

MATEI VIȘNIEC
Il Cabaret Dada

Testo romeno a fronte

Traduzione e cura di
IRMA CARANNANTE



CRITERION
EDITRICE



Il presente volume è stato pubblicato con il sostegno dell'Istituto Culturale Romeno all'interno del Programma di Supporto alla Traduzione e alla Pubblicazione (*TPS Programme*)

Tutti i diritti riservati

Titolo originale: *Cabaretul Dada*

© 2020 MATEI VIȘNIEC

© 2022 CRITERION EDITRICE, Milano
criterioneditrice.com

Classici dell'Avanguardia 4

ISBN: 978-88-32062-24-3

Redazione e impaginazione: Mattia Luigi Pozzi

Indice

<i>Cabaretul Dada ~ Il Cabaret Dada</i>	7
Postfazione <i>Matei Vişniec: Il Cabaret Dada annuncia una «catastrofe per reversione totale»</i> di IRMA CARANNANTE	209

Postfazione

IRMA CARANNANTE

Matei Vişniec: *Il Cabaret Dada* annuncia una «catastrofe per reversione totale»

Nell'attuale società, che in passato ha visto l'orrore delle dittature e dei lager nazisti e comunisti, e che oggi sembra subire l'egemonia di un'economia di mercato che si pone contro le sovranità nazionali – nonché contro i diritti sociali e in generale le democrazie come si vede in alcuni paesi –, il drammaturgo romeno Matei Vişniec intravede ancora l'assurdità della condizione umana, proseguendo il percorso di Kafka, Sartre, Camus e altri che avevano scorto nelle realtà del dopoguerra la stessa incoerenza della vita. Per lo scrittore romeno la società del nuovo millennio non è ancora in grado di far fronte alle trappole tese da nuove forme di autoritarismo. Quale corrente poteva dunque meglio descrivere il caos vissuto negli ultimi anni se non quella del Dadaismo, una corrente di negazione e *nonsense* come annunciato nel Manifesto del 1918 («Dada non significa nulla»¹)? Nasce così *Il Cabaret Dada*², una

¹ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 30.

² La pièce è contenuta nel volume di M. VIŞNIEC, *Omul din care a fost extras rãul*, Cartea Românească, Bucureşti 2014. Il titolo sintetizza il nome del noto locale d'intrattenimento, dai propositi artistici e politici, fondato a Zurigo nel 1916 da Hugo Ball e da Emmy Hennings, il Cabaret Voltaire, e il movimento rivoluzionario di rottura che ivi nacque, ovvero il Dadaismo.

pièce teatrale che, come si legge già nel sottotitolo, è «alla rinfusa e in continua lavorazione», proprio come il susseguirsi imprevedibile degli eventi attuali cui fa allusivamente riferimento l'autore, in un continuo rimando a scene disastrose che evocano la tragedia della prima guerra mondiale.

Matei Vișniec³ (Rădăuți, 29 gennaio 1956), autore tradotto in oltre venti lingue, ha cominciato con la poesia a soli sedici anni, pubblicando sulla rivista del poeta surrealista Virgil Teodorescu, «Luceafărul»⁴, si è affacciato poi al mondo del teatro negli anni della dittatura di Ceaușescu, vedendo le sue pièce circolare clandestinamente negli ambienti letterari a causa della censura⁵. Lasciando la Romania, poco prima della rivoluzione, e approdando in Francia, scriverà non solo in romeno, ma anche in francese e lavorerà per Radio France Internationale.

Il contatto con il mondo del giornalismo avrà sicuramente acuito il suo interesse per gli aspetti più crudi e allo stesso

³ Per un approfondimento sull'autore si vedano i pregevoli studi di B. CREȚU, *Matei Vișniec: un optzecist atipic*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași 2005; E. DAVID, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec*, Editura Tracus Arte, București 2015.

⁴ I. BOLDEA, *Matei Vișniec: „Literatura era un baraj redutabil în fața ideologiei, a cultului personalității”*, in «România literară», n. 50-51, 2012: https://arhiva.romanaliterara.com/index.pl/matei_vinieec_literatura_era_un_baraj_redutabil_n_faa_ideologiei_a_cultului_personalitii.

⁵ I personaggi delle sue pièce sono generalmente coinvolti in dialoghi intertestuali, volti a illustrare il senso fisico e organico della “decomposizione”, nella trasformazione fluida dell’umano in fantoccio, e sono dunque portatori di un messaggio considerato sovversivo per il regime ceaușista. Si veda G. LOSSEROY, *Matēi Vișniec o l’esperiența vampirică*, trad. it. di P. AIGUIER, D. PILUDU e G. SALDU, in «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», numero tematico *Il teatro di Matēi Vișniec, impronta dei tempi*, an. XV, n. 1, apr. 2009, Titivillus, Corazzano, pp. 16-18.

tempo contraddittori dell'umano, e lo stesso giornalismo non manca di essere oggetto d'analisi da parte di Vişniec che lo pone in contrasto con la sua vena letteraria:

La letteratura ti porta su, verso l'alto, verso tutto ciò che è sublime nell'uomo. Il giornalismo, al contrario, soprattutto quando lo si pratica quotidianamente, ti riporta a terra, alla realtà, all'attualità. La letteratura ti dà una speranza, ti aiuta ad esplorare l'umano nelle sue zone di purezza, di mistero cosmico. Il giornalismo ti obbliga a scoprire la miseria della realtà, la mancanza di speranza reale nel futuro, e a scoprire che l'uomo commette all'infinito gli stessi errori storici, restando sempre allo stesso modo odioso⁶.

