



**HAL**  
open science

# Addio al linguaggio. Addio alla guerra. Qualche nota su Dada e altre diserzioni

Luca Salza

► **To cite this version:**

Luca Salza. Addio al linguaggio. Addio alla guerra. Qualche nota su Dada e altre diserzioni. P. Amato (éd.), *La filosofia e la Grande Guerra*, Mimesis, Milano, 2015. hal-03373062

**HAL Id: hal-03373062**

**<https://hal.science/hal-03373062v1>**

Submitted on 13 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ADDIO AL LINGUAGGIO,  
ADDIO ALLA GUERRA  
Qualche nota su Dada e altre diserzioni

di  
Luca Salza

*- Ma è impossibile rifiutare la guerra, Ferdinand! Ci son solo i pazzi e i vigliacchi che rifiutano la guerra quando la loro Patria è in pericolo...  
- Allora vivano i pazzi e i vigliacchi! O piuttosto sopravvivano i pazzi e i vigliacchi!*

Louis-Ferdinand Céline

Chi riuscirà mai a guardare negli occhi quello che è successo? La Somma, Verdun, la Marna, l'Isonzo, i Dardanelli... Ma è possibile, è giusto, tentare di farlo? La commemorazione del centenario non si pone il problema; ma il generico richiamo alla memoria è già una messa a distanza dell'evento. Non può che finire con l'esaltazione della morte. Sinistri monumenti costellano i campi di battaglia e le cittadine che hanno perso i loro figli. Noi, invece, vogliamo credere che quei morti non sono morti, che sono tornati a casa, ad abbracciare i loro amici, a fare l'amore. Sottrarsi alla retorica (della morte, della patria, della guerra, della *rappresentazione*) ci condurrà, solo paradossalmente, a scorgere qualcosa di quello che è successo, fra il 1914 e il 1918.

Diciamo la verità per cominciare: la Prima Guerra Mondiale non c'è stata. Le granate, il sangue, i feriti sono solo invenzioni. André Breton, durante la guerra, lavora all'ospedale di Saint-Dizier, dove vengono trattati i traumi psichici gravi dei soldati. Fra di loro, un giovane, molto colto, che viene ricoverato perché sul campo si comporta in maniera bizzarra: quando la battaglia infuria, anziché nascondersi, esce allo scoperto e si mette a indicare con le mani la direzione delle bombe. Convocato dai superiori, asserisce di aver capito che la guerra è una finzione, infatti non è mai stato ferito né toccato da una scheggia!

Breton tenterà di dare una forma letteraria al soliloquio del «*poilu*»<sup>1</sup>. Un esperimento di cui non sarà soddisfatto (e in generale, benché la guerra sia l'esperienza decisiva per lui e il suo gruppo, Breton ne parlerà sempre molto poco<sup>2</sup>); eppure il ricordo delle parole di quel soldato e la pratica di lavoro nel reparto neuro-psichiatrico di Saint-Dizier torneranno spesso nella mente di Breton fino a costituire dei punti qualificanti della sua (la nostra) poetica e filosofia. Ne possiamo enucleare tre:

1) Il giovane soldato non crede alla guerra. Tutto quello che vede è, secondo lui, frutto di una macchinazione: le granate non fanno male, i morti sono portati di notte sui campi e provengono dagli istituti di medicina. Niente è reale. Pazzia, certo, forse. Ma lo stato di incredulità rispetto alle mostruosità in atto è proprio solo del pazzo? Non è comune a tutti?

2) Ma chi è pazzo? Negli ospedali militari non diventano pazzi tutti coloro che non vogliono (o non possono) adattarsi alle condizioni esteriori della vita? Fa sempre molta paura, ancora più durante le «crisi», chi non accetta la realtà, così come è presentata. In effetti, possono aprire lo spazio per una nuova realtà, cioè per la trasformazione dell'esistente. È in questo senso che Breton lega il ricordo del delirio di quel soldato alla redazione della sua *Introduction au discours sur le peu de réalité*:

La sua argomentazione – molto ricca – e l'impossibilità di farlo demordere destarono in me una grande impressione. Ho pensato spesso, in seguito, al punto estremo che egli incarnava su di una linea che lega le speculazioni di un idealista come Fichte ad alcuni dubbi radicali di Pascal. È sicuro che nasce qui, per me, una certa tentazione, che si manifesterà qualche anno dopo nel mio libro *Introduction au discours sur le peu de réalité*<sup>3</sup>.

3) La medicina militare stana i casi di rifiuto, d'insubordinazione, di diserzione, che sembrano degni di nota (poesia, arte, amore-passione, azione rivoluzionaria, ecc.), ma anche i casi più strani, come quelli che sopprimono la realtà. Gli «autistici» sono coloro che oppongono ad una realtà insopportabile

1 A. Breton, *Sujet*, "Nord-Sud", 14, aprile 1918, ora in *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, Paris 1988, pp. 24-25.

2 «Il surrealismo può essere compreso storicamente solo in funzione della guerra, cioè, voglio dire dal 1919 al 1938, in funzione di quella da cui parte e di quella alla quale ritorna» A. Breton, *Situation du surréalisme entre les deux guerres. Discours aux étudiants français de l'Université de Yale*, 10 décembre 1942, in *Œuvres complètes*, t. 3, Gallimard, Paris 1999, p. 720. Dove non altrimenti indicato, la traduzione è mia.

