno messa da parte, sicuramente, per fare i loro commenti dopo. Ci guardavamo l'un l'altro, pieni di lacrime, e ci capivamo a meraviglia. Per alleggerirlo, per aiutarlo a dimenticare, ho creduto necessario fare un'infinità di battute di spirito e di burle, e fui felice quando lo vidi ridere. Trovai alcune occasioni (più o meno adeguate) di stringergli le mani, con un calore esagerato. Ho testimoniato a viva voce che proviamo una grande simpatia l'uno per l'altro e abbiamo fatto amicizia, come se ci fossimo conosciuti chissà da quanto tempo. Ci siamo ripromessi di incontrarci ancora. Mi veniva da piangere pensando a quanto fossi sensibile, altruista, eroico, dimenticando il mio dolore, per partecipare, con tanto ardore, alla sofferenza di Gică.

[62] E. Ionescu, *Emil îndrăgostit*, cit., p. 68.

Questo sanno fare i libri, la magia delle parole, l'identificazione con i protagonisti dei romanzi quando si è animati dall'*Amour fou* e dalla passione per il reale rivoluzionario che accomuna «nel disastro». La distinzione stessa tra realtà e fantasia, tra reale e immaginario è una falsa distinzione. Tale distinzione è essa stessa irreale e immaginaria. La «simpatia» è spesso più mendace dell'antipatia.

> Evidentemente, l'odio e l'invidia che gli avevo rivolto sin da allora si erano dileguati. Al loro posto c'era un grande amore. Ero così commosso, impietosito da Gică che avrei fatto qualunque cosa per fargli fare la pace con Diana, per sentirlo felice, farlo sposare con lei. "E che io mi disperda, mi dicevo, mi disperda!"… e l'aver scorto questo destino di vittima santa mi faceva salire un nodo alla gola, da farmi venir giù le lacrime, da rendermi uno straccio. Quando andò via, lo accompagnai anch'io alla porta, ci siamo stretti dieci volte le mani, avevo la voglia di abbracciarlo, di condividere reciprocamente i nostri segreti. Ci siamo dati di nuovo appuntamento e di nuovo ci siamo ripromessi di vederci spesso.[63]

La competizione polemica ai tempi di Criterion è acqua passata, sembra accennare l'*Emil* ioneschiano. *Gli huligani* hanno rilanciato storicamente forse un nuovo rapporto. Il legame che ora unisce e non divide è l'amore per l'ideale nazionale della rivoluzione. In questo incontro tra i due protagonisti il desiderio antinomico per Diana si tramuta magicamente in amore reciproco immaginario, in una disastrosa fratellanza nella relazione speculare e mortifera offerta dall'Altro. Qui c'è il tratto sintomatico, il nodo di senso e di non senso, che viene artatamente sottolineato da Eugen Ionescu. L'ideale paterno di «Gică» sembra aver giocato un brutto scherzo ai protagonisti. Ha fatto cambiare la direzione del desiderio dei suoi allievi polarizzandolo sul suo. L'oggetto segreto del desiderio non è più forse la donna reale di Criterion, ma riguarda probabilmente l'oscuro oggetto del godimento del fattore politico incarnato dall'ideale superegoico del maestro nelle nuove spoglie della «Diana» legionaria.

Eugen Ionescu lascia ampi margini di incertezza a ciò che è realmente avvenuto nel contesto della «comunità politica di destino». Si può forse dire che il nucleo "profondo" della personalità è fondamentalmente e costitutivamente una menzogna. È la costruzione fantasmatica per mezzo della quale si tenta di nascondere l'inconsistenza dell'ordine simbolico in cui si dimora. Ciò che si incontra nella più grande profondità di se stessi è verosimilmente una menzogna primordiale. Il potere del «Maestro» è dialetticamente inconscio, non ammette una sintesi finale. È forse nascosto nel mondo infernale, come ha mostrato Ionesco in *Tueur sans gages*, quasi fosse come incriptato nella cifra di un impalpabile impostore. La versione del padre è sempre «père-version», diceva Lacan: talvolta perversione, talvolta insensatezza. L'intermittenza è il suo tratto specifico. È quasi impossibile distinguere l'aspetto simbolico, immaginario e reale che esso stesso sembra incarnare nella sua indecidibile funzione regolativa imperniata sull'Ideale. Questa è la sua imprescindibile risorsa quando non è una condanna.

In breve, la *Leçon* ioneschiana contenuta in questo testo è una critica dell'ideologia, ovvero non vi è alcun potere che non sia supportato da qualche piacere fantasmatico. L'intero dispositivo del potere è uno strano miscuglio di *jouissance* imposta e di reale esercizio dello stesso. Si potrebbe dire che questa scena di *Emil innamorato* rappresenti il sintomo legionario del potere ammantato "religiosamente" dalle parole della «pietà» e dalla «fratellanza nel disastro»: l'eccesso grottesco per mezzo del quale, in un cortocircuito vertiginoso, atteggiamenti moralmente opposti e reciprocamente escludentisi rivelano la loro strana complicità nel delirio amoroso. In *Emil innamorato* lo scopo dichiarato implicitamente da Eugen Ionescu è quello della

[63] Ivi, pp. 68-69.

critica dell'ideologia, dell'analisi fantasiosa di una costruzione politica. È in altre parole quello di esporre sulla scena pubblica questo nucleo sintomatico eversivo insieme a ciò che il testo ideologico ufficialmente sconfessa, ma di cui al tempo stesso necessita per adempiere tranquillamente le proprie funzioni.

Il cinico «Gică» e lo scettico «Emil» non credono forse più alle parole nel senso della loro efficienza simbolica ma soltanto alla realtà dei «fatti», cioè vogliono per il loro paese la «rivoluzione». E la «Diana» trasfigurata in *Emil innamorato* cosa non è se non la suprema incarnazione della *jouissance* politica della "Cosa legionaria" che spaccia, agli occhi di Eugen Ionescu, la «reazione» più terribile per l'autentica «rivoluzione dello spirito»?

L'esplosione della violenza reale è condizionata da un punto morto simbolico.[64] La violenza reale è una specie di *acting out*, di passaggio all'atto, che emerge quando la funzione simbolica, che aveva garantito per un breve tratto di tempo un'eccezionale comunità come quella di Criterion, è stata fatta definitivamente fallire a causa della perversione della propaganda politica. Secondo Eugen Ionescu, l'associazione Criterion fu condannata a morte sull'altare sacrificale della Legione una volta che essa venne a trasformarsi inspiegabilmente in una «comunità politica di destino». Tale questione assillerà tutta la sua opera e la domanda è destinata forse ancora oggi a rimanere legittimamente aperta.

Ma torniamo a *Emil*. Le sorprese di Eugen Ionescu in questa prosa non sono ancora finite. Una volta andato via Gică,

> come a teatro, la porta si aprì e apparve Diana, bella come un miracolo.[65]

Diana ora non è più la stessa di prima, cioè la «Diana disarmata» dell'inizio del racconto, ma sembra incarnare il fantasma miracoloso e ammaliante della *femme fatale* che poggia sull'ideale angelico dell'amore salvifico il cui risvolto è, nel paradosso perverso della politica attiva legionaria, ideologicamente mortifero. Emil descrive ora Diana così:

> Tranquilla, sicura di sé, si avvicinò, mi tese le mani che (all'improvviso, dentro di me, ci fu un'invasione di felicità, di delirio, un'ebbrezza, il cuore mi batteva con un ritmo strano, saltellante, come a passi di danza; ero soffocato) io baciai, tentennando.[66]

È interessante notare la particolare cesura sintattica di questo brano. Anche qui, come di consueto, c'è l'autoparodia di una poesia tratta dalle *Elegie per piccoli esseri*. Questa Diana, tuttavia, si diceva, non è più la stessa di prima. Non parla quasi mai, sembra confondersi in un paesaggio surreale. Ha una consistenza fantasmatica e allo stesso tempo è inquietante come uno spettro. Eugen Ionescu descrive così la trasfigurazione di Diana testimoniata da Emil dopo lo sbocciare inaspettato dell'amicizia con Gică, come se l'oggetto dell'amore perduto venisse ricreato in modo allucinatorio e reinventato sulla scena di un delirio senza che si dica una parola.

---

[64] Ciò forse spiega, come rileva Žižek, il paradosso attuale secondo cui gli intellettuali cinicamente e scetticamente illuminati, che sono tanto smaliziati da non credere più in alcuna causa democratica, sono i primi a cadere vittime del fanatico fondamentalismo della cosa etnica o religiosa. Su questi particolari e inquietanti aspetti della *jouissance* a sfondo politico e ideologico si veda il noto volume di S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, cit..

[65] E. Ionescu, *Emil îndrăgostit*, cit., p. 69.

[66] Ivi, pp. 68-69.

Andavamo senza dire una parola. C'era un silenzio doloroso, tagliente e tuttavia pieno di una gioia di sogno, incredibile, inquietante. Mi ricordo quanto disperatamente pregavo affinché quella sera non finisse più, non venisse distrutta. E oggi, quando penso alla mia felicità di allora, così integrale e ingenua, mi si riempie l'anima di luce. Di luce? O di tristezza, di sicurezza (*siguranță*) che tutto era irrimediabilmente perduto, caduto, morto?[67]

Eugen Ionescu gioca sul doppio senso della parola *siguranță*.[68] Il testo così prosegue:

Nell'aria c'era una voluttà greve, lacerante. Attraversammo le strade, eravamo nel campo, nell'erba triste ai margini della città.[69]

Si è fuori dallo spazio delimitato dalla legge simbolica e civile della «cité» democratica. I protagonisti del racconto ormai si sono congedati dallo spazio legale e intramondano, si inoltrano nel campo aperto al di là della legge, oltre di essa, fuori dal campo simbolico della parola, dove il sacro non si mescola più col profano, ma si avvicina pericolosamente al reale traumatico del godimento mortifero che si sta tramutando in un incandescente masochismo morale doloroso.

Il cielo ci schiaccia. Una sete profonda, misteriosa, di amore mi avviluppava, mi bruciava.

Accesi dalla luna, gli occhi, i capelli di Diana avevano una luce strana, un'espressione tormentosa di sofferenza. Cercò di ridere, tuttavia, per spezzare la pressione che incatenava anche lei. Con gli occhi pieni di lacrime, le accarezzavo la mano, rabbrividendo.

- Sarà male, dopo! Diana disse.

"Lo so, dissi, so bene che la felicità di quest'istante dovrà essere riscattata da me; è fatale che la paghi con l'assunzione della sofferenza; non rimane niente senza riscatto; nessuna gioia resta senza condanna. Ma accolgo la sofferenza del domani, la desidero, ho sete di lei, prego Dio che sia molto crudele, tagliente, più pesante di quanto le mie spalle possano tollerare! Che sia insopportabile, mortale!…"

- Diana, ti amo - potei sussurrare con voce flebile, spaventata, piena di una speranza che era disperazione - con tutto il cuore, con tutto l'essere.

Diana divenne disumanamente bella.[70]

Il male si ammanta dello splendore della bellezza, mostra dietro al velo il bagliore dell'oggetto perduto in una sfolgorante lucentezza. La trasfigurazione della Romania è già in atto. La sua bellezza nei suoi bordi rivela il desiderio della morte, del sacrificio e del riscatto nazionale. Diana, l'«Antigone sororale» di Dan Botta, la «Fata Verde Una», ormai legionarizzata, fa appello a un'altra legge, una legge dionisiaca che non sta più antinomicamente di presidio all'ideale poetico e antiquario del mito della Tracia.[71] Per Eugen Ionescu questa Diana è una sorta di Antigone invertita, perversa,

---

[67] Ivi, p. 70.

[68] La parola romena è *siguranță*, sicurezza cioè. Ma la *Siguranță* è anche il termine con cui era chiamata la polizia interna di pubblica sicurezza al tempo di Re Carol II. Sotto il regime comunista postbellico, si chiamerà *Securitate*.

[69] E. Ionescu, *Emil îndrăgostit*, cit., p. 70.

[70] Ivi.

[71] È questo il dettato forse che Eugen Ionescu estrapola in chiave volutamente ideologica dal dialogo neoplatonico e valéryano *Charmion o sulla musica* di Dan Botta. Il testo di Botta fu pubblicato per la prima volta a puntate su quattro numeri di «Gândirea» tra il mese di ottobre del 1934 e maggio del 1935. Si veda lo studio di G. Rotiroti, *O lectură a lui «Charmion» sau despre muzică*, in *Dan Botta între poiesis și aisthesis*, cit., pp. 33-64.

preculturale, preistorica, pre-simbolica. La Diana di *Emil innamorato* è folle, psicotica, è in grado di dare solo la morte e la distruzione, non la vita. Non conosce oscillazioni, transiti, vacillamenti. Essa non appartiene più alla poesia di *Cantilena* ma alla sfera patologica della «tracomania», cioè incarna una legge "fuori-legge" che trova il suo appiglio osceno e indicibile nella passione estremistica per il reale pulsionale del godimento politico della Guardia di Ferro.