Le due professioni, quella di scrittore e quella di giornalista, diventano per Vişniec affascinanti e necessarie, solo che nel momento in cui vengono a riunirsi nella stessa persona «lo scrittore comincia a non avere più fiducia nell'uomo poiché la sua immagine, presentata dal giornalista, è catastrofica, mentre il giornalista comincia a non avere più fiducia nello scrittore perché tutto ciò che costui immagina sull'uomo viene contraddetto dalla realtà»⁷.

Tale approccio consente però all'opera di uno scrittore di svilupparsi nella sua forma più autentica, senza restare isolata in un mondo lontano dal reale, seppur i mezzi adoperati per la sua rappresentazione facciano appello all'espressione lirica e surreale. Le numerose poesie e canzoni in rima presenti nella pièce di Vişniec – per le quali in traduzione si è preferito mantenere la musicalità dei versi, talvolta a scapito

⁶ Estratto dalla conferenza “Teatro e giornalismo”, tenuta da Matei Vişniec il 17 gennaio 2016, alle 11:00, nella Sala Atelier al Teatro Nazionale di Bucarest.

⁷ *Ibidem*.

dei contenuti, trattandosi di voluti *nonsense* – non fanno altro, infatti, che evocare momenti di guerra, massacri, dittature, estremismi, abusi sessuali, in una forma ironica e grottesca per esasperare l'irrazionalità delle nefandezze umane.

Il *Cabaret Dada*, come si legge nella *Nota dell'autore*, è stato scritto nello spirito dei testi dadaisti con un intento didattico, al fine di collocare l'esplosione dadaista nel contesto dei disastrosi eventi della prima guerra mondiale e della rivoluzione bolscevica. Alcune delle scene sono state ispirate dalla lettura del saggio di Dominique Noguez⁸, secondo cui Lenin, trovandosi a Zurigo nel 1916, era entrato in contatto con il movimento dadaista, altre invece hanno tratto spunto dal libro di Tom Sandqvist⁹, il quale sostiene che Bucarest era stata un città dadaista ben prima della Grande Guerra. Altra fonte d'ispirazione è stato lo studio di Marc Dachy¹⁰, il quale ha studiato il Dadaismo da una prospettiva storica, cogliendo i meccanismi attraverso cui Dada ha distrutto i concetti dell'arte e del bello che sono esistiti fino al 1916¹¹.

L'autore confessa, inoltre, che dietro questa pièce ci sono prima di tutto gli articoli, i manifesti e le stesse poesie dadaiste, con in testa Tristan Tzara: «Ho avuto praticamente nelle mie mani e sotto il mio sguardo la sua intera opera pubblicata da Flammarion»¹². Di fatto, esistono alcuni passi in cui i riferimenti all'opera di Tzara sono piuttosto palesi, si veda ad esempio questa breve citazione tratta dalla scena 7, in cui il

⁸ D. NOGUEZ, *Lénine Dada*, Éditions Robert Laffont, Paris 1989.

⁹ T. SANDQVIST, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, The MIT Press, Cambridge 2006.

¹⁰ M. DACHY, *Dada & les dadaïsmes*, Gallimard, Paris 1994.

¹¹ M. VIȘNIEC, *Omul din care a fost extras răul*, cit., p. 217.

¹² *Ibidem*.

Signor Dada incalza Tristan Tzara con le sue domande: «Tristan Tzara, cosa sussurrava alle tue orecchie quella ragazza che hai sedotto semplicemente perché ti annoiavi di stare in campagna d'estate... Cosa ti sussurrava?»³. La ragazza in questione sembra proprio essere una di quelle che compaiono già nei versi di Tzara in romeno (a conferma di quanto scrive Dachy nel suo studio sul Dadaismo)¹³, come si vede nelle poesie *Verișoară, fată de pension*¹⁴ e *Vacanță în provincie*¹⁵, che verranno poi tradotte in francese con i titoli *Cousine, interne au pensionnat...*¹⁶ e *Vacances en province*¹⁷, per l'edizione Flammarion adoperata, come afferma l'autore stesso, per la stesura di *Cabaret Dada*.

Matei Vişniec si avvale di Tristan Tzara sia per rendere omaggio al Padre del Dadaismo e a tutta una tradizione romena che vede come capostipite Caragiale, seguito da Urmuz

¹³ A tal proposito si veda anche quanto scrive Rotiroti: «È come dire che il programma di riforma poetica di Tristan Tzara a Bucarest era solo in uno stato di necessità latente, cioè in uno stato di pura potenzialità che annunciava solo virtualmente quello che sarà poi riconosciuto come il segno caratteristico di Dada. In tal senso, queste poesie sono cronologicamente *avant Dada*, ma per Tzara questi componimenti avevano un valore e un carattere retroattivo, rispondevano cioè a un'esigenza soggettiva che lo vincolava a una posizione ben precisa. Tant'è vero che, come attesta il volume di poesie francesi *De nos oiseaux* pubblicato nel 1923, Tzara aveva "auto-tradotto" in lingua francese alcune di queste sue prime poesie romene, dando loro nuovi titoli, in particolare *Soir e Réalités cosmiques vanille tabac éveils*» (G. ROTIROTI, *Tristan Tzara: la luce della poesia nell'evento del nome*, in T. TZARA, *Prime poesie*, trad. it. e cura di I. CARANNANTE, Joker, Novi Ligure 2015, p. 98).

¹⁴ T. TZARA, *Primele poeme ale lui Tristan Tzara și insurecția de la Zürich*, prezentată de S. PANĂ, Editura Cartea Românească, București 1971, pp. 5-6.

¹⁵ *Ibi*, pp. 7-8.

¹⁶ *Id.*, *Poésies complètes*, édition préparée et présentée par H. BÉHAR, Flammarion, Paris 2011, p. 53.