3 A. Breton, *Entretiens radiophoniques (1913-1952)*, in *Œuvres complètes*, t. 3, cit., p. 443.

bile e vergognosa, abietta, la preminenza della loro visione del mondo. Sono, in realtà, tutti coloro che si ostinano a non acclamare le parole d'ordine dietro le quali la società si cela per tentare di coinvolgere i cittadini nei suoi misfatti<sup>4</sup>. Ecco perché la diserzione diventa una lotta intorno alle parole, finanche una battaglia letteraria. Disertore è il poeta o l'amante (l'autore della celebre canzone napoletana *'O surdato 'nnamurato*<sup>5</sup>) o il rivoluzionario o l'«autistico» che riescono a sfuggire all'ordine del discorso. La realtà, infatti, va distrutta attraverso un lavoro sulle parole. Bisogna strapparle dal loro valore convenzionale e, attraverso un nuovo loro montaggio, restituirgli il potere di scoperta del mondo. Il programma poetico dell'*Introduction au discours sur le peu de réalité* consiste proprio nel ri-creare il mondo:

Le parole, per la natura che gli riconosciamo, meritano di svolgere un ruolo ben più decisivo. Non serve a niente modificarle perché, così come sono, rispondono con prontezza al nostro appello. È sufficiente che la nostra critica porti sulle leggi che presiedono al loro montaggio. La mediocrità del nostro universo non dipende essenzialmente dal nostro potere di enunciazione? [...] L'affermazione e la ripetizione incontrano oggi una solida barriera. Sono loro che ci inchiodavano a questo universo comune. È in loro che abbiamo trovato questo piacere del denaro, queste paure limitanti, questo sentimento della «patria», quest'orrore del nostro destino. Credo che non sia troppo tardi per ritornare su questa delusione, inerente alle parole di cui abbiamo fatto fino ad oggi un cattivo uso. Che cosa mi impedisce di imbrogliare l'ordine delle parole, di insediare così l'esistenza solo apparente delle cose? Il linguaggio può e deve essere strappato al suo servaggio<sup>6</sup>.

È anche perché siamo poveri di parole che abbiamo subito l'orrore della guerra; è perché non abbiamo usato bene le parole che abbiamo amato la patria. Lo scopo è allora di liberare le parole dal loro ancoraggio alla realtà, sempre costruita dal potere. Non creare nuove parole, ma farle funzionare in maniera inventiva, attraverso un montaggio diverso, che sfugga alla possibilità di cattura. In questo senso, dovranno essere combattuti quei tentativi, anche onesti, di denuncia della realtà, che passano attraverso la sua rappresentazione. Le testimonianze di guerra, la testimonianza in generale, proprio perché sono narrazioni che non vogliono superare quello

4 A. Breton, *La médecine mentale devant le surréalisme* (1930), in *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, Paris 1992, p. 325.

5 Il testo di questa canzone è scritto da Aniello Califano nel 1916 mentre è al fronte. Immediatamente è considerata una canzone disfattista.

6 A. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, in Id., *Œuvres complètes*, t. 2, cit., pp. 277-278.

che si è visto, diventano pericolose. Malgrado ogni loro buona intenzione, restano nel campo del potere, non lo sfidano sul suo terreno: la costruzione linguistica della realtà. Occorre invece dislocare le parole, sconvolgere il loro ordine. Disertare, allora, è, prima di ogni cosa, scrivere diversamente.

Lo spettro dei rifiuti della guerra è molto vasto. Comprende sotterfugi, strategie di schivata, resistenze, vere e proprie manifestazioni di dissenso, rivolte. Automutilazioni, tentativi di raccomandazione, diverse forme di diserzione (ritardi nel ritornare al fronte, passaggio al nemico, fuga all'estero, diserzione verso l'interno), tregue con il nemico (tacite o formali, più radicalmente ancora: fraternizzazioni). Ammutinamenti più o meno gravi. Sabotaggio e disfattismo rivoluzionari<sup>7</sup>. Testimoniare di tutto questo è, certamente, importante. Ma è come se non bastasse perché non ci si defila da tutto quanto ha prodotto la guerra. Esempio, per l'Italia, è il caso di Lussu che, pur avendoci fornito con *Un anno sull'altipiano* il più forte documento letterario italiano contro la Prima Guerra Mondiale, non si dichiara, in generale, ostile alla guerra. Non a caso, nel libro, il disertore, Giuseppe Marrasi, non pronuncia mai una sola parola. Sembra assolutamente muto. Declina le sue generalità o dice, al massimo, qualche parola in tedesco. Lussu ha sempre ragione: il disertore, nelle patrie lettere, non ha diritto di residenza perché ha girato le spalle alla comunità nazionale, impegnata in un conflitto vitale (e mortale). È per questo che la diserzione viene espressa più esplicitamente in quei lavori che, non solo, si scagliano contro la propria patria, ma anche contro le letterature e tutta la tradizione culturale. Disertare, non per forza platealmente, cioè, politicamente, ma anche eticamente, attraverso una scelta individuale, vuol dire scrollarsi di dosso tutto quanto quella guerra ha creato, da tutto il mio mondo. Se decido di scriverne, non posso limitarmi alle vecchie parole di quel vecchio mondo, devo andare oltre una semplice testimonianza contro la guerra, oltre una rappresentazione cruda e realistica di quanto è accaduto, anche oltre una denuncia; spazzando via tutto, letteratura, arte, tradizione, devo inventare, cioè, ricostruire un mondo.