Testimonia Emil davanti allo spettacolo che gli offre Diana:

> mi sorrideva, così tristemente, che la tristezza le dava una nuova figura grave, misteriosa (solo le sue labbra si muovevano, sorridendo impercettibilmente, rabbrividite). E i gesti – la mano che mi accarezzò con una dolcezza di sorella – aveva qualcosa di ritmico, trasfigurato, lunare.[72]

A questo punto dell'*Emil innamorato*, Eugen Ionescu per descrivere Diana abbandona lo stile parossistico di Cioran e impiega invece i neologismi e gli arcaismi di Dan Botta per dare ironicamente quella patina di sublime classicità poetica che le mancava.

Ormai il bersaglio polemico è forse abbastanza chiaro. Il testo è un duro atto di accusa contro i talenti riconosciuti di Criterion che, secondo la prospettiva di *Emil innamorato*, si sono lasciati colpevolmente attrarre, ammaliare e sedurre dallo specchio delle brame dell'affascinante Diana che incarnava, a dispetto di tutto quanto si era scritto nelle parole della poesia e della filosofia nazionale, la «santa morte legionaria». Un'ultima citazione da *Emil* per concludere la lettura di questo virtuosistico testo ioneschiano.

> - Diana, Diana, la mia voce era piena di panico, di pianto, di dolore.
>
> Lo sguardo di Diana si fece di un'infinita dolcezza.
>
> La baciai sulla guancia, sugli occhi. La presi per le spalle (io facevo questo? era vero?), cercai le sue labbra come le mie che tremavano.
>
> Levammo, poi, gli occhi verso la luna. Lo sapevamo, lo sapevamo che tutto questo scenario era un falso paradiso, un fiore spuntato dalla morte, appostato dalla morte. E le stelle, grandi, erano i fiori più luminosi della morte, le figlie dell'oscurità. La luce sarà inghiottita dalle tenebre. Lo scenario crollerà, il nostro amore si disperderà. Era una rara festa del cosmo, di un solo giorno. Sapevamo che quella notte non sarebbe tornata; che vivevamo un momento di miracolo.
>
> Tutta la notte abbiamo vagato su quel campo, colmi di felicità o di una sofferenza tormentosa, che ci schiacciava. Le luci dell'alba illuminarono un nuovo mondo, e io mi trovai in un altro mondo.[73]

Nei *Cahiers* Emil Cioran, come si sa, prenderà definitivamente le distanze da *La trasfigurazione della Romania*, dichiarando che i suoi «scritti romeni» sono «pervasi dal delirio».[74] Sempre nei *Quaderni*, poco prima di menzionare Ionesco[75], si legge:

---

[72] E. Ionescu, *Emil îndrăgostit*, cit., p. 70.
[73] Ivi, p. 71.
[74] E. M. Cioran, *Quaderni 1957-1972*, cit., p. 766.
[75] La citazione dai *Cahiers* è la seguente: «Eugène Ionesco, al quale, in una lunga conversazione telefonica sulla Guardia di Ferro, ho detto che provo una sorta di *vergogna intellettuale* per aver ceduto alle sue seduzioni (*m'être laissé séduire par elle*), mi risponde molto giustamente che ci sono "cascato" ("*marché*") perché era un movimento "totalmente folle" (*le mouvement était "complètement fou"*)». Cfr. E. M. Cioran, *Quaderni*, cit., p. 767 e p. 695 nell'edizione Gallimard del 1997. Cioran si è lasciato sedurre da «lei» perché «il movimento era folle» e allora forse anche lui «ha marciato», come testimoniano i personaggi teatrali di Ionesco che si mettono assurdamente «in marcia» a caccia dell'assoluto, mimando sulla scena il passo dell'oca.

Mi si rimproverano alcune pagine di *Schimbarea la fața*, libro scritto trentacinque anni fa! Avevo ventitré anni, ed ero pazzo come nessuno (*et j'étais plus fou que tout le monde*). 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 (*On voit à quel point le problème de la responsabilité est inextricable*). Quante cose ho potuto credere quand'ero giovane.[76]

E neanche sull'amicizia di Cioran per Sorana, Eugen Ionescu si era forse del tutto sbagliato, come sembrano avallare implicitamente le *Memorie* e i *Cahiers*. Ma *Emil innamorato* ha davvero colto nel segno della «lunga storia segreta» dei generazionisti? Evidentemente l'interpretazione surreale di Ionesco aveva sottolineato molti incerti tratti della verità soggettiva della comunità di Criterion e della «comunità politica e spirituale di destino».

Accompagnandola con un luttuoso gesto di «addio» Cioran scrive negli *Exercices* che «*Lei non era di qui…*», non apparteneva. Ciò che appartiene forse, appare come in una distanza, e ciò che era scomparso, diventa talvolta realtà.

[76] Ivi, p. 767 (p. 694 nell'edizione Gallimard).

13. Nel vuoto del perdono.

Il fantasma femminile, che aleggia dietro il nome di Sorana, fa bella mostra di sé negli scritti e nelle testimonianze del trio di Criterion in esilio. Questo nome che non è un nome, o, per meglio dire, che scava simbolicamente nel segreto del nome, assume strategicamente la funzione riflessiva di uno schermo, di un ricettacolo simbolico delle passioni comunitarie che resistono al tempo e al lavoro di erosione dell'oblio.

Leggiamo questo postumo "esercizio di ammirazione" che Cioran dedica a Sorana, a questa «donna straordinaria», dopo che i due amici si sono rivisti realmente a Parigi, dopo tantissimi anni dall'esperienza comunitaria di Criterion.

> Oggi Sorana mi ha parlato per due ore di fila del silenzio, unica verità. Mi ha detto che la sola cosa che le sia davvero piaciuta nei miei libri è: «Ogni parola è una parola di troppo». Le contraddizioni di S. sono così evidenti e totali che diventano interessanti. Antirussa scita come di più non si può. Predica l'annullamento (*l'effacement*), l'assenza dell'io, il superamento dell'individualità, e la sua personalità è quanto di più corposo (*plus présente*), più invadente ci sia. Mi ha parlato a lungo del suo conflitto con il regime, eppure è di una prudenza incredibile, e non ha mai fatto niente che potesse comprometterla. Ma a che pro enumerare queste anomalie con aria di riprovazione, quando sono proprio loro a renderla così viva? (*mais à quoi bon dénombrer ces anomalies avec un air de reproche, quand ce sont elles qui la rendent si vivante?*) Che vitalità, che istrionismo (*cabotinage*)! E che vanità. Neanche per un attimo ha smesso di parlarmi dei suoi lavori letterari, e quante volte ha citato se stessa, come farebbe un autore parigino! Però non irrita, perché ha *temperamento*, e un'intelligenza acuta, vivace (*Seulement, on ne lui en veut pas, car c'est une* nature, *et quelle intelligence alerte, aiguë!*). Alla fine mi ha chiesto se credessi alla *despărțire* (separazione). Le dico di *no*, ma poco convinto (*je dis* non, *mais sans conviction*). «Quindi tu non credi alla morte, giacché la morte è l'unica *despărțire*». Cerco di fare marcia indietro, e per concludere le dico che sono combattuto (*partagé*), che ammetto (*je reconnais*), ecc. ecc. No, mi dice lei, la morte non è una separazione; e dicendolo, chiude gli occhi, assume un'espressione compresa (*pénétrée*), voluttuosa.
>
> Che carriera avrebbe fatto, in tutti i sensi, se fosse stata bella. Di qualsiasi uomo si parli, dà giudizi sulla sua «bellezza» o «bruttezza», e più volte mi ha ricordato chi sono stati i suoi primi innamorati (*amants*), tutti più o meno celebri.
>
> Insomma, è un personaggio (*c'est quelqu'un*), e quanto sono stato ridicolo due anni fa a rifiutarmi di vederla![1]

Nei *Cahiers* le pagine consacrate al ritratto di Sorana precedono alcuni straordinari frammenti che il pensatore dedica all'opera teatrale di Ionesco. Cioran, usando lo specchio fornito da Sorana, parla forse, nella logica del segreto, dell'«autore parigino» e dei «suoi lavori letterari», al quale rimprovera in fondo qualche «parola di troppo». Sembra quasi un'idea fissa associare il nome dell'attrice al grande drammaturgo dell'assurdo, come se si trattasse di una sorta di risarcimento simbolico reso nei *Cahiers* a tutta l'opera ioneschiana.

Cioran mette in rilievo, proprio a partire dal ritratto di Sorana, quello spirito farsesco e istrionico di Ionesco, quella «vanità» del gesto spettacolare e commediante che li accomuna. E sono proprio quelle enumerazioni delle anomalie riprovevoli - suggerisce Cioran riferendosi al tono magniloquente di Sorana - ciò che rendono sempre così vivo il suo teatro, la cui cifra è la morte simbolica, la morte che non muore, quella morte cioè che si prova nella vita quando avviene la «separazione», la *despărțire*.

Ma la fantasia salvifica dell'immortalità dell'amore, incarnata misteriosamente da Sorana che tradisce, nonostante il passare inesorabile degli anni, lo *charme*

---

[1] E. M. Cioran, *Quaderni*, cit., pp. 921-922 (pp. 834-835 dell'edizione Gallimard). Sui «celebri amanti» di Sorana si veda sempre il dettagliato studio di I. Vartic, *Cioran naiv și sentimental*, cit., pp. 284-313.

voluttuoso della *femme fatale*, è dura a morire. I fantasmi di Criterion sono fatti di una stoffa indistruttibile che neppure il tempo è in grado di scalfire fino in fondo, resistendo così al lavoro implacabile della dimenticanza.

Cioran ammette in un certo qual senso di essere stato vittima dei propri «vaneggiamenti» e lo dice con quel tocco inconfondibile che costituisce la trama proiettiva dei suoi *portraits*.[2] Nonostante l'insormontabile distanza che lo aveva separato da Eugen Ionescu ai tempi della «comunità politica di destino», Cioran nei *Cahiers* gli riconosce di essere «qualcuno» che ha contato molto nella sua vita. Afferma di non portargli più rancore e ne ammira la vividissima intelligenza. Inoltre, sempre nell'equivocità impersonale del «c'est quelqu'un», Cioran dichiara di essere stato ridicolo nel rifiutare di vedere Sorana due anni prima, quando lei lo ricercava ripetutamente al telefono.[3]

Forse in occasione di qualcuno di questi appuntamenti mancati che ha preceduto l'incontro reale tra Cioran e Sorana a Parigi in un caffè all'aperto del Quartiere Latino, Eugène Ionesco scrive *Le rendez-vous* che costituisce il secondo episodio della pièce *La Soif et la Faim*. Questo *sketch* può essere considerato, forse, come una sorta di ritorno del rimosso testuale dell'*Emil innamorato*. Il protagonista de *Le rendez-vous* che si chiama equivocamente *Jean* (Ion, Ionescu, Giovanni della Croce, ecc.), in conformità alla tecnica ioneschiana della trasposizione parodistica e dell'auto-citazione ironica, deve incontrare, come dice il *Secondo Guardiano* del museo, «un sorta di principessa» la cui esistenza, però, è messa in serio dubbio dal *Primo*. Questa donna, nell'economia della pièce, dovrebbe «colmare il vuoto» del protagonista «con la sua presenza».[4] *Jean* si sente come «una bestia ferita». Ne *Le rendez-vous* si accenna a delle promesse di rivedersi, alla possibilità di non aver preso nuovi impegni sentimentali, all'obbligo morale, all'amore folle e segnato dall'eterno, ai rimorsi, alle responsabilità, alla tristezza, alla nostalgia, all'angoscia della separazione, all'emozione infinita e sfibrante dell'attesa.

Il *Primo Guardiano* dice a *Jean*:

> Elles vous a fait miroiter la lumière chimérique de l'amour.