¹⁷ *Ibi*, p. 55.

e Ionesco¹⁸, sia per adottare il suo stesso distacco ironico da ciò che va ineludibilmente contestato; se Tzara andava contro il lirismo elegiaco tipico della tradizione poetica nazionale di tipo borghese, Vişniec contesta il regime comunista vissuto in Romania e, allo stesso tempo, denuncia la deriva capitalistica dell'Europa "suicida" dei nostri giorni, come si legge in diverse scene della pièce: «il suicidio della nostra Europa che divoriamo al sangue»; «Dada offrirà il ricavato in beneficenza ai bordelli, mettendolo a disposizione di tutti i soldati del fronte di quest'Europa che si sta suicidando...»; «Venite, Signore, uscite

¹⁸ Per un approfondimento si legga l'importante testimonianza di Eugène Ionesco su Urmuz e di come si sia aperta in Romania la strada verso le avanguardie letterarie: «Urmuz, 1883-1923, inventò – forse dal 1907 o 1908, quando componeva le sue prime “pagine bizzarre” – un vero e proprio linguaggio surrealista. Era un coscienzioso magistrato, dall'aspetto borghese, ben educato, che non manifestava, apparentemente, nessuna singolarità, nessuna rivolta. Era un buon collega, un buon figlio, un buono scapolo. La prosa che scriveva era destinata ad essere letta ai suoi fratellini e sorelline, unicamente per divertirli. Fu solo verso il 1919 che alcuni temerari scrittori, venuti a conoscenza delle sue prime pagine manoscritte, compresero che l'onesto magistrato era portatore d'un messaggio del tutto particolare. Lo pubblicarono sotto questo nome di Urmuz, che nascondeva la prosaica identità del giudice Demetrescu. Urmuz fu trovato morto, nel 1923, all'età di quarant'anni, in un giardino pubblico. Non aveva fornito alcuna ragione del suo suicidio. E niente poteva essere segnalato di singolare nella sua condotta, al di là della folle passione per la musica. Urmuz è un surrealista autentico? O forse, visto che non abbandona mai la sua lucidità, è solo un burlesco fratello spirituale di Jarry? Oppure, se si vogliono scoprire talune implicazioni, può essere considerato anche una sorta di Kafka più meccanico e grottesco? I surrealisti di Romania lo rivendicano come caposcuola. In ogni caso Urmuz è veramente uno dei precursori della rivolta letteraria universale, uno dei profeti della dislocazione delle forme sociali, di pensiero e di linguaggio di questo mondo che, oggi, sotto i nostri occhi si disgrega, assurdo come gli eroi del nostro autore» (E. IONESCO, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, in «Les Lettres nouvelles», XIII, Paris 1965, p. 73).

dal letargo, supportate il Bordello Dada, tutti gli uomini d'Europa sono i nostri uomini, succhiamoli prima che muoiano...».

Nonostante la pièce sia ambientata negli anni della prima guerra mondiale, per riferirsi ai paesi che hanno partecipato al conflitto, Matei Vişniec impiegherà spesso la parola “Europa”, senza fare alcuna differenza tra gli schieramenti, lasciando intendere al lettore che forse la questione intende giocarsi su un piano più attuale¹⁹. Probabilmente è in questa parola, nella parola “Europa”, che il drammaturgo vuole catturare l'attenzione, a partire forse dalla discrepanza esistente tra l'idea inizialmente auspicata di una comunità europea, costituita da una pluralità di lingue, culture e tradizioni, protetta da una forma di capitalismo moderato dalle varie costituzioni, a quella che oggi sembra diventare sempre più un'organizzazione sovrana, che non tiene conto delle differenze dei popoli, imponendo una lingua e una moneta unica, volta a tutelare gli interessi economici di enti privati e transnazionali come la BCE o delle singole élite capitalistiche. Queste ultime, nella pièce di Vişniec, sembrano essere incarnate dai personaggi dei Vegliardi che compaiono nella scena 17, intitolata *La conferenza segreta e universale*, e in cui si legge: «I vegliardi appaiono uno alla volta, solenni e austeri. Ognuno di loro porta al collo un'etichetta

¹⁹ L'idea recente d'Europa o di Unione europea nasce, come è noto, solo nel 1951, prima con la Comunità europea del carbone e dell'acciaio (divenendo CEE nel 1957, passando per il trattato di Maastricht nel 1992 e con l'Unione economica monetaria del 2002) per finire con il Trattato di Lisbona del 2007, quindi dopo i conflitti mondiali. Solo a partire dalla sua costituzione federale, il lemma “Europa” ha cominciato a rappresentare sempre di più l'odierno concetto di organizzazione internazionale politica ed economica di cui fanno parte oggi 27 stati membri. Prima l'Europa rappresentava, generalmente, soltanto un continente situato nell'emisfero settentrionale del mondo.

indicante il paese di provenienza. Circa quindici persone sono sufficienti per dare sapore e mistero a questa scena».

Provenienti da paesi diversi, i Vegliardi vişniechiani sembrano indossare gli abiti non solo degli europarlamentari, ma anche quelli dei rappresentanti delle altre potenze mondiali: «I paesi coinvolti sono: Francia, l'Impero britannico, l'Impero austro-ungarico, l'Impero germanico, l'Impero ottomano, l'Impero russo, il Regno d'Italia, l'Impero giapponese, il Regno di Serbia, il Regno di Romania, il Regno di Grecia, il Sultanato d'Egitto, gli Stati Uniti, ecc.»²⁰. Costoro, decrepiti e impauriti dalla minaccia rappresentata dalle generazioni future, che potrebbero impossessarsi delle loro “banche”, cercano di trovare una soluzione per annientarle:

VEGLIARDO 1: Nel nostro seno abbiamo covato delle serpi. Cosa possono mai volere questi ingrati se non prenderci il posto, se non fare quello che vogliono con i nostri soldi, con le nostre case, con le nostre carrozze, con i nostri negozi, con le nostre aziende, con la nostra industria, con le nostre banche, con tutto quello che abbiamo messo da parte... Diciamolo chiaramente, qui, a questa Conferenza segreta: i nostri figli desiderano la nostra morte!