Dada dada dada dada dada...

DADA propone 2 soluzioni:  
 BASTA CON GLI SGUARDI!  
 BASTA CON LE PAROLE!  
 Non guardate più!  
 Non parlate più!<sup>8</sup>

7 Cfr. A. Loez, *14-18. Les refus de la guerre. Une histoire des mutins*, Gallimard, Paris 2010.

8 T. Tzara, *Œuvres complètes*, t. 1, Flammarion, Paris, 1975, tr. it. di O. Volta, *Manifesto tristan tzara*, in T. Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Einaudi, Torino 1964, p. 48.

Nel fragore della guerra, un gruppo di artisti a Zurigo – rifugiati, esuli, disertori – si propone di scardinare la realtà e la tradizione rompendo, innanzitutto, con la logica estetica della rappresentazione. Si ritrovano nel Cabaret Voltaire, dove, ogni sera, compongono quadri, ballano, recitano poesie, improvvisano spettacoli teatrali: «A Zurigo, disinteressati rispetto ai macelli della guerra mondiale ci consacravamo alle Belle Arti. Mentre lontano grondava il tuono delle batterie, incollavamo, recitavamo, versificavamo, cantavamo con tutta la nostra anima»<sup>9</sup>.

La testimonianza di Jean (o Hans) Arp, uno dei protagonisti di quelle serate, con la compagna Sophie Tauber, è interessante perché lega esplicitamente il gesto artistico Dada alla guerra. Non si tratta tanto di un'opposizione frontale alla guerra, quanto di una scelta di indifferenza, un distacco rispetto alla realtà che permette di creare una nuova arte. Quel gesto è, essenzialmente, un grande lavoro distruttivo, negativo, come proclama Tristan Tzara nel *Manifesto Dada* del 1918<sup>10</sup>. Il nichilismo, una certa, rivendicata, eredità di Nietzsche, letto alla luce dell'anarchismo, è il tratto caratterizzante del movimento Dada. Dada si presenta come la negazione totale, Dada è un principio di distruzione. Distruggere sempre distruggere:

Ma bisogna dire: NO. Capite: NO, NO, non.

[...]

E Dada?

Ma naturalmente, Dada è... No, no,

NO<sup>11</sup>.

Ribemont-Dessaigues – scrittore, poeta, critico, pittore, tra i principali animatori di Dada – oltre che con l'enumerazione, si diverte anche con la grafica di queste negazioni. All'interno della lettera O dell'ultimo Non, scritto in grande, incide un «oui». Come a indicarci che il nulla non ha nulla della tranquillità della morte; si tratta di un passo verso la liberazione: uscire da tutto, uscire da Dio, dai cieli, dalle verità, dal dubbio, dalla guerra, uscire anche da Dada, come scrive in un testo, intitolato significativamente *Introduction au dadaclysme*<sup>12</sup>.

9 J. Arp, *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Gallimard, Paris 1966, p. 306.

10 «C'è un gran lavoro distruttivo, negativo da compiere. Spazzare, pulire». T. Tzara, *Manifesti del dadaismo*, cit., p. 41.

11 G. Ribemont-Dessaigues, *Buffet*, "Littérature", maggio 1921. Possiamo leggere il testo in G. Ribemont-Dessaigues, *Dada. Manifestes, poèmes, nouvelles, articles, projets, théâtre, cinéma, chroniques*, Ivrea, Paris 1994, pp. 219-220.

12 *Ivi*, p. 289.

Marcel Duchamp, dal canto suo, parla di una «forza di vacuità» di Dada, «una specie di nichilismo»<sup>13</sup>.

È in nome di queste posizioni filosofiche che l'arte e la letteratura, il linguaggio in generale, vengono aggrediti. La lettura del diario di Hugo Ball, il fondatore del Cabaret Voltaire, è, in questo senso, davvero istruttiva. L'orrore di fronte a quello che succede impone la cancellazione della rappresentazione: «Il fatto che, col tempo, l'immagine dell'uomo scompaia progressivamente dalla pittura e che tutte le cose vi compaiano ormai soltanto in decomposizione, è una prova di più di quanto sia diventato brutto e logoro il semblante umano e riprovevole ogni singolo oggetto del nostro ambiente»<sup>14</sup>.

Questo stesso fenomeno di disaggregazione si realizza in poesia. Rifiutare l'ordine del mondo e le parole degli Stati trasformandoli in briciole di frasi o in semplici pennellate. Aggredire le funzioni comunicative del linguaggio è una conseguenza logica dell'epoca mortifera<sup>15</sup>: Dada ritiene che l'adesione alla guerra sia dovuta alla cieca fiducia che si ha nella trasparenza del linguaggio. Proprio questa fiducia rende efficace la propaganda militarista, veicolata da giornali, intellettuali e governanti<sup>16</sup>. Demistificando questo linguaggio, creandone uno nuovo, Dada intende convincere del carattere arbitrario di ogni segno e soprattutto emancipare il segno dall'ordine sociale oppressivo. Come il montaggio in pittura o in fotografia, di cui parla Ball e di cui saranno protagonisti Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, Otto Dix, ecc., o i collage di

13 M. Duchamp, *Duchamp du signe* suivi de *Notes, écrits réunis et présentés* par M. Sanouillet et P. Matisse, Flammarion, Paris 2013; tr. it. di R. D'Angelo, *Mercante del segno*, Edistampa Edizioni Lerici, Cosenza 1978, p. 148.