E il *Secondo Guardiano* aggiunge:

> Il n'y a plus aucune raison de vivre.[5]

Il brano si chiude con questa indicazione scenica:

> *Ils se séparent et sortent chacun de son côté*.[6]

---

[2] A proposito dell'«inestricabile» questione della «responsabilità» riguardo ai suoi trascorsi romeni Cioran mostra tutta la sua esitazione, esprime la sua particolare riluttanza. Dice a Sorana: «J'essais de reculer, et lui dis pour finir que je suis partagé, que je reconnais etc. etc». E. M. Cioran, *Cahiers*, cit., p. 835.

[3] Questo timore di Cioran di rivedere Sorana è testimoniato anche dalle *Memorie* di Eliade. Lo storico delle religioni fa qualche cenno nei suoi diari a uno di questi incontri parigini mancati tra l'attrice e il pensatore transilvano. Per la ricostruzione storica delle date di questi *rendez-vous* mancati tra Cioran e Sorana a Parigi si veda I. Vartic, *Cioran naiv şi sentimental*, cit., pp. 310-315.

[4] Tutte le «immagini che erano fuggite da qualche parte nella notte della memoria» come per prodigio, «ritornano ad una ad una; riemergono sempre più pure», «lavate dalle acque di un oblio provvisorio». E. Ionesco, *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1966.

[5] E. Ionesco, *Théâtre IV*, cit., p. 117.

I fantasmi femminili di Criterion sono inossidabili e solo nel vuoto parlante della «separazione» si lasciano guardare sulla scena di un lutto impossibile ma necessario.[7] Ne *La quête intermittente*, pubblicata nel 1987, Ionesco trascrive un'ultima testimonianza sulla «giovane generazione».

Rari nantes in gurgite vasto. Guerres, maladies, suicides, assassinats, prisons, vieillesse. Qu'est devenue cette jeunesse? Ces écrivains et ces poètes, et ces génies, cette jeunesse, la «jeune génération», comme elle s'intitulait fièrement, fière d'être jeune, ne s'imaginant pas que la vieillesse, la mort existaient, qu'elles les attendaient au bout de la route. Où sont les éternellement jeunes, comme ils se croyaient? Ou, en tout cas, créateurs de chefs-d'œuvre immortels, «chefs-d'œuvre» oubliés, ensevelis, disparus parmi des dizaines de milliers d'autres chefs-d'œuvre, des tas et des tas de tableaux, de papier, de papiers, des paroles que le vent a emportées, le vent, les tempêtes de l'Histoire ou seulement le temps, ce gouffre implacable, la durée qui use, détruit, déchire, dissout tout. Banalités, oui, banalités, vérités. Vérités que chacun, chaque génération découvre, progressivement, avec le même désespoir, la même détresse depuis des siècles, des siècles, des siècles. Et cela aussi, cette découverte est banalité. Vérité, étonnante banalité, inattendue vérité. Dupes que nous sommes.[8]

Per non dimenticare, ma per ripetere e rielaborare insieme a Ionesco la testimonianza dello spaesamento collettivo di tutta una generazione di giovani «scrittori» di talento, di «poeti», di «geni», proviamo a ripercorrere alcuni brani contenuti nella pubblicistica nazionale di Eugen Ionescu all'epoca della progressiva rinocerontizzazione collettiva. Ecco un frammento del *Jurnal* apparso sulla rivista «Universul literar» nel 1938.

È male non amare gli uomini che mi circondano. Ma non li amo perché ho paura di loro. Una volta, quando sempre si parlava del "primato dello spirituale" e si riunivano per testimoniare dello spirito, dell'amore, della fraternità tra gli uomini (nel Signore), ero pronto a dare il cuore. Ma oggi mi sento come scosso dalla loro antica cattiveria. Una nausea profonda dell'umanità mi avviluppa. Non provo più alcun amore per loro. Man mano che passa il tempo scompare l'ultima amicizia, l'ultima tenerezza, l'ultima fraternità. Niente più mi lega a loro, tutto mi divide. Non voglio avere più niente a che fare con nessuno di loro. Il paradiso diverrebbe l'inferno se ci fosse uno solo di loro. Hanno il dono di rovinare la bellezza, la calma, la grandezza di tutte le cose. Oh, mondo senza uomini! Tra gli scogli, sul mare, tra i boschi, ovunque resta sulle mie spalle la loro presenza schiacciante.[9]

È notevole la differenza del taglio stilistico di questo brano se confrontato con quello appena citato da *La quête intermittente*. Nel *Jurnal* i futuri rinoceronti cominciano a manifestare i primi tratti zoomorfi che annunciano la loro definitiva metamorfosi teatrale.

Eccoli, eccoli, in piedi su due gambe, le loro lunghe braccia scimmiesche, in mezzo al paesaggio. Compaiono sulla strada, quando uno, quando due, quando sei, incipriati, incravattati, con le scarpe, rumorosi e furbi. Se posso sopportare gli uomini quando sono tristi, non li posso proprio vedere quando sono allegri e rumorosi. L'uomo allegro e rumoroso è un animale antimetafisico. Se non cerco più Dio, se mi sono disabituato a pregare, se la mia febbre spirituale, il mio bisogno di salvezza si è freddato, è colpa

---

[6] Ivi, p. 119.
[7] La «separazione» di cui parla Ionesco a teatro non riguarda solo e semplicemente la fantasia erotica e spettrale di Sorana ripresa dall'*Emil innamorato*, ma l'approfondimento della lacerazione soggettiva, la rielaborazione costante della morte dalla generazione Criterion in una prospettiva luttuosa.
[8] E. Ionesco, *La quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 10-11.
[9] E. Ionescu, *Jurnal*, «Universul literar», anno XLVII, nr. 32, 24 settembre 1938, p. 4. Ora in E. Ionescu, *Eu*, cit., p. 178.

loro. Essi rovinano i paesaggi, uccidono e scoraggiano l'amore, ti mostrano la vanità delle vanità. Gli animali sono esseri metafisici, si integrano nell'ordine cosmico. Gli uomini ne saltano fuori.[10]

In *Passé présent*, riprendendo alcune annotazioni del *Jurnal* romeno, Ionesco scrive «*Intorno al 1940*»:

Ho assistito a delle mutazioni. Ho visto gente trasformarsi, quasi sotto i miei occhi. È come se avessi sorpreso il processo stesso della metamorfosi, come se vi avessi assistito. Dapprima li sentivo diventarmi sempre più estranei, ho sentito come, un poco alla volta, si allontanavano. Ho sentito che germinava in loro un'altra anima, un altro spirito. Perdevano la loro personalità, sostituita da un'altra. Diventavano altri.[11]

Il *Giornale* romeno, presumibile testo di partenza che fa da supporto cartaceo alla memoria di *Passé présent*, continua testimoniando lo spaesamento e il tempo disastroso della fine:

Il mattino della catastrofe fa rabbrividire l'umanità. Sentivo venire, sempre più veloce, la Catastrofe. Gli uomini divengono sempre più malvagi; si gettano, nel turbine, gli uni sugli altri. Perché? Perché? Cosa abbiamo ancora da chiedere gli uni dagli altri? Cosa abbiamo ancora da chiederci dalla vita? Assurde e inferocite guerre per una sigaretta prima del patibolo, un istante prima del patibolo. Voglio essere lasciato in pace! Voglio essere lasciato morire in pace. Ma ci sono altre leggi. Il mondo finirà in uno spasmo. È impossibile non partecipare allo spasmo, morire nel tormento…[12]

Ionesco chiarisce in *Passé présent* il «senso di una resistenza mentale» contro le *élites* politicizzate che erano composte da tantissimi «letterati, giornalisti», «sociologi, filosofi della cultura, biologi che sostenevano "scientificamente" le basi del razzismo». Tudor Vianu e pochi altri intellettuali come lui facevano decisamente eccezione alla regola. Scrive l'autore:

dovevamo convincerci ch'essi non avevano ragione; si trattava di trovare delle contro-ragioni, queste contro-ragioni dovevano essere vere. Eravamo giovani, allora, ed era difficile resistere intellettualmente contro tanti specialisti fanatici.

E aggiunge:

Che potevamo fare, se non riunirci e cercare di pensare, tra noi, e di rispondere in primo luogo a tutte le radio urlanti, a tutti i discorsi, a tutte le immagini, a tutti i libri che ci assalivano.[13]

Nella pagina del *Jurnal* che riporta la data del «7 ottobre» si trovano annotate queste riflessioni estremamente significative dal punto di vista emotivo.

Le preoccupazioni atroci dell'attualità mi hanno gettato fuori dalla mie preoccupazioni spirituali. Ed io ho bisogno di prendermi cura della mia anima. […] Contraddicendo me stesso, stamattina ho avuto un'idea molto limpida, limpida come il mattino: il mondo è condotto da forze misteriose, da una logica dell'al di là […]. Tutto accade per qualcosa, tutto è segno. […] C'è, al di sopra di noi, una grande lotta di cui non capiamo niente e alla quale sta agganciato il nostro destino. La calma terrena? La vita culturale? La fioritura artistica? Ecco cose assurde, se sono spezzate dal dinamismo dell'al di là. La cultura deve essere segno; arte, rivelazione o estasi, o via ascetica verso la perfezione; e la pace, è un istante che

[10] Ivi, p. 179.
[11] E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 281.
[12] E. Ionescu, *Jurnal*, cit., p. 179.
[13] E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 281.

corrisponde a un momento di riparo dalla grande battaglia che avviene sopra di noi. Ci sono grandi forze in lotta. Su quali conviene scommettere?[14]

Dopo queste domande che preludono a una scelta che *a posteriori* risulterà decisiva per l'autore, sul *Jurnal* cala la «nebbia». I ricordi sfumano, la memoria si indebolisce. La città non consente più agli esseri umani di essere abitata. Il paesaggio si disfa. Tutto quello che sembrava concreto, palpabile, presente, si dissolve nel fumo oppure va in frantumi. L'atmosfera è sempre più rarefatta. Manca l'aria. I colori, le voci, le strade si cancellano nella «bruma». Quello che sembrava familiare rivela ora il suo vero volto, inquietante e scabroso. L'umanità si trasfigura e mostra l'orrore che ferisce.

Glottidi, glottidi nere che ci urlano, che ci passano accanto e ci scaraventano lungo i muri delle case; uomini con bottoni luccicanti che ci prendono a spallate; molti uomini, numerosi, ammassati nei caffè, che ti guardano, mentre sei obbligato a toccarli, ridono fragorosamente, tacciono fragorosamente. Non posso sopportare i loro mormorii taglienti, i loro sorrisi, la loro finta gentilezza, la loro ironia (quale ironia! Gli uomini sono anche ironici! Hanno l'incoscienza, la sfrontatezza, l'impudicizia di essere anche ironici!) Mi sento guardato da loro da tutte le parti; gli sguardi mi trafiggono le spalle, mi sferzano le guance!... Stiamo lontano… che non ci veda più nessuno![15]

Queste pagine dicono che non ci sono più parole per poter esprimere «la tristezza, la nostalgia, la disperazione», «la solitudine e l'impotenza dell'essere umano». Non c'è più poesia. Tutto è perduto: «Le penne sono state strappate dalle ali degli uccelli in volo». Il *Jurnal* si conclude così:

Abbiamo paura, ci dimeniamo, ci graffiamo nel fuoco della vita, nel fuoco dell'inferno. E rimane sempre meno il tempo, e la libertà per il canto. Che strana musica è mai questa che spacca la pelle e stritola le ossa!… Il mio diario è diventato ormai l'urna che raccoglie la cenere.[16]

Eugen Ionescu parte per la Francia insieme alla moglie come borsista ufficialmente per scrivere una tesi di dottorato su «Il peccato e la morte nella poesia francese dopo Baudelaire». Ma a Parigi, invece di occuparsi della sua dotta ricerca, ingaggia apertamente la sua personale battaglia politica per opporsi, come Bérenger, all'infezione psichica della rinocerontite che ha contagiato alcuni prestigiosi componenti della giovane generazione ormai preda del delirio militantistico. L'autore spedisce sei articoli abbastanza lunghi pubblicati su «Viața românească» dal dicembre 1938 al giugno 1939, più un altro, datato febbraio 1940. Sono le famose *Scrisori din Paris*.[17]

Queste *Lettere da Parigi* sono un inno alla libertà, all'eguaglianza e alla democrazia ormai seriamente minacciata dalla svolta dittatoriale e totalitaria impressa da Carol II alla vita politica in Romania. La Francia, che agli occhi di Eugen Ionescu appare come un'isola di pace non ancora colonizzata dalla barbarie ideologica che ha progressivamente invaso e devastato quasi tutta l'Europa, sembra indicare invece la via

[14] E. Ionescu, *Jurnal*, cit., pp. 180-181.
[15] Ivi, pp. 181-182.
[16] Ivi, p. 182.
[17] Solo nel 1940, al momento del suo rientro a primavera in Romania, Eugen Ionescu avrà modo di vedere in presa diretta l'orrore indicibile della pandemia rinocerontica - come testimoniano retroattivamente i numerosi brani di *Passé présent* che fanno esplicito riferimento a quel periodo cupo e angoscioso in cui impazzano i pachidermi corazzati sulle strade di Bucarest.

privilegiata per il ritorno alla convivenza civile. Contro il comunismo imperialista sovietico e il legionarismo fondamentalista autoctono il firmatario delle *Scrisori* rivendica senza mezzi termini «il senso cattolico francese» e il primato «dello spirito, della libertà, della persona umana».[18]

Da Parigi Eugen Ionescu si fa portavoce in Romania del manifesto personalista di Mounier e della rivista «Esprit». Contro i due profili negativi della civiltà, l'«uomo borghese e individualista» e l'«uomo nuovo fascista e marxista», l'inviato parigino rilancia i valori della «persona», dell'«amore per il prossimo», della «solidarietà sociale» che insieme «riflettono la giustizia e l'ordine divino».[19] Prendendo come esempio Julien Benda, Eugen Ionescu rivendica «l'ideale della verità» e «il diritto alla democrazia» in tutta l'Europa.