Non mancano, del resto, anche negli articoli giornalistici di Vişniec alcune riflessioni che non solo analizzano la questione del capitalismo, ma anche dei poteri finanziari sovranazionali che dominano i popoli europei²¹. Ecco come lo scrittore

²⁰ I paesi menzionati hanno ancora il nome di “Imperi” semplicemente per ricordare al lettore che la pièce è ambientata negli anni della Grande Guerra.

²¹ Ricordando i Vegliardi del *Cabaret Dada*, Vişniec descrive così gli uomini di potere in un suo articolo: «Ai tavoli dove si sono riuniti gli “architetti” del mondo globale [...], coloro che ci organizzano la vita e il futuro sono esclusivamente dei commercianti e dei banchieri, [...] hanno bisogno di uno spazio

immagina il discorso che un “buon” padre capitalista farebbe a suo figlio:

Ti indebiterai fino alle ossa per comprare case e altri beni, anche a prezzi astronomici e sarai orgoglioso di possedere i più grandi introiti d'Europa e sarai anche orgoglioso che nel tuo paese si installeranno migliaia di imprese da tutto il mondo, ma quando scoprirai all'improvviso di essere rovinato e che il tuo salario verrà ridotto del 25%, non provare a capire cosa è accaduto, continua a lavorare e ascolta ciò che ti dice il Governo²².

Rifacendosi agli eventi del marzo 2009 – quando il governo di centrodestra Băsescu, durante gli anni della crisi economica in Romania, aveva previsto una riduzione del 25% del salario dei funzionari pubblici e un aumento dell'Iva dal 19 al 24^{0%}²³ –, Vişniec introduce qui inoltre la questione più globale della concorrenza dei lavoratori a basso costo, che vede i paesi più sviluppati ospitare ciò che Marx definiva nel *Capitale* «l'esercito industriale di riserva», ovvero il fenomeno della disoccupazione in quanto prodotto dell'economia capitalistica²⁴. Nella fattispecie, i lavoratori provenienti da realtà più povere e impiegati come manodopera nei paesi più sviluppati

vasto, senza interdizioni, in cui possano circolare liberamente le merci e non gli uomini, le imprese e non la democrazia, i soldi e non le idee» (M. VIŞNIEC, *Când capitalismul ne spală creierul*, in «Atelier LieterNet», 06 nov. 2010, <https://atelier.lieter.net/ro/articol/10068/Matei-Visniec/Cand-capitalismul-ne-spală-creierul.html>).

²² *Ibidem*.

²³ Cfr., L. BOIA, *De ce este România altfel?*, ediția a II-a, adăugită, Humanitas, București 2013, pp. 130-133.

²⁴ Per un approfondimento vedi M. ALBERTI, *L'esercito industriale di riserva*, in «Marxismo Oggi», 10 mag 2017, <https://www.marxismo-oggi.it/9-lessico-marxiano/198-sovrappopolazione-relativa>.

– senza diritti, senza coscienza di classe, senza rivendicazioni oppostive e disposti a fare tutto in cambio di un compenso ai limiti della sussistenza, e quindi disposti anche ad abbattere la forza lavoro –, costringono i lavoratori del paese ospitante a vedersi ridotte le percentuali dei propri salari. Il problema non è chiaramente da ricercare nella “fame” di lavoro di tale manodopera, ma piuttosto nel sistema globalizzato che, dietro false politiche di integrazione, genera un conflitto di classe, su scala planetaria²⁵, tra i lavoratori europei e i lavoratori senza diritti in Cina o i lavoratori sfruttati in Africa, con la pretesa di compiere azioni umanitarie volte ad aiutare i paesi più deboli.

Oltretutto, il fatto che la Cina, uno stato socialista monopartitico, sia il partner commerciale di molte realtà come l’Europa, è sicuramente motivo di apprensione da parte del drammaturgo:

Ma la cosa più grave che nasconde quest’architettura è che essa non ha più bisogno di democrazia, ne è una prova il fatto che, per molti paesi sulla terra, la Cina sia il principale partner commerciale. Nella nostra ingenuità, prima della caduta del comunismo, alcuni credevano che il liberalismo economico provenisse dalla democrazia. Ma no! Queste due dimensioni non sono legate fra loro, il capitalismo può

²⁵ «Il rapporto capitalistico ha come presupposto la separazione fra i lavoratori e la proprietà delle condizioni di realizzazione effettuale del lavoro. Una volta autonoma, la produzione capitalistica non solo conserva quella separazione, ma la riproduce su scala sempre crescente. Il processo che crea il rapporto capitalistico non può dunque essere null’altro che il processo di separazione del lavoratore dalla proprietà delle proprie condizioni di lavoro, processo che da una parte trasforma in capitale i mezzi sociali di sussistenza e di produzione, dall’altra trasforma i produttori diretti in lavoratori salariati» (K. MARX, *Opere complete. Il capitale*, vol. XXXI, a cura di R. FINESCHI, La Città del Sole, Napoli 2012, pp. 788-789).

funzionare anche senza democrazia, anzi ad un certo punto potrebbe anche dargli fastidio²⁶.