14 H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Limmat, Zürich, 1992, p. 84. Si tratta di un diario in cui Ball interpreta i fatti salienti del tempo e della sua vita.

15 Vasta la bibliografia su Dada e la guerra, tra gli ultimi contributi si può leggere: M. White, *Generation Dada. The Berlin Avant-Garde and the First World War*, Yale University Press, New Haven and London 2013.

16 Alla fiera Dada del 1920, Johannes Baader espone una grande scultura («Grandezza e decadenza della Germania ovvero la biografia fantastica della vita dell'Oberdada»), in cui è ovviamente anche questione della guerra appena trascorsa. E Baader riprende il tema dell'irrealtà di quegli eventi, o meglio: della costruzione di quegli eventi ad opera degli apparati ideologici dei diversi stati: «La guerra mondiale è la guerra dei giornali. In realtà, non è mai esistita (...) Non si creda a nessun giornale. Sono tutte ciance; dalle prime notizie della mobilitazione fino a Liegi, alla battaglia della Marna, alla ritirata di Russia e all'armistizio è la stampa che ha inventato la guerra mondiale. L'Oberdada la farà finire». Il testo si può leggere nel *Dada Almanach*, edito da Richard Huelsenbeck a Berlino, nel 1920, p. 91.

Jean Arp e Sophie Tauber corrispondono alla volontà di delegittimare «le trombe, le bandiere e i soldi che consentono il massacro regolare di milioni di uomini sul campo d'onore»<sup>17</sup>, così il rumorismo, le poesie simultanee (Huelsenbeck, Tzara, Janco: ogni recitante dice la poesia in una lingua allo stesso momento degli altri nelle altre lingue), le poesie fonetiche di Hausmann o Ball<sup>18</sup> denunciano la pretesa del linguaggio all'adeguamento alla verità.

Prima dei più noti manifesti di Tzara, Hugo Ball scrive un piccolo, essenziale, testo, la prima dichiarazione collettiva del gruppo, che viene letta alla prima serata Dada aperta al pubblico, al Waag Hall di Zurigo il 14 luglio 1916:

Come ci si può liberare di tutto quanto sa di giornalismo, di vermi, tutto ciò che è grazioso e giusto, inacidito, moralistico, europeizzato, snervato? Dicendo dada. Dada è l'anima del mondo, dada è il banco dei pegni. Dada è la migliore e più candida saponetta al mondo. (...)

Leggerò componimenti intesi a liberarsi del linguaggio convenzionale, niente di meno, e a farla finita. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal, Dada Dalai Lama, Bhudda, Bibbia, e Nietzsche. Dada m'dada. Dada mhm dada da. È una questione di rapporti e di allentarli un poco, per cominciare. Non voglio parole che altri abbiano inventato. Tutte le parole sono invenzioni di altri. Voglio roba mia, il mio ritmo, e anche vocali e consonanti che rispondano al mio ritmo, e che tutto sia mio. (...)

17 J. Arp, *Unsern täglichen Traum*, Arche, Zürich, 1955, p. 41.

18 A titolo di esempio, ecco il testo della poesia di Hugo Ball, *Karawane*, (Carovana) del 1917:

jolifanto bambla o falli bambla  
 großiga m'pfa habla horem  
 egiga goramen  
 higo bloiko russula huju  
 hollaka hollala  
 anlogo bung  
 blago bung blago bung  
 bosso fataka  
 ü üü ü  
 schampa wulla wussa olobo  
 hej tatta gorem  
 eschige zunbada  
 wulubu ssubudu uluwu ssubudu  
 tumba ba-umf  
 kusa gauma  
 ba – umf

Il testo è in A. Schwarz (a cura di), *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 69-70.

Ciò servirà a dimostrare come il linguaggio articolato si materializzi. Lascio che le vocali folleggino tutt'intorno. Lascio semplicemente che le vocali accadano, come miagolii di un gatto (...). Emergono parole, spalle di parole, gambe, braccia, mani di parole. Au. oi, uh. Non si dovrebbero liberare troppe parole. Il verso di una poesia è una possibilità di liberarsi di tutto il sudiciume che si attacca a questo maledetto linguaggio, come se fosse messo lì da mani di agente di cambio, da mani rese lisce dalle monete. Io voglio la parola dove finisce e dove inizia. Dada è il cuore delle parole.

Ogni cosa ha la sua parola, ma la parola è diventata una cosa essa stessa. Perché non dovrei scoprirla? Perché una pianta non può essere chiamata Pluplusch, e Pluplubasch quando è piovuto? La parola, la parola, la parola fuori del tuo dominio, il vostro odore di chiuso, la vostra risibile impotenza, la vostra stupenda aria di sufficienza, al di fuori della imitazione pappagallesca della vostra evidente limitatezza. La parola, signori, è un interesse pubblico di primaria importanza<sup>19</sup>.