> L'idea di libertà deve ritornare mistica, deve risollevarsi e dominare la storia che l'ha superata. L'odio, l'istinto, la volontà di crescita e di potere, il cameratismo collettivista – ecco cose riprovevoli, ma vive e forti. La democrazia deve ridiventare disinteressata. Deve insegnare all'uomo a liberarsi, in modo sincero, sia dell'onnipotenza dell'economia che è diventata inumana […] sia dell'onnipotenza della tirannia del sangue e della biologia. Questa liberazione non è una fuga né una rottura, ma una padronanza di certe realtà che non possono essere ignorate […]. Penso, riferendomi al mondo di oggi, a quanta possibilità di riabilitazione possa avere l'idea stessa di libertà – liberazione dall'economia, liberazione dai miti del sangue e della razza.[20]

Eugen Ionescu oppone alla mitologia della comunità di sangue e di suolo «l'ideale della libertà e della pietà universale nel mondo».

> I miti oscuri della biologia e degli istinti non resisterebbero molto tempo di fronte al dinamismo spirituale delle nazioni (nazione, intesa come comunità dell'amore, e non della vendetta; come comunità spirituale, e non biologica).

Il gergo spiritualista di Criterion non è ancora del tutto abbandonato in queste pagine spedite da Parigi. Contro l'ideologia legionaria in voga tra le frange estremiste degli intellettuali di destra e contro il regime autoritario imposto dal re che ha affossato, di fatto, le libertà democratiche garantite dalla Costituzione, Eugen Ionescu dichiara:

> Le idee di sacrificio, di disindividualizzazione, di eroismo non appartengono oggi alla democrazia. […] Se rinunciassimo alla mediocre felicità, tranquilla e confortante, sarebbe di nuovo irresistibile l'idea della libertà, dell'amore e della carità universale. I miti oscuri della biologia e degli istinti, dell'«espansionismo dinamico», dell'imperialismo storico, della conquista dei mercati economici e commerciali, dell'asservimento degli altri popoli, della cosiddetta libertà «realizzata mediante lo Stato», sono solo, di fatto, la sua più feroce incarcerazione.[21]

Eugen Ionescu in Francia riuscirà anche ad intervistare Emmanuel Mounier. Polo politico e polo profetico si incrociano indissolubilmente nella pubblicistica di questi anni. L'effetto gergale del linguaggio dello «spirito», attraverso cui Eugen

---

[18] Il Legionarismo è definito da Eugen Ionescu «politicamente falso, tradizionalista», poggiante «su un fondamento nazionalista (e non nazionale)» che parla «in nome di un'idea cristiana, altrettanto falsa». E. Ionescu, *Un sens catolic şi francez de aşezare a lumi*, contenuto in *Scrisori din Paris*. Ora in E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. 2, cit., p. 216.
[19] E. Ionescu, *Disperare şi reînălțare*, contenuto in *Scrisori din Paris*. Ora in E. Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. 2, cit., p. 231.
[20] Ivi, pp. 232-233.
[21] Ivi, p. 233.

Ionescu entra in relazione polemica sullo stesso campo di sapere degli intellettuali legionarizzati, cercando di resistere, suo malgrado, al dilagare della rinocerontite generalizzata, precisa comunque il luogo irriducibile di un'ambivalenza e rivela al contempo una paradossalità straniante nel cuore stesso del suo dire.[22]

Ma non è finita. Il culmine dell'assurdo non è stato ancora raggiunto. I coniugi Ionescu tornano in Romania per sfuggire all'occupazione nazista. Hanno però fatto male i loro conti. Gli attori principali del potere politico nazionale sono cambiati. Il re ha abdicato. La Romania amputata territorialmente si sta apprestando a partecipare al secondo conflitto mondiale. L'autore rischia in patria di partire verso il fronte russo per la «crociata antibolscevica» indetta dal regime militare di Ion Antonescu e dalla seconda ondata dei Legionari di Horia Sima.[23]

La paura si fa sempre più pressante. *Présent passé, passé présent* riportano alcuni di questi momenti strazianti e angosciosi.

> Mi chiedo come potremo fuggire. Nel nostro cielo, la minaccia. Il pericolo si avvicina, ci accerchia, stringe sempre di più. Saremo schiacciati, come resistere e durare? Voglio dire: come resistere e durare moralmente, come mantenere la fiducia, come non cedere, come credere nella giustizia?[24]

I generazionisti sono divenuti ormai irriconoscibili.[25] Ma «il ricordo lontano», l'«enorme delusione» che sembra immergerlo «nelle tenebre senza fine» è quello relativo ad «A.», Arşavir Acterian con ogni probabilità, l'amico che qualche anno prima Eugen Ionescu aveva pubblicamente difeso, attaccando sulla stampa i maggiori rappresentanti di Criterion perché non lo avevano adeguatamente sostenuto per fargli vincere il premio della Fondazione Reale che meritatamente gli sarebbe spettato. Ecco la testimonianza quasi in presa diretta dello spaesamento ioneschiano alla vista dell'amico fraterno tardivamente legionarizzato.

---

[22] L'ambiguità linguistica stabilita dal gergo spiritualistico della «comunità politica di destino» sembra inquietantemente riaffiorare nel mimetismo della scrittura giornalistica ioneschiana. È lo stesso Bérenger che lo fa notare in uno degli scambi accesi con Daisy nel *Rhinocéros*. In *Presente passato* Ionesco riprenderà le testimonianze delle *Scrisori din Paris* e recupererà l'idea di un «nuovo personalismo» contro il «tentativo di spersonalizzazione» messo in atto dal «totalitarismo» che «vuole annegare l'uomo nella nazione, nella società, nella razza». Si legge: «Un nuovo personalismo è forse possibile. Emmanuel Mounier aveva già difeso, giustificato la persona contro il totalitarismo di un quarto di secolo fa, contro questi totalitarismi. Per il rinnovamento del personalismo odierno, noi dovremmo far fronte ai neo-collettivismi che rinascono dalle proprie ceneri con mezzi nuovi e probabilmente più potenti». E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 279.

[23] Ionesco scrive: «Come fare la guerra a fianco dei tedeschi? Come farla a fianco dei russi, dopo che essi avevano occupato la metà delle province moldave appartenenti alla Romania, dato che a quell'epoca ero romeno. E come fare la guerra per difendere la Romania, un paese che non amavo, nel quale mi trovavo malissimo e che non sentivo come mio». E. Ionesco, *Passato presente*, cit., pp. 224-225.

[24] E. Ionesco, *Présent passé, passé présent*, cit., p. 60.

[25] «N. dev'essere nominato libero docente alla facoltà di filosofia dell'Università di Bucarest. È un uomo molto gentile, molto fine, molto distinto, troppo gentile, troppo fine, troppo distinto. È Guardia di ferro. Raccomanda ai militanti del partito di essere tremendamente buoni. Il buono ha in questo caso il compito, cosciente o no, di nascondere il tremendamente. Egli dunque dice che occorre uccidere, ma con "bontà" (*Il leur dit donc qu'il faut qu'ils tuent, avec "bonté"*)». E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 288 (Ed. Mercure de France, pp. 178-179). Ionesco si riferisce in questo brano forse a Noica che si era convertito tra gli ultimi di Criterion all'ideologia legionaria dopo l'assassinio di Codreanu. Ornea nel suo monumentale libro *Anii Treizeci* riporta una lettera di Comarnescu del 23 dicembre del 1938 con la quale tenta di dissuadere il giovane filosofo a impegnarsi nella politica attiva legionaria. Cfr. Z. Ornea, *Anii Treizeci*, cit., pp. 212-214.

Ho incontrato recentemente A. Non possiamo più intenderci, è un altro, un altro che porta lo stesso nome. Una volta, non troppo tempo fa, quando pronunciavo il suo nome, quando scrivevo il suo nome, quando lo vedevo, o quando pensavo a lui, il mio cuore si illuminava; sentivo una presenza calorosa, riconfortante. Non mi sentivo più solo. Adesso, allorché scrivo il suo nome, o pronuncio il suo nome, allorché rivedo in spirito il suo volto, mi afferra l'orrore, quasi l'odio, un profondo malessere. Il suo nome mi sembrava un nome d'arcangelo. Adesso è diventato barbarico, o così mi appare: peggio, è diventato il nome di una iena o d'un cane.

Tempo fa, egli abitava una piccola casa in mezzo a un immenso giardino. Il giardino era sorvegliato da un cane enorme, un bulldog, mezzo selvaggio, molto brutto, d'una crudeltà stupida. Durante il giorno stava incatenato, non aveva amici […]. Implacabile e feroce. È l'unico cane veramente idiota che io abbia mai conosciuto. Non abbaiava mai. Saltava silenziosamente addosso a chiunque per ridurlo a brandelli. Una volta, durante il giorno, il cane era riuscito a sciogliersi dalla catena. A. si trovò faccia a faccia col cane. Il cane gli balzò addosso. A., gridando, ha lottato per qualche minuto col cane, in un atroce combattimento. Quando sono riusciti a separarli, A. era livido, col viso di un altro, cambiato, era curiosamente cambiato. A partire da quel momento, A. ha cominciato a essere un altro. A poco a poco, qualcun altro si è sostituito a lui. La bestia l'aveva posseduto, aveva lasciato in lui il suo seme. Ho incontrato da poco, per caso, il nuovo A. Ero stupefatto, atterrito. La germinazione, la crescita, lo sviluppo del germe della bestia era compiuto. Lo stesso aspetto di A. non è più lo stesso: il volto si è allargato, sembra quello del cane. È diventato il figlio del cane, o forse la femmina della bestia. È feroce, implacabile, stupido. Non si può più parlargli. Non capisce più la mia lingua, la sua antica lingua. Gli ho detto, brutalmente, una sola frase: «che dovrebbe essere sterminato». In realtà, ha solo più l'apparenza di A. - A. ormai è soltanto un ricordo lontano.[26]

I Legionari sono giunti ormai ai vertici del potere dello Stato dopo l'abdicazione di Carol II. Ionesco scrive:

Guardateli; sentiteli: non si vendicano, *puniscono*. Non uccidono, *si difendono*: la difesa è legittima. Non odiano, non perseguitano, ma *fanno giustizia*. Non vogliono conquistare né dominare, vogliono *organizzare il mondo*. Non vogliono scacciare i tiranni per prendere il loro posto, vogliono *stabilire l'ordine vero*. Non fanno che *sante guerre*. Hanno le mani piene di sangue, sono orridi, sono feroci, hanno delle teste di animali, sguazzano nel fango, urlano. Non voglio vivere con questi pazzi, non prendo parte alle loro feste, mi vogliono trascinare di forza con loro. Non c'è tempo di spiegargli.[27]

Ionesco assiste in presa diretta alla scalata politica delle frange più estremistiche della Guardia di Ferro prima del loro imminente tracollo. Non vuole fare la guerra né per i nazisti né per i comunisti. Sa bene che ormai solo «quattro o cinque intellettuali» la pensano come lui nel paese. Sogna di essere a Parigi, ma si risveglia in Romania, «pieno di cocente dolore e di nostalgia». È il momento di fare una scelta improrogabile.