Come si può osservare, anche nel *Cabaret Dada* persiste in Vişniec la dicotomia tra comunismo e mondo globalizzato. Il primo, che diventa l'oggetto di discussione nel dialogo tra il fotografo e la sua ragazza: «Il comunismo è una soluzione rivoluzionaria di organizzazione della società tramite l'abolizione della proprietà privata e la gestione in comune della ricchezza nazionale», viene trasformato nella pièce esattamente nel suo opposto: «Viva il comunismo dadaista...». Attraverso quest'affermazione, pronunciata dai rivoluzionari (i personaggi della pièce che appaiono nella scena 22), il drammaturgo ha voluto nella derisione togliere al comunismo il suo apparente rigore, la sua rigida ideologia, le sue forme sclerotizzate e paranoiche per enfatizzarne le stravaganze, le assurdità e le sue più profonde contraddizioni interne, tipiche invece del Dadaismo (per evocare forse il mondo globalizzato), proseguendo con affermazioni del tipo: «Il solo interlocutore serio del comunismo è Dada...»; «Dada e il comunismo si nutriranno reciprocamente, avanzeranno mano nella mano, inventeranno parole nuove senza contenuto...» e infine «Dada significa tutto, quindi Dada vuol dire comunismo, comunismo non significa nulla, quindi Dada vuol dire tutto...».

Sempre attraverso un'esasperazione grottesca della dittatura comunista, il drammaturgo mette inoltre in scena dei dialoghi inquisitori tra Il Signor Dada e Tristan Tzara/Lenin. Si tratta di colloqui apparentemente incoerenti, ripetuti più volte all'interno della pièce, che sembrano alludere agli interrogatori

²⁶ M. VIŞNIEC, *Când capitalismul ne spală creierul*, cit.

della polizia segreta di stato, la *Securitate*, negli anni più bui del comunismo di Ceaușescu:

IL SIGNOR DADA: Cognome, nome, professione.

TRISTAN TZARA: Rifiuto di declinare le mie generalità. Mi chiamo Tristan Tzara. Del resto neppure so benissimo chi sono. Ho scritto dei versi, ma non sono un grande poeta. Sebbene la mia intera opera sia stata pubblicata da Gallimard. La prego di uscire immediatamente dalla mia vita.

IL SIGNOR DADA: Signor Tristan Tzara, è giunto il momento della verità. Vede chiaramente che non siamo soli. Al cospetto di queste signore e di questi signori bisognerà che diciate la verità. Da dove viene il nome DADA?

Allo stesso modo, nella scena 22, sempre per evidenziare la consistenza illogica degli interrogatori della *Securitate*, a Lenin vengono poste le stesse domande dal Signor Dada:

IL SIGNOR DADA: Cognome, nome, professione.

LENIN: Signore, cosa vuole da me? Lo vede che sono malato. Ho difficoltà a parlare... Non devo stancarmi. Non devo fare nulla. Stalin vuole chiudermi la bocca. Nessuno sa cosa accadrà in Russia...

IL SIGNOR DADA: Cognome, nome, professione.

LENIN: Neppure so chi è lei. Come è entrato qui? Chi le ha dato il permesso di entrare? Stalin non ammette che qualcuno venga a trovarmi.

[...]

IL SIGNOR DADA: La accuso, Vladimir Ilic Lenin, di aver applicato *à la lettre* i concetti e i precetti Dada. Ecco cosa scriveva Tristan Tzara nel 1920: «Dada compie tutti gli sforzi possibili al fine di instaurare dappertutto l'idiozia». Signor Vladimir Ilic Lenin, lei non sa cosa vuol dire una metafora? Perché ha trascinato il Dadaismo in

politica? Perché ha trasformato la Rivoluzione d'Ottobre in un'opera politica dadaista? DADA non era un'ideologia.

Nel personaggio di Lenin, l'autore, ironizzando il comunismo, evoca, allo stesso tempo, anche tutti coloro che hanno subito vessazioni e torture in Romania per essere stati contrari al regime: in particolare i dissidenti politici e gli scrittori, i quali hanno contribuito a far emergere in Occidente ciò che è stato a lungo nascosto dalla Cortina di ferro. Tra gli scrittori, ad esempio, il premio Nobel Herta Müller – anche lei romena, ma di madrelingua tedesca – riporta in uno dei suoi straordinari libri una testimonianza di un dialogo con un agente della *Securitate* che, come i dialoghi tra il Signor Dada e Tristan Tzara/Lenin, ripropone la stessa assurdità degli interrogatori della polizia segreta:

Per chiarire le circostanze dovevo elencare per iscritto tutti gli italiani che conoscevo. Le circostanze mi uscivano dagli occhi, le ore scivolavano verso la sera, io non conoscevo nessun italiano e inutilmente lo dissi. Il maggiore Albu andò su tutte le furie: Tu menti! Lui che pretendeva di sapere tutto. Uno come lui doveva saperlo che non mentivo. [...] Batté sul tavolo e si piazzò davanti a me, in piedi. Schiacciò il mio naso sul foglio vuoto, mi sollevò dalla sedia per un orecchio, sentii un bruciore ardente. Poi la sua mano mi passò sulla tempia, fra i capelli, se li arrotolò di traverso sull'indice e mi trascinò per l'ufficio, come fossi legata a una nappa, fino alla finestra e poi indietro verso la sedia. E quando fui seduta di nuovo davanti al foglio scrissi: Marcello. Mi morsi le labbra, a parte Mastroianni [...] non mi veniva in mente nessun nome²⁷.