È già Dada l'imperativo di liberarsi dall'adesione servile al linguaggio socialmente costruito. Nel primo Manifesto, Dada concepisce la propria battaglia contro l'epoca come una battaglia linguistica. Va allentata la catena che tiene unite le parole, «il rapporto» fra di esse, un'interruzione del linguaggio convenzionale che sarà anche un'interruzione della mostruosità di quei giorni – sarà il programma delle serate al Cabaret Voltaire – perché le questioni linguistiche sono sempre, prima di ogni altra cosa, questioni politiche. Allentare un poco la catena, cioè, staccarsi dall'autorità della tradizione, lascia la possibilità di assemblare diversamente le parole, lascia emergere un nuovo linguaggio, e, quindi, un nuovo rapporto con le cose.

È legittimo definire questo gesto un tentativo per sfuggire all'orrore della guerra? Forse è l'esatto contrario. Quando lo stesso Hugo Ball ricorda la nuova poesia di Huelsenbeck (*Phantastische Gebete*, 1916), scrive: «I suoi versi sono un tentativo per catturare, con una melodia chiara e ampia, la totalità di questa epoca innominabile, con tutte le sue fessure e spaccature, con la sua malvagità e folle bonarietà, con i suoi schiamazzi e frastuoni. Attraverso questi naufragi fantastici sorride, infinitamente terribile, la testa della Gorgone»<sup>20</sup>. La poesia negativa Dada, un naufragio nel mare del vecchio mondo, permette proprio di guardare la Belva in faccia. La dislocazione del linguaggio non è una rimozione delle brutture del presente, essa è, piuttosto, un'arma. Se Perseo riesce a guardare Medusa nel riflesso del suo scudo, i dadaisti raggiungono lo stesso fine grazie al lavoro di smon-

19 H. Ball, *Dada Manifesto*, 1916, in A. Schwarz (a cura di), *Almanacco Dada*, cit., p. 53-54 (traduzione italiana di M. Leardi).

20 H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, cit., pp. 85-86.

taggio e rimontaggio delle parole. Questo lavoro è, quindi, uno specchio che riflette lo sguardo pietrificante dell'epoca. Almeno in questo modo ci pare debba intendersi la distruzione delle forme e delle strutture che esso opera. Lavoro eminentemente tragico, non semplici «parole in libertà», benché grande sia il debito verso le prime avanguardie, come il futurismo. Durante la grande serata Dada a Berlino (12 aprile 1918), viene letto il *Bombardamento* di Marinetti. Ancora i rumori della guerra. Ma nella Berlino, che già sta preparando la rivolta (spartachista) contro la guerra e per un nuovo ordine sociale, le bombe della *loro* guerra sono accompagnati da un *nostro* contrappunto critico: durante tutta la recita, un soldato ferito si arrampica sulla scena e aggiunge i suoi gemiti di dolore ai rumori delle granate. No, cari governanti, non riproduciamo solo i boati dei vostri cannoni, il frastuono della vostra civiltà industriale; non ci interessa farne un'espressione artistica: il rumorismo serve a disarticolare il discorso del potere, al fine di denunciarlo, per partecipare anche al dolore e alla vergogna del mondo. In questo modo, Dada guarda le cose in faccia, resiste allo stato di cose presenti, mentre l'ordine del discorso consiste ad affermare che non sta succedendo nulla:

Ognuno fa come se non stesse succedendo niente. Il macello diventa più grande e ci si aggrappa al prestigio della magnificenza europea. Si cerca di rendere l'impossibile possibile e, grazie alla menzogna, si vuole trasformare il tradimento fatto all'uomo, lo sfruttamento abusivo dell'animo e del corpo dei popoli, il massacro civilizzato, in un trionfo del genio europeo. Si mette in scena una farsa, decretando che bisogna far regnare un'atmosfera da Venerdì santo e che è proibito disturbarla e oltraggiarla anche con qualche nota graffiata di nascosto su di un liuto e anche con un occholino. La nostra risposta è che non potranno obbligarci a ingoiare – addirittura con piacere – questo maledetto paté di carne umana che ci vogliono servire. Non si può pretendere che le nostre narici si delizino a sentire questa puzza di carogne. Non ci si può aspettare che noi confondiamo questa letargia, questa freddezza del cuore, questo giorno sempre più fatale, con l'eroismo<sup>21</sup>.

L'epoca invita a chiudere gli occhi davanti alla realtà, minimizza gli eventi. In effetti, la lingua dominante, quella giornalistica, propone un ribaltamento del senso delle cose e delle parole. Dada si sottrae agli sforzi che vengono imposti, al sacrificio che viene richiesto perché «Dada solleva tutto. Dada conosce tutto. Dada sputa tutto», come recita il manifesto-volantino di promozione del gruppo a Parigi del 12 gennaio 1921<sup>22</sup>. Atten-

21 *Ivi*, p. 101.