Convinto che tutto fosse assurdo e che coloro che combattevano fossero stupidi, ero fiero di "non stare al gioco" e di svignarmela, grazie alla mia condizione che mi permetteva di non essere né romeno né francese, o ora l'uno ora l'altro.[28]

Passé présent che reca la data del 31 dicembre 1941, registra la decisione di Ionesco di lasciare la Romania rinocerontizzata.[29] Ma non è facile andar via: «il consiglio dei ministri ha deciso che *nessuno può partire al di là delle frontiere a meno*

[26] E. Ionesco, *Passato presente*, cit., pp. 283-284.
[27] E. Ionesco, *Présent passé, passé présent*, cit., p. 75.
[28] Aggiunge, dopo qualche rigo, questa riflessione: «Che milioni e milioni di persone muoiano, è tollerabile. Che esse siano massacrate da altri uomini, questo non è più tollerabile. La mia ribellione era e resta romantica. Fortunatamente. Essa non è politica, giacché colui che prende partito si condanna a essere un assassino». E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 225.
[29] E. Ionesco, *Présent passé, passé présent*, cit., p. 120.

di una missione ufficiale».[30] Dopo vari tentativi andati a vuoto di ottenere un visto per l'estero, il «miracolo si è prodotto».[31] La destinazione della «missione ufficiale» è a Vichy, la capitale della Francia collaborazionista. Ionesco scrive:

> I miei amici di differenti ministeri mi hanno procurato un buon passaporto, con dei visti in regola. Prendo il treno domani. Mia moglie mi accompagna. Sono come un evaso che fugge con l'uniforme del guardiano.[32]

D'ora in poi, in Francia, Ionesco non si lascerà più guidare nella sua vita da una «ragione» poggiante su una fantasia salvifica, ma da un'altra ragione, estranea e forse più ospitale. Questa ragione ospitale decisamente paradossale, disposta ad accogliere nel mondo delle cose familiari e consuete il sogno, l'umorismo, la tragedia, l'inquietante, l'assurdo, forse gli permetterà in *Présent passé* e in *La quête intermittente* ancora una volta di intravedere la «luce insolita» dello «stupore», della «grazia» e della «meraviglia» che per alcuni tratti aveva già incontrato sulla sua strada in Romania. Dopo la guerra, la ragione comunitaria e spirituale, che si era posta su un ideale di salvezza individuale e collettiva, è morta e sepolta con gli eccidi di massa degli ebrei.

Il fantasma del nazionalismo, però, è duro a morire. La Romania, dopo la destituzione del regime militare di Ion Antonescu, si è avviata alla stabilizzazione politica e alla riappacificazione stalinista. Ed è proprio in tale contesto che la Corte Marziale di Bucarest condannerà «in contumacia» a cinque anni di reclusione Eugen Ionescu «per insulti contro l'esercito romeno» e ad altri sei anni «per pregiudizi recati alla nazione» sempre a causa di un'ultima *Lettera da Parigi* pubblicata su «Viața românească» a guerra finita, quando con Voronca a Parigi egli credeva ormai di aver vinto la sua battaglia contro i rinoceronti nazificati.

Ionesco riporta l'episodio che segnerà duramente la sua vita con queste parole:

> Durante la guerra e il dopoguerra ero a Parigi. Da Parigi inviai una lettera a una rivista romena, una lettera che mi attirò le ire della stampa e la condanna di un tribunale di cui faceva parte il cognato [di mio padre], magistrato militare del nuovo regime dopo aver condannato, qualche anno prima, nella stessa veste, le "spie comuniste". Mio padre, di lontano, mi fece sapere che avevo avuto torto ad attaccare l'esercito giacché adesso era l'esercito del popolo, e i magistrati romeni giacché adesso erano magistrati socialisti. In sostanza adesso mi si rimproverava di non essere bolscevico.[33]

La generazione Criterion è ormai andata «in polvere» e si è quasi completamente dissolta nel «sacrificio collettivo» sull'altare osceno del misticismo xenofobo e della politica attiva. L'autore de *La Cantatrice calva* non smetterà mai di dire che coloro che erano stati realmente legionari, ma che occupavano posti inattaccabili di potere nell'apparato statale, avevano avuto il tempo di cambiare i costumi di scena e di diventare perfetti comunisti al soldo di un altro padrone. E dirà anche che solamente i

---

[30] Ivi, p. 183.
[31] E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 274.
[32] Nel 1942, quando crede di essere in salvo dai Legionari sotto l'ombrello della missione diplomatica in Francia, Ionesco è ancora attraversato da atroci pensieri: «Anzitutto, la nostra vita fisica è minacciata. Minaccia imminente, viviamo in un rifugio precario: c'è la guerra, per tutti. In più per noi, sarebbe la fine nel caso di una ribellione della Guardia di ferro (saremmo eliminati come uomini di sinistra); sterminati, lo saremmo ugualmente nel caso d'una rivoluzione comunista (come borghesi); oppure, potremmo essere eliminati anche in seguito a provvedimenti presi dal governo legale contro le persone della nostra "categoria"». E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 274.
[33] Ivi, cit., p. 187.

criterionisti, quelli che non sono tutti morti sul fronte russo o in Siberia, sconteranno realmente la pena del loro colpevole abbaglio. Alcuni di questi, che neppure erano stati iscritti nelle liste della Legione, impazziranno, saranno ridotti all'afasia o al mutismo coatto imposto con la forza dal nuovo regime, e altri ancora saranno costretti a marcire nei campi di lavoro forzato per le grandi opere statali di canalizzazione.

***

Riprendiamo a questo punto le domande di Alexandra Laignel-Lavastine: come mai Eugène Ionesco fu un «testimone consenziente» dell'«oblio del fascismo»? In che modo è possibile comprendere questo «strano patto di silenzio», per non dire questo "sporco segreto", che è stato «siglato nel dopo guerra» con Eliade e Cioran? «Amnesia complice» o «effetto equivoco di solidarietà anticomuniste dell'esilio»?

Oscillando tra fiducia e sospetto, possiamo aggiungere a quanto si è già detto un altro tassello a partire dalla testimonianza di Eugène Ionesco che abbiamo ascoltato dalle sue vive parole presso la Badia Fiesolana di San Domenico nel 1986. Cioran e Eliade, *nonostante tutto*, agli occhi di Ionesco non erano antisemiti. Questo, forse, è uno degli imperscrutabili motivi per cui Eugène Ionesco, dopo l'orrore di Auschwitz, non troncò definitivamente l'amicizia con i due massimi esponenti della giovane generazione; anzi ha continuato ad alimentare un travagliato e impietoso dialogo a distanza con loro e con le loro scritture, elaborando per conto proprio il lutto di un perdono impossibile, ma forse necessario, sulla scena teatrale. Al loro "sapere filosofico" Ionesco ha contrapposto l'esigenza di un "sapere soggettivo" (o inconscio) che proponga nuove domande, altri interrogativi, un sapere inquietante e un sapere dell'inquietante; ossia un "sapere" che riveli e scopra l'inquietante in ciò che in apparenza è più familiare e consueto.

Matei Călinescu, nel suo saggio sul *Rhinocéros*, ritiene che «malgrado le discussioni per niente tenere» con Eliade e Cioran, «Ionesco *perdonò* i suoi amici, e riprese il dialogo interrotto, un dialogo personale e intellettuale, senza modificare affatto la sua posizione teorica espressa» nella pièce, «che rappresenta il dramma metafisico di colui che non solamente rimane da solo, ma che, secondo l'espressione ioneschiana, "assume la propria solitudine"». Per giustificare questa «apparente incongruenza rispetto alle sue posizioni e convinzioni ideologiche», Călinescu scrive «che per Ionesco i ponti tra la metafisica e il quotidiano non sono tagliati», e fa appello a «una bontà che fa parte delle cose ed a un perdono» dato «a titolo strettamente personale».[34]

La questione del perdono nell'opera di Eugène Ionesco è estremamente complessa e non si lascia appiattire da un immaginario consolatorio.[35] Il male è

[34] M. Călinescu, *Rhinocéros*, in «Euresis», n. 2, 2004, p. 91.

[35] Può essere molto rischioso nel caso di Ionesco cedere a una spiegazione di tipo morale o ideologica senza farsi carico della dimensione critica e problematizzante del perdono. La questione che muove le teorie tradizionali imperniate sul perdono, come mostra Ricoeur, hanno di mira la giustizia, e la giustizia nella sua immanente logica retributiva confina con la vendetta. Il suo potere spesso sconfina nella violenza reale, nell'odio o nel rancore. In tal caso si delineerebbe il dispositivo di una logica infernale che mette in scena una spirale che trasforma le ferite della storia in terribili e interminabili requisitorie e la persecuzione dei debitori sarebbe da interpretare come una coazione a ripetere irreparabile e infinita. L'altra strada, forse anche peggiore, sarebbe quella della giustificazione morale in nome di un imprecisato bene ideale che tende a cancellare la colpa ricorrendo all'oblio inteso come cattivo uso della memoria (Cfr. P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, il Mulino, 2004 e anche l'*Introduzione* di R. Bodei). Ionesco scrive in *Passé présent*: «Com'è possibile perdonare ai propri

inestirpabile dalla condizione umana, e la vendetta non è il miglior rimedio. Le ferite della Storia non sono rimarginabili. Il perdono, se ci è stato, o ammesso che qualcosa del genere si sia reso possibile all'interno della cornice comunitaria dell'esilio, non riguarda semplicemente una «bontà che fa parte delle cose». Non si ha alcuna certezza che un tale evento sia potuto realmente avvenire, anche se non si può neppure escludere il contrario. La questione del perdono come quella del «malinteso» può e deve rimanere segreta.

Del resto, ciò non significa, come lascia intendere la Laignel-Lavastine, che il cosiddetto «anticomunismo solidale» dell'esilio abbia indotto Ionesco a essere proditoriamente un fautore dell'«oblio del fascismo». Se vi è stata presumibilmente «amnesia complice» nei confronti dei due generazionisti, ciò ha riguardato un altro ordine di esperienza, ovvero l'esperienza di un diverso impiego o uso della memoria.[36]

È ancora praticabile un'altra via senza ricadere necessariamente nelle *impasses* ideazionali del pensiero dominante? Vi può essere autentico perdono nelle situazioni estreme? Ed è possibile perdonare anche quando il perdono stesso è impossibile, oppure sarebbe imperdonabile perdonare?

Occorre forse non appiattire la condizione umana con soluzioni accomodanti e giustificative. Forse è necessario ripensare, umanamente, alle aperture, alle passioni, alle possibilità, alle domande: riesumare il passato con coraggio e pazienza per un nuovo inizio, lavorarlo, scongelare, retroattivamente, in un certo senso, la tradizione degli studi esegetici dalla sclerotizzazione giudiziaria; introdurre un margine di contingenza, di alea, di indecidibilità a partire dalle tracce documentarie e cercare di mantenere aperta e viva la dialettica di tradizione e innovazione, pur salvaguardando le apparenze e la verificabilità dei documenti storici davanti la prova dell'esperienza.[37]

Alla base della scrittura del *Rhinocéros* c'è da parte di Ionesco la consapevolezza di un singolare «atto mancato». È intorno a questo atto e a questa mancanza strutturali che si è sviluppata forse la sua vicenda letteraria. L'«atto mancato» ioneschiano segnala nel suo particolare dettato che vi è un'altra memoria che il passato rievoca solo per stralci, per ripetizioni significative, nei sogni trascritti, cioè un passato spesso determinato dal precipitare degli eventi imprevedibili della Storia. La narrazione di questo «atto mancato», la difesa di «certi punti di vista o di certe idee» fanno indissolubilmente parte della storia personale di Ionesco. La storia di un soggetto è anche la storia di un passato per lo più irriconoscibile, estraneo, remoto, insolito. Si

---

nemici. Come fare a non odiarli? Eppure, la vendetta non appaga e non ripaga: a cosa può servire una volta che il male è stato fatto? Il male rimane e dobbiamo viverci insieme». E. Ionesco, *Presente passato*, cit., p. 179.

[36] Forse questa interpretazione vuole chiudere in tutta fretta con il fattore critico della complessità di Criterion, ovvero con il suo reale irriducibile, e regolare così i conti in modo sbrigativamente ideologico. Se si desidera rimanere fedeli (e non solo sospettosi) nei confronti delle testimonianze ioneschiane dell'esilio, non si tratta semplicemente di cancellare un debito di tipo contabile o commerciale nell'ottica del risarcimento sancito da un ideale di natura trascendente, ma la reale posta in gioco del perdono ha a che fare con un nodo testuale che non è possibile sciogliere né con l'ideologia né con gli strumenti più consueti del diritto, della morale o della religione.