In Romania, come negli altri paesi sotto l'influenza dell'Unione Sovietica, poteva capitare che se durante gli interrogatori veniva chiesto all'indagato di fare i nomi dei “nemici del popolo” e

²⁷ H. MÜLLER, *Oggi avrei preferito non incontrarmi*, trad. it. di M. CARBONARO, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 125-126.

costui non sapeva cosa rispondere, era costretto a mentire e a inventare dei nomi di persone che a loro volta sarebbero state interrogate e torturate; le più sfortunate avrebbero anche perso la vita. Tale procedimento aveva lo scopo principale di mantenere in funzione la macchina del terrore, su cui si basa ogni regime totalitario. Infatti, come sostiene Hannah Arendt, un regime raggiunge il suo apice quando investe persino il “nemico possibile”, e cioè quando le vittime vengono scelte in modo del tutto casuale e arbitrario. Tutto ciò accade nel momento in cui le dinamiche totalitarie eccedono ogni criterio tradizionale di potere, quando la polizia segreta entra in azione persino dopo aver liquidato l’opposizione, per passare infine a ottenere il dominio totale²⁸. Tuttavia – avverte Matei Vişniec – nessun governo contemporaneo è del tutto immune da questa possibile deriva: «Tutti sanno qualcosa su come funzionava l’indottrinamento all’epoca del comunismo. Alcuni l’hanno vissuto [...] e le nuove generazioni hanno scoperto diverse cose [...]. Tuttavia, viene poco analizzato l’indottrinamento del mondo occidentale e della nuova era capitalistica»²⁹.

Ciò accade, come sostiene Byung-Chul Han, per il semplice fatto che la società odierna, non avendo un senso di appartenenza, non avendo un “noi”, vive nell’indifferenza e nell’apatia politica, accompagnata da una crescente infantilizzazione della società, evidente nell’uso della propria lingua demolita dal linguaggio dei *tweet* e dei *like*³⁰ (nel *Cabaret Dada*, infatti, si legge: «La distruzione della lingua è fondamentale per la vittoria di

²⁸ Cfr. H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo*, trad. it. di A. GUADAGNIN, Einaudi, Torino 2009, pp. 574-595.

²⁹ M. VIŞNIEC, *Când capitalismul ne spală creierul*, cit.

³⁰ B.-C. HAN, *Topologia della violenza*, trad. it. di S. BUTTAZZI, Nottetempo, Milano 2020, p. 175.

Dada, per instaurare l'idiota universale... L'idiota universale dovrà parlare per luoghi comuni e per cliché». In tali condizioni, non potrà mai mettersi in opera un agire comune che sviluppi un senso critico di fronte a nuove forme di “indottrinamento”. Inoltre, come nota Vişniec, si tratta di una forma di potere molto più subdola e complessa:

Su come ci indottrina la società dei consumi e soprattutto sulla dottrina ultraliberale che è stata dominante negli ultimi due decenni si parla molto meno. [...] perché si tratta di una forma di lavaggio del cervello più sottile, meno diretta di una puramente ideologica. È una forma di indottrinamento infinitamente più complessa con la quale noi stessi siamo complici e a cui partecipa la macchina mediatica e la nostra fame di immagini, i nostri complessi storici e soprattutto la distanza, [...] siamo lontani dal nostro modello supremo che è quello americano³¹.

A differenza dell'indottrinamento indiretto da parte di un potere permissivo come quello della società dei consumi, il potere totalitario, che limita la libertà dell'individuo, deve ricorrere a divieti e comandi per poter far valere la sua voce, perché in una dittatura il cittadino avverte la legge come un'imposizione estranea, che non gli appartiene e che non tutela la sua libertà. In una situazione del genere, la propagazione del potere risulta essere molto fragile perché incontra prima o poi la resistenza del popolo ed è quindi destinata al fallimento. In uno stato di diritto presente nel mondo globalizzato, invece, il cittadino non avverte l'ordinamento giuridico come una costrizione estranea: anzi, esso rappresenta per lui la sua stessa libertà³².

³¹ M. VIŞNIEC, *Când capitalismul ne spală creierul*, cit.

³² B-C. HAN, *Che cos'è il potere?*, trad. it. di S. BUTTAZZI, Nottetempo, Milano 2019, p. 30.

In realtà, questi due tipi di potere, che agiscono secondo logiche divergenti, non sono molto diversi tra loro; ciò che fa la differenza è soltanto la mediazione tra stato e cittadino. Più è carente la mediazione tra i due, più costrizioni si producono. Mentre più è alto il livello di mediazione, che consente al potere e alla libertà di corrispondersi, più il potere è stabile:

Il potere può certo esprimersi come violenza o repressione, ma non si fonda su di esse. Il potere non necessariamente esclude, proibisce o censura. E non si contrappone alla libertà: può persino usarla. [...] Oggi, il potere assume sempre più una forma permissiva [...]. Qui il soggetto sottomesso non è mai cosciente della propria sottomissione: il rapporto di dominio resta per lui del tutto celato. Così si crede libero. [...] La sua particolare efficacia deriva perciò dall'agire non per mezzo di divieti ed esclusioni, ma attraverso piacere e soddisfazione. Invece di rendere docili gli uomini, cerca di renderli dipendenti³³.

Questo potere non opera dunque contro la volontà dei soggetti sottomessi, ma fa in modo di guidare la loro volontà secondo il proprio profitto, plasmandosi sulla psiche umana invece di disciplinarla o di sottoporla a obblighi o divieti. Non impone alcun silenzio, piuttosto invita a comunicare, a condividere e a esprimere i propri desideri come prescrive il capitalismo globalizzato. Se prima lo stato, come istanza di potere, estorceva informazioni ai cittadini, come accadeva con la polizia segreta dei regimi totalitari, oggi gli stessi cittadini si scoprono di loro spontanea volontà, senza alcuna coercizione, immettendo volontariamente in rete tutti i loro dati e le loro informazioni.

Nel *Cabaret Dada* è possibile trovare un rimando verosimile a questo fenomeno scivoloso, in cui l'individuo umano è vittima e complice allo stesso tempo della sua sottomissione. Nella scena

³³ *Ibi*, pp. 23-24.