22 G. Ribemont-Dessaignes, *Dada soulève tout*, in *Dada*, cit., p. 31.

zione, tuttavia. Lo smascheramento della realtà non conduce a nulla. Non c'è alcuno scopo in Dada, sia chiaro. Il solo pensarlo annienterebbe la sua carica sovversiva. Quando spazza via tutto, quando pulisce il terreno di un'Europa insozzata, Dada mira a ritrovare un'arte elementare, semplice che salverà gli uomini dalla follia funesta e furiosa dei tempi nuovi: «Ci resta dopo il massacro la speranza di un'umanità purificata»<sup>23</sup>. I canti negri che recitano nel Cabaret Voltaire, le maschere che indossano, disegnate da Janco o da Sophie Tauber, quando ballano, sono il tentativo di lasciarsi alle spalle le rovine della cultura e delle guerre dell'Occidente, non per costruire una *nuova* arte, quanto per ritrovare un modo di espressione più puro, ingenuo, non manomesso dalla logica né dagli apparati sociali.

Su questo campo ritroviamo certamente l'artista Dada forse più fortunato, ma anche fra i più coerenti, coerente al punto di cancellare il nome di artista per definirsi an-artista. Marcel Duchamp è Dada, pur non entrando mai nelle dinamiche del gruppo, per molte ragioni. Innanzitutto perché i suoi giochi di parole, gli incongrui accostamenti fra parole e immagini costituiscono anche la ricerca delle «prime parole»:

#### LINGUA

Condizioni di una lingua:

Ricerca delle «Parole primarie» («divisibili» soltanto per se stesse e per l'unità)<sup>24</sup>.

Duchamp è Dada perché è un renitente alla leva. In quegli anni, non andrà, come altri, a Zurigo, ma partirà verso New York per evitare la guerra: *éloignement* (allontanamento) diventa la sua parola. Allontanarsi dalla patria, allontanarsi dai valori tradizionali, allontanarsi dal servizio militare:

#### ALLONTANAMENTO

Contro il servizio militare obbligatorio: un «allontanamento» di ogni membro, del cuore e delle altre unità anatomiche; ogni soldato non può più ormai rivestire un'uniforme, il suo cuore alimenta *telefonticamente* un braccio lontano, ecc.

Poi, niente più cibo; ogni «lontano» si isola.

Infine un Regolamento da *lontano* a *lontano*<sup>25</sup>.

Lo smontaggio, il montaggio si applicano qui al corpo del soldato. La diserzione, o meglio l'allontanamento dalla guerra, per inverarsi, deve por-

23 T. Tzara, *Manifesti del dadaismo*, cit., p. 35.

24 M. Duchamp, *Mercante del segno*, cit., p. 38.

25 *Ivi*, p. 28.

tare alla scomposizione del soggetto. Non c'è più nessuno su cui il potere farà presa. Siamo tutti dei visconti dimezzati.

Allontanarsi, infine, decisamente, anche dall'arte. Duchamp diventa una delle massime espressioni Dada proprio per il suo gesto/non gesto che lo porta a deporre, una volta e per tutte, i pennelli e i colori. I suoi ready-made hanno a che fare con il nichilismo Dada legato alla guerra, anzi essi mettono in gioco addirittura una doppia negazione: negazione del gesto artistico, ma anche dello stesso oggetto artistico, fino al punto di negare l'arte *tout court*. Non è un effetto della guerra, della sua distruttività estrema, della sua materialità (nel senso jüngeriano), questo ridare dignità a dei banali oggetti quotidiani? Oppure meglio: non è un effetto della guerra la definitiva critica del *fare*? Come pensare alla bellezza, all'assoluto dell'arte, dopo essere stati pietrificati dallo sguardo di Medusa?

Duchamp è decisivo ancora per un'altra ragione. Dada non è niente, se non un abbozzo di sorriso nel bel mezzo della tragedia. Duchamp, per tutta la vita, ha posato uno sguardo ironico sulle cose, ciò che egli definisce «l'ironismo di affermazione»<sup>26</sup>, cercando di non attribuire loro alcun valore particolare e specifico, contestando anzi proprio la nozione di valore, di qualsiasi tipo essa fosse. In questa prospettiva, un orinatoio non è diverso da un quadro reso celebre. Bellezza d'indifferenza: «Usare un Rembrandt come tavolo da stiro»<sup>27</sup>. Il carattere principale dell'ironia di Dada consiste in una messa in questione radicale di ogni valore: «A priori, cioè ad occhi chiusi, Dada antepone l'azione e mette al di sopra di tutto: Il Dubbio. DADA dubita di tutto. Dada è tatusa. Tutto è Dada»<sup>28</sup>. Si tratta di smontare ogni pretesa della cultura dominante. Essa ha portato solo al massacro e alla rovina generali. Ecco perché i dadaisti «non considerano seria e veridica alcuna opinione umana. Non esiste verità di sorta. Ciò li libera da qualsiasi rispetto verso scienza, arte e filosofia. D'altra parte non rispettano un bel niente»<sup>29</sup>. Ribemont-Dessaignes insiste continuamente su questa esigenza che è senza dubbio anarchica, perché è una forma di libertà che emancipa dall'ambizione del potere, dal narcisismo, dall'abitudine di credere, dal fascino delle teorie e delle azioni eroiche. Il programma del Cabaret Voltaire («un centre de divertissements artistiques», come afferma il comunicato stampa del 2 febbraio 1916) non consiste nell'opporre degli scoppi di risata agli scoppi delle bombe? Il nome stesso, Dada, non è una

26 *Ivi*, p. 36.