[37] Detto in termini ioneschiani, sarebbe opportuno ricreare un varco per la parola proveniente dal "profondo", lasciare in qualche modo ancora spalancato lo spazio per la testimonianza, ascoltare la voce della ferita senza fornire immediatamente risposte affrettate o accomodanti nel tentativo di guarirla, pareggiando così i conti con il passato che in fondo non è mai completamente passato. Nel 1978 Ionesco dice in un'intervista concessa a Sollers: «Invece di raccontare cose che non esistono, mi sono messo a mia volta a raccontarmi o a difendere certi punti di vista o certe idee. Tanto da credere di aver mancato, per questo, la mia avventura letteraria».

tratta, come indica il titolo del libro di Ionesco, di un "passato presente" e/o di un "presente passato" che sono rimasti come indelebili nel ricordo. Le tracce mnestiche che misteriosamente compongono la scena di quest'*altra* memoria si mostrano straordinariamente come una specie di attualità vivente, traumatica, anacronistica e sconosciuta. Esse necessitano per Ionesco di essere continuamente lavorate nella scrittura adottando uno stile singolare che assume i tratti di un'elaborazione quasi interminabile. Questa memoria fatta di tracce e di lacune è infinitamente più creativa e feconda di qualsiasi altra memoria che si possa conoscere o raccontare nei termini suggeriti dalla coscienza. È la memoria della vita delle parole. Come scrive Ionesco:

> Mi smarrisco (*je suis perdu*) nelle migliaia di parole (*mots*) e di atti mancati che sono «la mia vita», che disarticolano, distruggono la mia anima. Questa vita, sta tra me e me stesso, la porto fra me e me stesso, non la riconosco come mia, eppure proprio a lei io domando d'essere rivelato. Come essere rivelati da ciò che vi nasconde? Come fare affinché tutte le maschere diventino trasparenti, come risalire il fiume del caso, dell'errore (*erreur*), del disorientamento fino alla fonte pura? Come correggere tutto ciò che mi ha falsato? E come, con l'aiuto della parola (*parole*), esprimere tutto ciò che la parola nasconde? Come dare espressione a ciò che non è esprimibile?
>
> Aspiro all'impossibile, che le mie parole (*paroles*) siano trasparenti. Migliaia e migliaia di parole (*mots*), di maschere e di menzogne e di errori (*errements*) dovranno dire ciò che la parola (*mot*) nasconde. Non posso far altro che smentire tutte le parole (*toute parole*) disarticolandole, facendole scoppiare, trasfigurandole. Non si può dire che sia facile quel che mi propongo. Non si può neanche dire che sia intellegibile, ma questo non ha più senso nel momento in cui *non è più impossibile*. Di fatto non mi capisco più troppo bene da me stesso, perché sono in balia delle parole (*mots*), sono trascinato, travolto dal fiotto delle parole (*mots*).[38]

Ionesco sottolinea che vi è una singolare differenza tra «les paroles» e «les mots», tra l'«erreur» e gli «errements». E ciò riguarda sostanzialmente il desiderio e la posizione etica che il soggetto simbolicamente occupa nel cuore stesso del discorso.

In questo senso, per tornare all'imperdonabile questione del perdono, ciò che spesso si tralascia di dire nelle teorie dominanti sul perdono, anche quello difficile o impossibile, è che il perdono ha uno stretto e invisibile legame con il dono e con il debito che si contrae attraverso la memoria delle parole e a partire dal dispositivo del linguaggio in cui il soggetto umano è da sempre catturato. Il perdono, anche quello impossibile, riguarda da un lato l'universalità della legge simbolica del dono, e dall'altro la singolarità del nome che si porta in relazione a un debito contratto in un tempo immemorabile. In questo scambio vi è già inscritta una perdita la cui natura è avvertita quasi sempre come fatalmente traumatica.

È importante considerare che il tempo del dono è anche il tempo della mancanza, ed è un tempo per molti versi a spirale se non propriamente circolare. Le posizioni soggettive del dono insieme a quelle della perdita, più la questione cruciale del nome connesso al debito, risultano reversibili e permutabili nel tempo grazie a quel vuoto che è scavato nella parola.

Da questo punto di vista il perdono ha il suo tempo ed è contrassegnato da un'infinita riluttanza soggettiva che è possibile cogliere nei tagli e nelle cesure operate sulla soglia delimitata dal transito del sapere e dei discorsi che il linguaggio è in grado di garantire grazie all'efficacia della sua tenuta simbolica. Il tempo del perdono si configura, per Ionesco, come un «atto mancato» forse perché sfugge a qualsiasi logica imperniata sulla padronanza o sul controllo da parte della coscienza. Il perdono è invero affidato a quel vuoto e a quella mancanza che è connaturata alla parola, e ha a che fare

[38] E. Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 331(ed. francese, cit., p. 242).

con l'antinomia del desiderio che ne costituisce la legge.[39]La misura del perdono è una misura folle.[40]

Quand'è che si può fare l'esperienza del perdono, inteso non in senso religioso o morale ma in quanto dono della mancanza? Forse quando si riconosce l'angoscia reale della perdita, ovvero il suo vuoto a perdere al di là di ogni calcolo operato dalla coscienza. La perdita traumatica consente di accedere al dono della parola e quindi, con un salto incalcolabile si perdona, cioè si ha la possibilità di accedere all'universo simbolico in cui la perdita è già stata accettata.[41]

Ionesco però fa subentrare anche un'altra questione.[42] Visto che il perdono rappresenta la reale perdita di sé, ovvero rappresenta il dono simbolico della mancanza, che in fondo è un dono micidialmente di «niente», come possiamo far questo senza mutilarci, sacrificarci, o più banalmente morire per questo?

La possibilità è di non morirne realmente. Si tratta cioè di imparare ad educarsi a questa perdita e di lavorarla nella parola. Nel dono della parola, ossia nel dono del proprio vuoto loquente, è necessario anche mettersi alla prova dell'esperienza, sapersi follemente misurare con il suo eccesso mortale.[43]

---

[39] Da questo punto di vista si può pensare che a ogni dono, che è un dono di parola, segue spesso un contro-dono. Esistono momenti per dare, momenti per ricevere e momenti per ricambiare. Questa equivalenza, paradossalmente asimmetrica perché imprevedibile, non può mai essere calcolata in anticipo essendo sopravanzata da una perdita e da un debito che è legato appunto al nome che si porta sin dalla nascita. Il circuito del dono della parola e della perdita ad essa connessa attraversa le generazioni, le filiazioni e coincide con un debito insolvibile da sempre inscritto nel nome proprio. Non c'è nome che non sia già da sempre indebitato, ossia speso, già da sempre perduto nel debito che lo lega a ciò che nomina. Se la ragione per cui esiste qualcosa piuttosto che niente è che questo qualcosa è stato donato o speso, questo è forse il dono indebitante del nome. L'obbligo dell'accettare si confonde con quello di ricevere, e ciò che si riceve è la vita e la parola in cambio di un debito o di una perdita rimossa nell'immemorabile.

[40] Il più grosso fraintendimento rispetto alle teorie dominanti del perdono riguarda l'obbligo morale di ricambiare, la necessità di sdebitarsi per mettere fine a ogni debito. Quello che non si capisce nello scambio simbolico del perdono è che il vero obbligo non è quello di restituire ma quello di restituire di più. Restituire di più non significa altro che porsi a propria volta in posizione di "perdonatore" al fine non già di annullare ma di rialimentare continuamente i debiti. Questo tasso di interesse non è calcolabile perché è irrisarcibile, e ciò permette a chi riceve di prendere l'iniziativa e di occupare a sua volta la posizione del "perdonatore" senza per questo necessariamente schiacciare il beneficiario sotto il peso di un debito che lo rende insolvente. Secondo Ricoeur è questo il senso del perdono autenticamente cristiano. P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, cit., pp. 114-115.

[41] È forse un passaggio di soglia che avviene dalla rappresentazione di parola all'«atto mancato», e questo atto non ha niente a che vedere con un'ipotetica uscita dalla rappresentazione stessa della parola, quindi in termini etici è un atto riuscito. Si tratta forse di passare attraverso un punto di intimità senza tentare di evitare l'incontro micidiale con la parola, contornando i bordi di un'impalpabile frontiera e vacillando davanti alla soglia silenziosa dell'evento pulsionale. Questa condizione non è semplice perché riguarda un azzardo etico, è qualcosa su cui si può scommettere, e per farlo è necessario ingaggiarsi nel gioco. Il *rendez-vous* con la parola non può essere più revocato nelle condizioni autenticamente umane altrimenti si scambia moneta falsa.

[42] Ionesco infatti sottolinea che «esistono ricordi sin quando l'affetto risponde ancora alle immagini e alle voci mentali che conserviamo». E «da questo punto di vista», aggiunge subito dopo: «non credo di essere completamente morto». Ionesco, *Passato presente*, cit., p. 194.

[43] Scrive Ionesco: «Sono proprio io che parlo. È come se morissi molte volte. Come se mi mettessero in una tomba per decine d'anni o per secoli. Poi, come se mi estraessero intatto. Secoli e secoli, come se mi rivolgessero le stesse domande e io dessi le medesime risposte. L'identità delle mie reazioni è una specie di prova, una specie di immortalità del mio spirito». (E. Ionesco, *Passato presente*, cit., pp. 195-196). Il dono della mancanza per un parlante sulla scena di un perdono impossibile ma necessario, riguarda anche l'esperienza radicale della morte simbolica nella parola, una morte, in fondo, mai definitiva. Come in *Le roi se meurt* il dono della mancanza implica un lavoro estenuante nella parola nel suo tratto mortale. Si

L'esperienza del perdono impossibile è un lavoro in perdita senza alcuna garanzia di restituzione. Si tratta dell'esperienza di una parola che scava e che fa il vuoto nel campo impossibile del reale. Il perdono difficile, da questo punto di vista, non è forse altro che il desiderio del perdono, del dono della mancanza come nelle vicende autentiche dell'amore.[44]

Quel che conta in relazione al perdono impossibile è dunque la temporalità, una particolare temporalità marcata da tempi di pieni e di vuoto. Portare la parola sulla scena teatrale della scrittura significa forse per Ionesco, trasportare la mancanza, lasciarla passare, farla circolare nel transito inquieto del vuoto segreto del perdono. Ciò significa affidarsi sempre e di nuovo alla parole, anche quando «una parola», come dice Cioran, inevitabilmente «è una parola di troppo».[45]

Le parole fondano, stanno nei corpi e la loro funzione principale è di dire ciò che esse dicono, indipendentemente dal fatto che sia ciò che si vuole intenzionalmente dire. Queste parole rappresentano idee, pensieri, emozioni e la loro principale qualità è quella di camminare, mettersi in marcia, scambiarsi, non stare mai ferme nella corsa del tempo. Se le parole si fermano troppo, si fissano in un'immagine cortocircuitante allora nasce l'intoppo: la mancanza si immobilizza indebitamente in una certezza, e non offre più varchi per essere veramente detta. Le parole vanno e vengono di persona in persona, gettano ponti sottili, giocano con la morte, si espongono all'angoscia, vanno incontro alle minacce, alle promesse, entrano ed escono dalle ferite, educano a giocare, a saperci stare dentro il gioco, e quindi a vivere umanamente nella parola.[46]

Si è visto che Ionesco non accetta che la questione del «malinteso» comunitario sia risolvibile a livello della giustificazione morale o religiosa, considera la vendetta non all'altezza del compito di giustizia, nega qualsiasi forma di risarcimento personale e non ammette il cattivo uso dell'oblio. Nelle sue testimonianze non fa sconti a nessuno. La questione del perdono impossibile deve, per lui, passare attraverso le maglie strette del vuoto delle parole.[47]

---

tratta come ha indicato Ionesco di permettere alla morte stessa il gioco del *non*, dell'alternanza, dell'assenza e della presenza, di renderla insomma frequentabile, vivibile nei suoi impercettibili bordi attraversati dalle parole. In fondo, il piacere del perdono, se concordiamo con l'interpretazione conciliante dell'esperienza del perdono di tipo cristiano, comprende, per Ionesco, anche la possibilità e spesso la speranza del ritorno della parola nella forma immaginaria del dialogo comunitario a distanza. Ma questo non implica la garanzia e certamente neppure il controllo sull'operazione.

[44] Paradossalmente, al soggetto del desiderio non resta altro che sacrificare tutto al dono del perdono, al perdono simbolico, alla parola e al suo segreto. Si tratta in fondo per Ionesco della possibilità di educarsi a una vicenda del genere, senza per questo essere inquinati dal calcolo morale o dal tornaconto sintomatico.