22, infatti, quando entra il gruppo dei rivoluzionari dadaisti per dichiarare la nuova rivoluzione politico-sociale dadaista, si assiste a questo genere di affermazioni: «Dada è un laboratorio umano su scala planetaria. Dada è interessato agli idioti, ai loro desideri, ai loro sentimenti, ai loro sogni, persino alle loro secrezioni... Dada è sensibile alle loro dichiarazioni d'amore, però anche gli idioti dovranno interessarsi a Dada, dovranno amarla, amare la mancanza di senso e la tirannia dell'azzardo». A questo punto della pièce, Dada mostra finalmente il suo vero volto; esso/essa rappresenta uno strumento (come potrebbero essere ad esempio i *social*), con cui poter manipolare la psiche umana, affinché questa possa scoprirsi e confessare apertamente i propri desideri da comprare con oggetti di consumo, al fine di attuare una "rivoluzione" globale in senso capitalistico.

Affermando nella pièce: «Il solo interlocutore serio del comunismo è Dada», oppure «Il comunismo è il fratello gemello di Dada», Vişniec pone i due sullo stesso piano inserendoli all'interno di una stessa famiglia – sebbene, in realtà pare che l'uno, se si associa Dada all'idea di capitalismo, abbia avuto per ora più fortuna dell'altro. In un altro articolo il drammaturgo dichiara inoltre che il comunismo è stato sconfitto dal punto di vista ideologico dalle etichette, dalle "buste" e dagli "imballaggi occidentali". Probabilmente nessuno, a parte Vişniec, aveva mai considerato la loro forza sovversiva, il cui effetto sugli individui negli anni del comunismo in Romania è stato molto più forte di quanto si possa pensare: «tutti i prodotti che arrivavano avevano un doppio impatto, uno estetico e l'altro emozionale [...] nessuno buttava un imballaggio venuto dall'Occidente»³⁴. Questi oggetti, introvabili nei paesi dell'est Europa, recavano

³⁴ M. VIŞNIEC, *Disertație despre rolul ambalajelor occidentale în căderea comunismului*, in «Atelier LieterNet», 20 nov 2010: <https://atelier.liternet.ro/>

con sé un messaggio anti-comunista, e siccome in tali paesi non c'era libertà d'espressione, gli individui protestavano con l'uso delle buste di plastica. È come se queste portassero con sé la scritta "abbasso il comunismo":

Sono state il solvente dell'ideologia totalitaria, il marxismo-leninismo è evaporato nelle buste di plastica. Poiché esse hanno lavorato sul cervello, sull'immaginario. [...] Tutte queste etichette e tutti questi imballaggi erano come delle finestre affacciate sull'Occidente [...] ci consideravamo così integrati in Europa [...]. I regimi comunisti non hanno mai capito quanto sia persuasiva la forza dell'immagine. Se avessero preso degli esperti d'immagine dall'Occidente, a quest'ora il comunismo ci sarebbe ancora, senz'ombra di dubbio³⁵.

Il comunismo però è caduto, e da quel momento in poi il capitalismo non ha più avuto una reale minaccia in grado di sovvertirlo. Neanche il terrorismo islamico è stato capace di mettere seriamente in discussione il sistema capitalistico. Gli eccessi di questo nuovo apparato non vengono tuttavia notati dalla maggior parte degli europei dell'Est, che non da molto tempo sono sfuggiti al comunismo, e che hanno la tendenza a passare facilmente da un estremo all'altro, autocensurandosi di fronte all'evoluzione dell'ultra-liberalismo³⁶. Le aberrazioni del capitalismo vengono oggi analizzate, con grande spirito critico, soprattutto dagli occidentali, afferma il drammaturgo, in particolar modo dagli americani che non disdegnano di mettere in discussione proprio il loro modello. Tra questi, Matei Vișniec menziona lo scrittore Neil Postman

articol/10127/Matei-Vișniec/Disertatie-despre-rolul-ambalajelor-occidentale-in-caderea-comunismului.html.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ M. VIȘNIEC, *Când capitalismul ne spală creierul*, cit.

e il suo libro, *Amusing Ourselves to Death*³⁷ del 1985, con cui viene denunciato l'abbruttimento dell'uomo nell'assopimento critico richiesto dall'*entertainment* e il modo in cui la televisione distrugge la democrazia³⁸.

Nell'introduzione all'edizione italiana del libro di Postman, Enrico Menduni afferma che nelle case degli americani, e soltanto dopo in quelle di tutti gli altri, la televisione ha introdotto l'intrattenimento; un genere basato sul relax e sul divertimento, ma anche sulle passioni e sui sentimenti, che ha progressivamente avviluppato tutte le altre proposte televisive, «incastonandole come mosche fossili nell'ambra colorata del (moderato) godimento continuo»³⁹. Così la televisione si è trasformata in «arena pubblica», assorbendo persino le istituzioni rappresentative e parlamentari, e adeguando le idee politiche e la *res* pubblica ai tempi ristretti, colorati, divertenti, tipici dei programmi televisivi:

³⁷ N. POSTMAN, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Viking Penguin, New York 1985.

³⁸ «*Divertirsi da morire* dimostra come tutti noi, senza accorgercene, viviamo in un lager dove a mutare sono soltanto gli scenari e i metodi: i fili spinati oggi sono dentro le nostre teste, le camere a gas sono il cielo, le catene sono diventate muserole mentali, mentre le sirene dei campi di lavoro sono state sostituite da quelle delle fabbriche prima e delle tivù poi. Certo, non abbiamo un numero tatuato sul braccio, ma siamo ridotti a codici a barre umani. Il nostro campo di lavoro è il supermercato, quello di sterminio il mondo. Non abbiamo scelta, perché amiamo la nostra stessa schiavitù: nessuno più ci imprigiona e questa diventa la nostra peggior prigione» (G.P. SERINO, *Postman: Divertirsi da morire*, in «Carmilla», 16 ott. 2003, <https://www.carmillaonline.com/2003/10/16/postman-divertirsi-da-morire/>).