27 *Ivi*, p. 39.

28 T. Tzara, *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*, in *Manifesti del dadaismo*, cit., p. 55.

29 G. Ribemont-Dessaignes, *Dadaisme*, in *Dada*, cit., p. 31.

destituzione *umoristica* di ogni ideologia? Un nome, anzi un suono, che non significa niente...

L'humour, l'umorismo, arte della scomposizione per eccellenza, come già aveva detto Pirandello qualche anno prima, rivela il non senso delle cose e della vita in generale. Infatti, solo il riso conserva un valore positivo perché consente un faccia a faccia con la relatività di tutto. Nulla è vero, le pretese verità sono menzogne. «Toute conviction est une maladie», come scrive Picabia all'inizio della sua raccolta intitolata *Unique Eunuque*<sup>30</sup>.

Se ritorniamo a Breton, possiamo indicare un nome, pre-Dada e francese, per questa attitudine: Jacques Vaché. Vaché è, potremmo dire, un dandy, che Breton conosce quando, durante la guerra, lavora all'ospedale di Saint-Dizier. È ricoverato, vicino casa sua, dopo una ferita di guerra. Vaché diventa molto amico con Breton col quale, anche quando ritornerà al fronte, continuerà a dialogare, attraverso un'importante corrispondenza. Alla fine della guerra, i due amici contano di rivedersi, ma Vaché muore, suicida o forse per un'overdose di droga dopo un rapporto sessuale, nel gennaio del 1919. In quegli stessi giorni, Tristan Tzara arriva a Parigi per rafforzare e allargare la rete internazionale Dada. I riferimenti parigini di Tzara sono i giovani poeti che stanno lavorando alla rivista "Littérature", tra cui Breton. Subito, Breton sovrappone l'amico morto alla nuova corrente venuta da Zurigo; le lettere di Vaché, che Breton decide di pubblicare dopo la sua morte, lo proverebbero. Le lettere sono l'eco dell'amicizia nata nei corridoi dell'ospedale, un'amicizia che si fonda innanzitutto su una comune appartenenza al mondo dei buffoni:

Ho ricevuto ieri la vostra lettera – L'Evidenza è che non ho dimenticato nulla della nostra amicizia, che spero durerà – tanto rari sono i sârs e i mîmes! – e nonostante il fatto che voi concepiate l'Umour solo approssimativamente<sup>31</sup> (11 ottobre 1916).

Quali conseguenze comporta essere «sârs e mîmes»? Una appassionata discussione sull'humour, anzi sull'umour, come scrive Vaché, che ne fornisce una definizione, visto che l'amico ancora non ha capito bene, in una lettera datata 29 aprile 1917:

30 Cfr. *Dada*, catalogue publié sous la direction de L. Le Bon à l'occasion de l'exposition Dada présentée au Centre Pompidou, Editions du Centre Pompidou, Paris 2005, p. 794.

31 J. Vaché, *Lettres de Guerre*, précédées de quatre essais d'André Breton, Eric Losfeld, Paris 1970, p. 40. Esiste una traduzione in italiano di queste lettere: cfr. J. Vaché, *Lettere di guerra*, tr. it. di E. Paul, :duepunti, Palermo 2005.

E poi voi mi domandate una definizione dell'umour. (...) Ma questo non è naturalmente definitivo e l'umour deriva troppo da una sensazione per non essere davvero difficilmente esprimibile – Credo che sia una sensazione — Stavo quasi per dire un SENSO – anche dell'inutilità teatrale (e senza gioia) di tutto<sup>32</sup>.

Alla fine della lettera, Vaché evoca la «BATTAGLIA DELLA SOMMA E DEL RESTO», il gioco di parole a proposito di una delle battaglie più sanguinose della storia dell'umanità prova che, grazie all'umorismo, la realtà oggettiva diventa uno spettacolo, che non si basa su niente («l'inutilità teatrale del tutto»). Ecco perché l'umour non è una semplice risata, è piuttosto un senso, un modo di essere nel mondo, di rapportarsi ad esso, come il tatto o la vista, per coglierne l'inutilità, oltre ad essere una sensazione, una sensazione di benessere, o meglio di liberazione, come il vento in faccia in riva al mare. Vaché firma la lettera con lo pseudonimo Jacques Tristan Hylar: l'ossimoro è la piena consapevolezza dello statuto anfibio dell'umorismo, che permette di ridere esteriormente di tutto proprio perché quel tutto, inutile e tragico, rende triste il mondo interiore. Rispetto alla guerra, ciò comporta una forma di distacco, una distanza, una disinvoltura, un atteggiamento di sottrazione dalla «machine à décerveler». Per resistere al principio di realtà, come già abbiamo visto per i dadaisti, e come farà dopo di lui Breton, Vaché attacca l'ordine delle cose affermando che esse non esistono veramente o meglio esistono solo poco. Non si tratta, cioè, di opporsi frontamente agli eventi, quanto di ignorarli. In una lettera del 29 marzo 1917, Vaché parla di un campo di battaglia dopo la tempesta d'acciaio. Faccia a faccia con la morte si è, prima di ogni cosa, increduli: «È da non credersi». Il suo «umour» nasce da questa frizione fra la percezione oggettiva degli eventi e la ricostruzione che ne fa il soldato, che arriva a sentirsi totalmente straniero rispetto a quello che sta succedendo sotto i suoi occhi. In una lettera a Jeanne Derrien del 30 aprile 1917, Vaché scrive:

– E poi il pomeriggio un tank in ottima salute è venuto a prendere il thé con noi, ed è andato via con ogni sorta di rumori e di singhiozzi infernali – Schiacciando con calma il filo spinato – e arrampicandosi con facilità sulle siepi – non potevo credere ai miei occhi – avevo visto spesso dei tank muoversi – ma mai in libertà nel loro ambiente naturale [...] – tranquillo pachiderma –

Ecco il modo in cui un carrarmato si trasforma agli occhi di un soldato in un elefante. La devastazione oggettiva è tanto impossibile da credere che rende possibile immaginare un'altra realtà. L'umorismo, in questo senso,

---

32 *Ivi*, pp. 44-45.

diventa la strada verso la diserzione perché è ciò che ci permette di staccarci dalla realtà così come appare. Un tipo di diserzione particolare, forse la vera diserzione. Breton scrive, a questo proposito delle pagine illuminanti, sul suo vecchio amico defunto quando pubblica la sua antologia sull'humour noir:

Alla diserzione verso l'esterno in tempo di guerra, [...], Vaché oppone un'altra forma di insubordinazione che potremmo definire una diserzione all'interno di se stessi. Non è neanche più il disfattismo di Rimbaud nel 1870-71, è un partito preso di indifferenza totale, che ha come cura di non servire a niente o meglio: di *disservire* con applicazione<sup>33</sup>.

Indifferenza che riguarda anche l'arte e la letteratura: «L'ARTE È UNA SCIOCCHENZA» (lettera del 9 maggio 1918). Non si diventa «pohètes» se si è umoristi; non si scrive secondo le norme se si è umoristi; anche i giganti della nuova arte, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, cadono dai loro piedistalli di fronte all'umorismo. È qui il *trait d'union* fra Vaché e Dada, in questa carica negativa, che fa un po' paura a Breton, il quale confesserà che è solo grazie a Vaché che non è diventato un «poeta» dopo la guerra. Cosa resta quindi della letteratura? Cosa resta dell'arte? La loro liquidazione rientra nel progetto di uscita dalla guerra. Se la guerra è una questione di parole, bisogna disfarsi di tutto quello che è stato fatto nel passato intorno ad esse, ma poi?

Qualche anno dopo la guerra, le avanguardie inscenano un processo, un vero processo, con pubblica accusa, difesa e giudici e con tanto di testimoni, a Maurice Barrès, accusato di «attentato alla sicurezza dello spirito», chi ha incarnato la nazione francese in guerra, che ha cantato la tradizione della letteratura e della terra francesi, fino ad esaltare, giorno per giorno, in infuocati editoriali, la bellezza della guerra per difendere quella tradizione contro il nemico tedesco, il «rossignol des carnages», come lo definisce Romain Rolland. Il processo pubblico ha luogo il 13 maggio 1921 nell'aula delle Sociétés savantes a Parigi. Un manichino rappresenta Barrès, i magistrati e i difensori sono vestiti con un camice bianco da medico. Un pubblico abbastanza numeroso segue l'istruttoria fino al verdetto finale che condanna Barrès a vent'anni di lavori forzati. Il processo sancisce anche l'inizio della rottura fra Breton e Tzara. Breton è il giudice del processo, crede fermamente in quello che sta facendo, pensa che da quel processo possa nascere una nuova letteratura, cosa che accadrà effettivamente

33 A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, 1940, in J. Vaché, *Lettres de Guerre*, cit., p. 24.

qualche anno dopo, con la pubblicazione del primo manifesto surrealista. Ma, allora, dove sono finiti i gesti/non gesti dell'avanguardia? L'indifferenza, il rifiuto di dare un valore alle cose? Tzara è citato come testimone, chiamato alla sbarra rifiuta di accusare Barrès. Dichiarò: «Non ho alcuna fiducia nella giustizia, anche se questa giustizia è fatta da Dada. Converterete con me, signor Presidente, che non siamo che una banda di farabutti e di conseguenza le piccole differenze, farabutti più grandi o farabutti più piccoli, non hanno alcuna importanza»<sup>34</sup>. Tzara continua con le provocazioni, fedele allo spirito Dada per preservare l'umorismo anche in un tribunale. Per continuare a disertare. Forse, anche, per continuare a scrivere nella misura in cui, dopo il disastro, nel disastro, la scrittura è umoristica, cioè demoralizzatrice, o non è più niente, se non un esercizio accademico. Disservire, demoralizzare ovunque. Certo. Sempre. Soprattutto durante la guerra. Ridere della belva per guardarla negli occhi. Per sentirne la puzza. Per esserne disgustati. Per farla a pezzi, forse. Altrimenti, se non ce la facciamo ad assumere questa rabbia di ridere del mondo, e di inventare un mondo, continuiamo ad accontentarci della realtà.

---

34 Testimonianza di Tristan Tzara in A. Breton, *Affaire Barrès*, in *Œuvres Complètes*, t. I, cit., p. 420.