[45]Affidarsi al dono della parola, o al vuoto del perdono, significa offrire alle parole tutto ciò che si ha di più caro, di più prezioso, di emotivamente significativo, altrimenti si scambia moneta falsa. Si può spingere la sua logica fino all'orrore, sino alla minaccia di perdere tutto, di scegliere a parole per il peggio. Non esiste scelta che non sia anche sacrificale nella qualità simbolica e mortale della parola - senza per questo doverne banalmente morire.

[46] Nelle condizioni umane le parole tessono, cuciono, tagliano e ricuciono le relazioni e gli scambi della vita in comune, perciò è necessario che qualcuno si curi di esse, è importante, come dice Ionesco, che qualcuno si presti realmente ad ascoltarle; e una volta che si è entrati nel circuito simbolico delle parole non si può più tornare indietro perché esse rinnovano di continuo l'alternanza in cui la presenza si fa assenza e l'assenza presenza.

[47] Si è quindi responsabili anche della misura folle del perdono. Come scrive Ionesco, è quella la sola possibilità che resta per «poter morire senza odio, per potermi separare da questo mondo, con malinconia, da amico, come ci si separa dalla donna che ci ha fatto soffrire, ma alla quale non serbiamo più alcun

Se perdono vi è stato, dunque, non è stato dato solo in termini morali o religiosi, ma è passato attraverso il taglio etico della «confessione», come attualità vivente della parola e come lavoro incessante della memoria e dell'oblio. Il segreto più intimo e più inconfessabile del perdono, suggerisce Ionesco, è intessuto dal fantasma ed è legato alla dimensione irriducibile del «terzo» sotto le spoglie immaginarie dell'«autre».

L'Altro simbolico o il «terzo» è in realtà la testimonianza di una distanza interiore. Nelle condizioni umane è intermittente, appare e scompare. L'Altro in effetti ha questa possibilità.

Solo a patto di mantenere inalterato il vuoto della parola, ovvero senza ripudiare la sua imprescindibile funzione simbolica - irrigidendola perversamente nell'ideale di un assoluto o di una banale certezza - la rappresentazione soggettiva ha in effetti la possibilità di colorarsi di una o delle tante immagini che avvolgono come un velo l'enigma. Riprendendo la metafora del *Jurnal* di Eugen Ionescu, questo vuoto della parola permette di custodire nell'«urna» dell'opera la cenere di un mistero impenetrabile.

In questo senso si può dire che le parole hanno memoria e uniscono a una medesima interrogazione che riguarda fondamentalmente le intramontabili questioni dell'amore. Il dolore, la voce della sofferenza e della parola ferita fanno parte dell'esperienza originale della scrittura ioneschiana. Questo patire sta a testimonianza del reale trauma della perdita subita nel momento in cui il soggetto è entrato nel dispositivo simbolico del linguaggio abbandonando definitivamente il registro espressivo delle parole mute dell'infanzia. Nel lavoro del lutto allo stato puro, forse, l'unica garanzia che permetta di custodire la memoria delle parole è quella di aprirsi "mortalmente" all'Altro del perdono. Questo sta forse a significare che perdere e donare, ovvero "perdonare", è un qualcosa di decisivo che trova spazio e alimento nella letteratura e nel pensiero. Si tratta di un atto etico, di una voce o di più voci che entrano febbrilmente in gioco e si intrecciano a favore della vita e della memoria della comunità.

Come scrive Jean-Luc Nancy: «È un minimo politico ed etico. In gioco c'è la libertà. Senza di che, la scrittura più aperta, più comunicativa, quella più preoccupata del senso comune, più democratica ed anche più rigorosamente filosofica, può nascondere la peggior menzogna e far da scorta alla peggior politica».[48]

---

rancore». E aggiunge: «Andare oltre, perdonare tutto. Anche i massacri in massa che Dio, la Storia, la stupidità, la ragione hanno permesso…». E. Ionesco, *Passato presente*, cit., pp. 219-220.

[48] J-L Nancy, *L'esperienza della libertà*, trad. it. D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2000, p. 162.

14. Per non concludere.

Nella singolarità di ogni scrittura respirano altre scritture, fini tessiture che segnalano al soggetto comunitario la segreta e incerta presenza dell'Altro del perdono, presenza che sfuma fino alla sua sparizione nell'assenza, se non viene riattivata dal dialogo e dall'ascolto.

Come intendere allora Criterion? Questa comunità che non ha saputo opporre efficacemente il potere profanatorio del linguaggio al potere del fanatismo politico e del misticismo spettacolare della Storia? Una generazione di giovani talenti, accecata dal «sacro», che ha esposto la propria passione soggettiva e il proprio vuoto emotivo come se nessun'altra esperienza della parola fosse ancora più possibile?

Nel suo duplice e simultaneo movimento di ritiro e di rilancio, testimoniato dalla discontinuità linguistica e dalla scansione stessa della sua progressione storica, Criterion ha rappresentato forse l'esplosione o l'implosione del medesimo orizzonte di senso che lo aveva fatto sorgere. Di questo senso paradossale, aporetico e iperbolico della vita in comune rimangono schegge, tracce, frammenti che è impossibile ri-unificare o ri-tratteggiare in una visione unitaria d'insieme, proprio perché il senso dell'origine nel suo punto cruciale, al culmine della sua espansione, ha coinciso con il suo definitivo esaurimento e dissolvimento nell'irreversibile passaggio all'atto impercettibilmente prodottosi in un punto morto simbolico al di là del campo presidiato dalle parole.

Di un'origine può esistere solo il suo racconto. C'è un'origine solo se la si può raccontare. Così recitano gli *incipit* della fiabe romene di magia. L'origine stessa è il supplemento mitico dell'origine. Qui sta il segreto che unisce e separa la scrittura e la tradizione. Criterion ha rappresentato forse storicamente il culmine e il fallimento della politica culturale in Romania, ma anche in Europa, se ci vogliamo far carico ancora una volta dell'eredità delle sue domande che rimangono tuttora aperte.

Criterion, per un tratto di tempo molto breve, ha saputo sostare e mantenersi nell'orizzonte del malinteso, del *qui pro quo*, del gioco di parole, in quel «niente» che si gioca tra il tragico del moderno e l'antinomia scettica dell'antico. L'attrazione verso la politica attiva - e non più quella passione verbale sostenuta nelle sale dei «simposi», nei caffè di Bucarest, nella mansarda di Eliade - segna la fine di tutto il movimento della giovane generazione, che rimarrà *après coup* come un mito nella memoria e nelle opere dei protagonisti.

La comunità di Criterion, che si voleva con un proprio destino spirituale, una missione storica e una vocazione politico-pedagogica, per un pezzo di strada si è accompagnata con il pensiero critico, la filosofia, la letteratura, l'arte. Poi la figura della bestia compulsiva è emersa nella metafora del contagio psichico, ed è stato per tutti il punto della precipitazione nella catastrofe reale dell'evento. Trauma, separazione, discontinuità, latenza e poi un nuovo legame, un nuovo percorso simbolico di riconoscimento nell'esilio e la nascita forse di una nuova comunità intellettuale e di un nuovo patto comunitario, quello sancito dal diritto al segreto. Forse nell'*après coup* dell'esilio questa comunità del segreto, la *comunità senza destino* è riuscita insieme ad accomunare e definire il «niente» dell'individuo e il «niente» della comunità come *non* appartenenza originaria, che taglia e attraversa l'individuo e la comunità sottraendoli, per alcuni istanti e pochissimi tratti, a una coincidenza assoluta con se stessi.

Quello che si può trarre forse da un'esperienza originale come quella comunitaria di Criterion è che «l'idea balcanica» dello *zoon politikon* ha definitivamente interrotto «l'abbaglio greco» del potere associato al Bene, ed ha finito

così per esporre sulla scena il reale balcanico nel versante immaginario senza alcun filtro simbolico. L'«idea balcanica», cioè la prospettiva ideale, ha mostrato solo il suo tratto perverso, distruttivo. In questo senso, si può luttuosamente dire che il matrimonio tra il Bene e il potere si è trasformato in un trauma dell'esistenza, in una lacerazione del legame, in una vita impossibile in comune, perché il Bene e la fantasia salvifica ad esso soggiacente sono stati condizionati sin dall'inizio da un orizzonte politico di potere. L'esemplarità comunitaria di Criterion ha mostrato che il Bene, la Giustizia, la Verità, cioè l'Uno non si dà se non in maniera difettiva, alterata, perché la politica (indissociabile da *polemos*) va insieme con i molti, i diversi, in perenne tensione tra loro.[1]

Di Criterion rimangono solo la testimonianza e i nomi di quanti potevano o sapevano parlare, e di altri che erano ancora in grado di scrivere. I rinoceronti non scrivono e non parlano, sono una massa amorfa, una forza cieca e distruttiva, non hanno desiderio di parole, hanno bisogno di fatti estremi e di gesti definitivi.

Cioran, Eliade, Ionesco hanno provato in esilio a riprendere il dialogo interrotto di Criterion, hanno rimesso mano a quel filo sottile che si era spezzato. Con pazienza e con coraggio, e soprattutto grazie alla possibilità che ha offerto loro la discontinuità del tempo, hanno vinto, forse non del tutto, il reciproco e personale risentimento. Hanno saputo far fronte comune alla colpa e al debito comune che li lega, e hanno elaborato con mezzi propri, e nello stile personale che li caratterizza, questo lutto impossibile quasi a dirsi. Essi hanno fatto e detto questo lutto, ancora una volta, nel gusto del segreto (non cospirativo) e nel lutto dell'amicizia. Tutti e tre hanno mostrato, a modo loro, che il «sacro» è ciò che si condivide nello stato di eccezione. Alla potenza della parola hanno rivolto l'impotenza stessa della parola e hanno reclamato, per loro, il silenzioso diritto all'inermità, alla fragilità e al segreto, e anche una speciale condivisione assente dello sguardo. Ciò forse ha a che fare con il pudore e non con l'esibizione spettacolare di un segreto condizionato.

L'esperienza di Criterion ha mostrato, probabilmente, che l'unità di un'autentica comunità se vuole essere tale *non* può che essere negativa, artificiale, *non* trasparente, formale, mai sostanziale. Il suo asse deve essere occupato dal vuoto simbolico della parola. E il suo vuoto deve anche rimanere segreto, un segreto di «niente» non assoluto perché tale segreto appartiene al vuoto mortale della parola. La *comunità senza destino* è una comunità singolare che ha saputo conservare il gusto per il segreto, è una

[1] Lo *zoon politikon*, che occupa il luogo di una mancanza, si è offerto sia nella forma tragica che in quella comica secondo la cifra simbolica della scrittura teatrale di Ionesco. Saper sostare e interrogare questo vuoto parlante, che è il vuoto del politico, o meglio il vuoto che permette il transito dal politico all'impolitico e viceversa, è quasi impossibile, ma proprio per questo è necessario provare a farlo, al costo di rischiare e di dire proprio questa impossibilità. Si tratta in altri termini di cercare di dimorare in un certo modo in questa distanza. Quelli di Criterion l'hanno fatto per alcuni tratti che li hanno visti impegnati insieme nella ricerca. Essi non si sono esentati dal porre le domande. Ma poi all'improvviso si sono interrotti. Sono stati accecati, inceneriti per un eccesso di luce tetra e abbagliante. Gli huligani si sono trasformati per contagio in rinoceronti, hanno preso corpo, hanno fatto irruzione e sono passati all'azione, esibendo in maniera raccapricciante questo vuoto e immobilizzandolo in un idolo perverso. Questo è ciò che sa fare il sacro quando l'impotenza profanante della parola viene meno. Il sacro è ciò che desta meraviglia e terrore, è ciò che pone in una condizione di assoggettamento assoluto, in un legame fra assoggettati che provoca un cortocircuito emozionale irreversibile. Questa ambivalenza dà da pensare. Dove c'è il sacro irrigidito nell'assoluto del miraggio salvifico della certezza c'è anche il *Monstrum*. Di qui anche la catastrofe sull'orlo di un precipizio mortale, come Ionesco ha mostrato nella cifra del *Rhinocéros*, accomunando le tre figure (l'Uomo nuovo, l'Animale e Dio) quasi fosse una necessità inscritta sin dall'origine.

comunità del segreto che ha mostrato che il conflitto è inaggirabile ed è necessario saperci stare, non sottrarsi al campo della domanda, del desiderio, dell'equivoco, del malinteso, del gioco delle parole, delle rappresentazioni di pensiero e delle tonalità emotive più dissonanti.