³⁹ E. MENDUNI, *Introduzione a N. POSTMAN, Divertirsi da morire: Il discorso pubblico nell'era dello spettacolo*, Marsilio, Venezia 2001, p. 7.

Naturalmente perché questo accada è necessario che le idee e i contenuti politici perdano le tradizionali caratteristiche enunciative ed argomentative del discorso pubblico (lunghezza, sfumature concettuali, acuti distinguo, catene di nessi causali, ironie, paradossi, confronti ragionati) per sottomettersi alle forche caudine dei formati televisivi: brevità, umorismo, elementarità del linguaggio, violenza degli attacchi agli avversari. Collezioni di frasi ad effetto [...] disposte l'una accanto all'altra senza preoccuparsi del loro ordine logico perché da molto tempo la tv è una collezione di frammenti, un flusso continuo di elementi narrativi, giustapposti l'uno all'altro senza obbligo di ordine, come lo spot pubblicitario non è in nulla collegato, se non in una successione temporale, al programma in cui è collocato. [...] Il mondo conoscibile diventa così un insieme di rappresentazioni mediali cucite insieme, di eventi che non conosciamo né potremo mai conoscere direttamente, ma esclusivamente attraverso i media. Il mondo diventa così un meta-mondo, un mondo visto nello specchio deformato dei media, anzi in un caleidoscopio formato da tanti variegati frammenti di elaborazioni mediali differenti e combinate⁴⁰.

Importata dagli Stati Uniti, la tv commerciale e i suoi *format* improntati alla spettacolarizzazione della mediocrità e, negli ultimi tempi, del cattivo gusto, sono penetrati poi anche in Europa, diffondendosi in maniera capillare e rispondendo alle stesse esigenze d'evasione dello spettatore oltreoceano, giungendo anche negli ex paesi comunisti, i più affamati, forse, fra tutti di libertà e di sapere. Nel *Cabaret Dada* Matei Vişniec non manca di affrontare anche il fenomeno tv, creando appositamente delle scene ambientate in un «banale studio televisivo». Ad esempio la scena 28, la penultima della pièce, descrive in maniera realistica, senza dover ricorrere all'assurdo e al *non-sense* – per il semplice fatto che in tale contesto la realtà non ha

⁴⁰ *Ibi*, pp. 8-9.

bisogno dell'immaginazione letteraria per sembrare ridicola –, ciò che accade in uno dei tanti programmi “culturali” a cui il pubblico globalizzato è ormai abituato da tempo ad assistere passivamente e talvolta con delizia:

RAVINA: Non mi offendere, non dire che sono un'ungherese! Malato mentale quale sei!

LA PRESENTATRICE: Signora Ravina Solomon... Signore Axinte Rotaru... Per cortesia... Siamo in diretta, parliamo di cultura...

RAVINA: Parliamo di anti-cultura, stupida e analfabeta che non sei altro... Lui è un maschilista e tu sei un'arrivista...

RAVINA *colpisce anche LA PRESENTATRICE con il mazzo di fiori e poi fa per andarsene. Alzandosi dalla sedia inciampa però nel filo del microfono, cade sul tavolino che si spezza in due parti.*

RAVINA (*rivolgendosi ai tecnici*): Andate tutti affanculo, razza di impotenti!

Concludere una trasmissione televisiva con un litigio, oppure semplicemente basarla su di esso, è diventato ormai un cliché a cui oggi la maggior parte dei *reality* non può rinunciare (e in questo anche i *social* hanno imparato bene la lezione dal loro predecessore dal tubo catodico), poiché sono consapevoli che lo spettatore di massa, vedendoli, provi un certo godimento e una certa libertà dalla propria vita quotidiana spesso circondata da insoddisfazioni, creando così una riserva di positività e riducendo, per converso, tutti i suoi malcontenti, almeno per qualche ora e delle volte anche per giornate intere. Però come tutti gli eccessi, che vanno oltre la propria economia del profitto, possono generare un intasamento, un ostacolo, e portare al collasso un sistema: a un certo punto la comunicazione potrebbe non comunicare più nulla, l'informazione non informare più nessuno e la produzione non essere più produttiva,

dando luogo così a una «catastrofe per reversione totale»⁴¹, come scrive Baudrillard ne *La trasparenza del male*: un cancro che divora le proprie cellule.

Il rischio che si corre potrebbe essere dunque quello di un'irreversibile implosione, come avverte Han; non essendoci più nemici visibili poiché sono quasi tutti morti insieme alle dittature e alla caduta del muro di Berlino, tutta la pressione che una volta veniva esercitata verso l'esterno ora non farebbe altro che dirigersi verso l'interno, producendo tensioni e rifiuti che potrebbero far scoppiare il sistema dal didentro⁴². Bisognerebbe in un certo senso farsi spingere dall'exasperazione, dalla nausea per poter affrancarsi da un sistema ormai corrotto, protestare «a suon di pugni di tutto il proprio essere teso nell'azione distruttiva», avrebbe detto Tristan Tzara parlando del *Disgusto dadaista* nel Manifesto del 1918⁴³. Ma fortunatamente la sua dichiarazione poetica sopravvive e resiste nel *Cabaret Dada* di Matei Vișniec; meno fortunato invece è il fatto che, a distanza di un secolo, poco o nulla si possa fare, forse, per impedire che tale fenomeno si ripeta ciclicamente.

⁴¹ J. BAUDRILLARD, *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*, trad. it. di F. MARSCIANI, Sugarco, Milano 2018, p. 117.

⁴² B.-C. HAN, *Topologia della violenza*, cit., p. 176.

⁴³ Il Manifesto *Dada* 1918 è il primo manifesto del movimento ed è stato scritto da Tristan Tzara e pubblicato nello stesso anno sul n. 3 della rivista zurighese «Dada».