C'è sempre del segreto nella parola. Nella pluralità delle voci che intersecano questo campo speciale del sapere, operativamente inoperoso, le forze che lo compongono sono impercettibilmente vive, si fronteggiano, si combattono a morte, parole contro parole sulla scena di una politica che forse è aperta all'avvenire, una politica dell'amicizia che fino alla fine ha tentato di resistere alla pressione inaudita della Storia e che ha cercato di rilanciare un nuovo patto comunitario siglato a distanza.

Questa *comunità senza destino*, che si è come ricomposta simbolicamente in esilio celebrando il lutto (impossibile) di Criterion, dopo l'esperienza degli huligani, e la rinocerontite, è forse la comunità di coloro che non hanno comunità. Prendendo in prestito le parole di Blanchot, è una "comunità inconfessabile", una comunità del segreto, dello slegamento sociale, della separazione, della distanza, della condivisione di un «niente» in comune, di una differenza irriducibile che, tuttavia, distanziando e interrompendo, alimenta il desiderio dell'Altro, lascia spazio alla sua venuta, risponde all'appello della sua parola.

Solitari, amanti della solitudine, sul punto di dirsi sempre addio, spesso con amarezza e con rimpianto; e tuttavia amici, amici in primo luogo gelosi di quella esperienza di solitudine e di sconforto che li separa dagli altri. Essi rifuggono da ogni amicizia fraterna nella catastrofe, in nome di quella singolarità e unicità cui non intendono rinunciare e per la quale rimangono estranei, stranieri, intrattabili, inavvicinabili, anche quando si citano l'un l'altro parlando della morte, della loro personale morte, offrendo al morto una specie di sopravvivenza, una specie di oltre vita all'amico, non solo dopo la morte, quella reale, ma anche prima, come se l'amico vivesse già in modo postumo prima della sua stessa morte.

Questo sanno dire i segreti quando sono sigillati e custoditi nelle cripte delle opere letterarie e si aprono al vuoto interrogante della parola. Questo aspetto non concerne banalmente il versante del narcisismo e la questione melanconica dell'impossibilità di elaborare il lutto, ma riguarda il diritto al segreto e alla parola non del tutto strozzata che richiede di continuo un nuovo rilancio come forma estrema di una particolare riluttanza infinita.

Forse gli amici sanno mantenere il silenzio non perché abbiano da custodire qualche ineffabile verità che li possa smascherare al pubblico biasimo morale, ma perché è pausa, cesura, interruzione. È necessario saper operare con il vuoto della parola per lasciar respirare l'amicizia e il lutto dell'amicizia. Solo in virtù di questo silenzio, gelosamente mantenuto come un segreto, un'amicizia forse si conserva. Il segreto non è riconducibile a nulla che sia identificabile, non rimanda a niente, a nessun archivio secretato, bensì, piuttosto, all'urna e alla cenere. Il segreto allude a una latenza, a un'inappartenenza non riconducibili al gioco del velamento e dello svelamento, né tanto meno alla pratica del depistaggio e del camuffamento ostinatamente perseguiti. Il segreto tratta di un *non ancora decifrabile*, perché appartiene a un ordine diverso rispetto a quello della decifrazione o dell'indecifrabile. Come insegna Freud, la sua cifra è il *rebus*, è un desiderio che poggia sull'«ombellico del sogno» nella sua relazione con l'Altro.

Questo segreto rimane segreto, dunque, sotto tutti i nomi che cercano di dirlo, ed è la sua irriducibilità al nome stesso che lo fa segreto.[2] Straniero, ma non del tutto estraneo alla natura della parola, non corrisponde a niente, e neppure risponde quando lo si interpella. Il segreto quasi assoluto ha luogo schiudendo lo spazio per la passione, altro nome per dire il segreto comunitario che è al cuore di quell'insensato gioco di scrivere che è la letteratura, ma che è anche un altro nome per dire la democrazia. Non c'è letteratura, non c'è democrazia senza questa passione, senza questo gusto per il segreto, senza poterne, in qualche modo, dare testimonianza nella forma apparentemente ritrosa della parola.

Nella condivisione di un segreto, di un riserbo, di un sottrarsi e di un venir meno irrecusabili, la *comunità senza destino* non è solo una comunità di amici singolari che celebrano coraggiosamente il lutto della separazione e la condivisione nella mancanza, ma è una comunità che ama la solitudine e che la assumono responsabilmente. Questa solitudine che gli amici amano, e attraverso la quale in qualche modo si amano, non ha nulla in comune con l'idea solipsistica di un individuo solitario, isolato, chiuso in se stesso, ma è «la solitudine della singolarità», dice Ionesco. È la solitudine degli «uomini liberi» in senso «extra-storico»; cioè è quel diritto al segreto cui ci si appella quando «i problemi fondamentali non sono mai dibattuti sulla piazza pubblica».[3]

Questa solitudine non appartiene ad alcuna coscienza, non chiude nel rassicurante spazio di un io, ma, anzi, è il luogo in cui si consuma la passione dell'Altro, per l'Altro, desiderio infinito e insaziabile, perché mai appagabile, che impedisce ogni chiusura, e che assoggetta il soggetto nel dispositivo del linguaggio esponendolo all'Altro quasi fino all'oltraggio.[4]

Allora, ci si può chiedere che ruolo ha giocato l'opera di Ionesco rispetto all'amicizia sulla scena di un perdono impossibile ma necessario? L'ospitalità, forse. Si tratta, per dirla impropriamente con Derrida e con Jabès, di pensare, a partire dall'ospitalità e dall'accoglienza di ciò che è più intimamente estraneo, quella precedenza dell'Altro sul medesimo in base alla quale non solo possiamo dire che l'ospitalità viene prima della proprietà e di tutto quanto le è più proprio, ma che, a causa

---

[2] Derrida lo chiama «segreto assoluto, non provvisorio, eterogeneo a ogni manifestazione». È «il segreto dell'amicizia», dell'*aimance*, come disse durante una conferenza tenuta a Firenze nel 1993 presso l'Institut Français.

[3] E. Ionesco, *Ruptures*, cit., p. 28.

[4] Dice Ionesco in *Ruptures*: «Ho l'impressione di far parte di questa maggioranza silenziosa che parla, cioè ho l'impressione di essere, come lei dice, qualcuno che resiste» (Ivi, p. 30). Si tratta di appartenere paradossalmente a quella «profonde société» nella cui «solitudine estrema gli esseri possono riunirsi, possono riunirsi quando non parlano più, e possono ancora sentirsi quando stanno in silenzio» (Ivi, p. 80). Ionesco continua: «Sì, mi è capitato di dire che l'uomo è un animale asociale che vuole solo vivere nella società ed è forse là una delle sue disgrazie profonde, è in questa contraddizione profonda che vive, ed è forse là l'origine del suo disagio. Non dicevo che bisognava desocializzare perché non è possibile, dicevo, credo, che bisognava depoliticizzare» (Ivi, p. 81). L'autore in questa intervista è convinto che è necessario «resistere», resistere all'irruzione della politica legata solo ed esclusivamente al potere. Pur riconoscendo che «la politica è la scienza delle relazioni tra gli uomini, la scienza dell'organizzazione della *cité*, in realtà essa non è - dice Ionesco - altra cosa che una lotta assurda e insensata per il potere. Ecco delle persone che non capisco, sono i politici che amano il potere, e mi chiedo sempre che cosa sia il potere» (Ivi). Intorno al vuoto di potere, alla traccia di quel segreto che denuncia l'insormontabilità della separazione e della distanza, gli amici della solitudine convengono, senza voler mettere fine a quel dialogo segreto che hanno da condividere, e che pur li divide, legandoli indissolubilmente gli uni agli altri attraverso la dimensione micidiale della parola.

sempre di questa anteriorità abissale della parola, l'ospite che accoglie è già da sempre ospitato da chi presume di ricevere. Forse è questa la forza della sua legge.[5]

In questo senso l'accoglienza, prima ancora di essere il gesto che apre la porta alla venuta dell'Altro nella scena impossibile ma necessaria del perdono, sta a significare la ricettività stessa della parola; cioè indica che la parola è innanzitutto un poter ricevere e che questo ricevere risulta comprensibile solo a partire dall'accoglienza ospitale. La parola nel vuoto del perdono che rappresenta forse l'anteriorità della legge dell'ospitalità, è perciò anche la legge dello straniante e dell'estraneo, la legge di un'improprietà così radicale, così inquietante da impedire al soggetto stesso di costituirsi come un'identità chiusa in se stessa.[6]

Dunque se la decisione del perdono è incalcolabile, solo così è veramente responsabile.[7] Ma lungi dal diventare il luogo paralizzante della certezza sintomatica, può divenire lo spazio riluttante della decisione soggettiva che accoglie la discontinuità, l'eterogeneità, il silenzio, l'interruzione, e che è in grado di schiudere lo spazio per l'eventualità di una vera e propria possibilità etica. Ma ciò può accadere soltanto attraverso il coraggio, il silenzio, il fare e dire il lutto anche se ciò può mostrarsi impossibile.

In questo insolito paradosso della dimensione etica si pone il teatro di Ionesco dove la tragedia e la commedia trovano il loro miracoloso luogo di incontro simbolico in un punto indefinito che è dato dall'intersezione di due ordini di rappresentazione a un tempo antagonisti e complementari ma che si rinnovano prodigiosamente all'infinito nel vuoto stesso delle parole che dicono del perdono.

---

[5] È forse una legge che comanda l'incontro con l'estraneo, con l'inquietante, con l'Altro. La legge dell'ospitalità presuppone come originaria apertura un essere a casa altrimenti, in una dimora formata di parole che già da sempre è abitata dall'Altro: là dove chi ospita è paradossalmente ospitato dall'Altro, anche come ostaggio.

[6] La soggettività è assoggettata alla legge intermittente dell'Altro, destituita di ogni appropriazione e proprietà dalla precedenza dell'Altro: il soggetto è ospite delle parole, il soggetto è ostaggio del perdono che desidera necessariamente scriversi, donarsi come testimonianza nella forma dello spaesamento e dello scambio simbolico nella mancanza. Ma se l'Altro è già da sempre accolto nella parola, ospitato nell'opera, se addirittura l'Altro precede il soggetto, viene prima di sé, in quanto parola, ciò comporterà necessariamente una radicale messa in discussione non solo della teoria tradizionale del soggetto, ma anche del concetto stesso di decisione, di responsabilità e dell'imperdonabile questione del perdono.

[7] Nella sua opera Ionesco gioca sempre la carta del «terzo» in rapporto al bene e alla giustizia, ma gioca anche equivocamente a fare il colpevole in senso morale. Il «terzo» immaginario è colui che all'interno della relazione di accoglienza del faccia-a-faccia con il reale, introduce un'esigenza supplementare di giustizia. Il «terzo» non può evitare di compiere questa violenza nell'immaginario dal momento che è obbligato a rinnegare l'istanza etica per eccellenza, il rispetto assoluto dell'alterità simbolica dell'Altro, la sua precedenza e non contemporaneità. Ma come fa questo «terzo» del perdono se proprio il «terzo» è la parola e occupa il luogo della mancanza? Il «terzo» del perdono è lì, che attende. È forse già lì prima della manifestazione del volto fantasmatico nel faccia a faccia con il reale. Il «terzo» è obbligato ad obbedire contemporaneamente a due leggi contrastanti della parola: da una parte a quella dell'ospitalità che impone il rispetto dell'unico dell'alterità, e dall'altra, a quella di un'esigenza immaginaria di giustizia senza difetti, che già da sempre la minaccia e la corrompe, introducendo il principio dell'equità e dell'uguaglianza nel rispetto di norme comuni, e imponendo il paragone e il calcolo in nome di un'istanza ideale. Il «terzo» del perdono è dunque chiamato paradossalmente a mediare, a proteggere contro la violenza morale e, insieme, è chiamato anche ad esercitarla, nella misura in cui deve intaccare la purezza del desiderio etico votati all'unico. Ciò ha come conseguenza che la possibilità del male sia, fin dall'inizio, la stessa condizione di possibilità del bene. Come se, affinché il bene possa affermarsi, sia necessario attraversare il rischio sempre incombente del male, un rischio che non lo assale dall'esterno, ma che, al suo stesso interno, lo minaccia di costante perversione. L'ospitalità è già da sempre aperta al peggio e solo per questo, anche, può avere la *chance* di lasciare venire il meglio.