

Horia Corneliu Cicortaș

**Un personaggio in cerca d'autore.  
Cioran, l'esilio e il *teatro decomposto*  
di Matei Vișniec**

---

**A CHARACTER IN SEARCH OF AN AUTHOR:  
CIORAN, EXILE, AND THE DECOMPOSED THEATRE  
OF MATEI VIȘNIEC**

**Abstract:** The article presents several themes in the works of E. M. Cioran and Matei Vișniec, two authors who, though belonging to two different generations and cultural contexts, have in common the experience of exile, the shift in the language of self-expression from their native Romanian to French, and a strong interest in philosophical reflection on the topic of decomposition. In this regard, Cioran's works, such as *Précis de décomposition*, can be read in light of *The Decomposed Theatre*, and vice-versa. This article draws attention to two examples of Vișniec's dramaturgy, making use of a comparative approach to the *decomposition* theme in the two Franco-Romanian authors.

**Keywords:** Emil Cioran; Matei Vișniec; Romanian Exile; Decomposed Theatre; Decomposition.

**HORIA CORNELIU CICORTAȘ**

Università di Trento, Italia  
horia.cicortas@unitn.it

DOI: 10.24193/cechinox.2020.39.21

Secondo la tradizione buddhista, il principe Siddhārtha Gautama decise di abbandonare il palazzo reale e la vita sfarzosa che fin dalla nascita vi conduceva, dopo aver scoperto, all'età di ventinove anni, la realtà della malattia, della vecchiaia e della morte. Tale realtà gli era stata attentamente occultata dal padre, timoroso che potesse avverarsi una profezia dell'astrologo che aveva esaminato Siddhārtha alla nascita, secondo cui il bimbo sarebbe diventato o un Sovrano universale (*cakravartin*, letteralmente «colui che fa girare la ruota») o, appunto, un Illuminato (*buddha*). Lasciando famiglia e società, il principe si dedica tenacemente alla vita contemplativa e ascetica, raggiungendo la liberazione dalla ruota delle rinascite e mettendo in moto la ruota della Legge (*dharmā*), attraverso l'insegnamento delle Quattro Nobili Verità (*catvāri ārya-satyāni*) da lui sperimentate e «comprese»: la sofferenza, l'origine della sofferenza, la cessazione della sofferenza e la via che conduce alla cessazione della sofferenza.

Da tempo è stata riscontrata la stretta analogia (o addirittura una diretta discendenza) tra queste Verità buddhiste e la

medicina indiana, là dove al posto della sofferenza si ponga la malattia e al posto della liberazione, la guarigione. Questo, nella misura in cui la medicina indaga sulla malattia, le sue cause, la guarigione e il rimedio, al fine di ripristinare e conservare lo stato di salute dell'individuo<sup>1</sup>. Il legame tra religione (o soteriologia) e medicina – in altri termini, tra la medicina dell'anima e quella del corpo – non è tuttavia una prerogativa asiatica. Dai Vangeli sappiamo, ad esempio, che Gesù era anche un guaritore; e come lui, numerosi santi, sciamani e *medicine-men* di ogni religione e continente.

Venendo a tempi e personaggi a noi più vicini, nel caso di Cioran – autore qui preso in considerazione in riferimento al teatro di Vișniec – si può osservare come il tema della *decomposizione* (umana e cosmica), intrecciato a quello (buddhista o indiano) della *sofferenza* e a quello (biblico) della *caduta*, sia una costante della sua riflessione già prima del suo libro d'esordio in francese, pubblicato nel 1949 col titolo *Précis de décomposition* [Sommaro di decomposizione].

Basti pensare alle «rivelazioni del dolore» nella sua pubblicistica giovanile<sup>2</sup> e al suo primo libro *Pe culmile disperării*, pubblicato nel 1934. Qui, il giovane transilvano, interrogandosi sulle ragioni del «monopolio della sofferenza» (è il titolo del paragrafo in questione), scrive: «Ho l'impressione di essere il solo a soffrire e di essere il solo ad averne diritto, ho l'impressione di avere concentrata in me tutta la sofferenza del mondo, e questo benché mi renda conto che esistono sofferenze più atroci»<sup>3</sup>; un po' più avanti, si dichiara «impressionato» dalla sofferenza, la cui origine «bestiale, irrazionale e demoniaca ne spiega la *presenza*, ma non la *giustifica*»<sup>4</sup>.

Come nella filosofia indiana, la sofferenza per il giovane Cioran è un presupposto dell'interrogazione radicale sul senso dell'essere, un ineluttabile dato di fatto dell'esistenza (anch'essa ingiustificata), per quanto – diversamente dalla posizione «programmatica» adottata in età matura – non ancora una fonte prediletta di conoscenza e saggezza. Anzi, l'utilità spirituale della sofferenza è ingannevole e di breve durata: «Benché la sofferenza come fenomeno mi impressioni e talora mi affascini, non potrei scriverne l'apologia, perché quella persistente – e non c'è vera sofferenza che non sia tale –, se all'inizio purifica, in ultimo istupidisce, sconvolge, distrugge, disgrega». Sicché, puntualizza Cioran:

il facile entusiasmo che inneggia a essa è tipico degli esteti e dei diletanti, che la prendono per un divertimento, lungi dal comprendere la sua terribile forza di decomposizione e il suo velenoso potere disgregante, ma anche la sua fecondità, che tuttavia si paga a caro prezzo.

La sofferenza, lungi dall'essere uno strumento universale di conoscenza, è un baratro concesso a pochi privilegiati; è il «monopolio» di un vivere «sospeso sopra un abisso». Caratterizzata da questa «terribile forza di *decomposizione*» e dal «velenoso potere *disgregante*» (sottolineatura mia), essa distingue radicalmente chi ne è affetto da chi non lo è. Quanto alle malattie, la loro unica «missione filosofica» è quella di mostrare eventualmente «quanto sia illusorio il sentimento dell'eternità dell'esistenza, e quanto fragile il sogno di un compimento della vita»<sup>5</sup>. Idee analoghe

sulla sofferenza in generale e sulla malattia in particolare, sono espresse in un saggio del febbraio 1933, intitolato «Le rivelazioni del dolore»<sup>6</sup>, e in diversi scritti successivi.

Dal punto di vista buddhista, la sofferenza, intesa dal giovane Cioran come «monopolio», coincide solo in parte con il carattere *strutturalmente* doloroso, insoddisfacente di ogni nostra esperienza e di ogni forma di esistenza in generale, giacché per il buddhismo la sofferenza o il dolore (*duḥkha*) costitutivo non si riducono alla sofferenza palese, ma concernono tre categorie più ampie, ossia la «sofferenza della sofferenza» (*duḥkha duḥkhatā*) – riguardanti nascita, malattia, vecchiaia, morte, separazione da ciò che è piacevole, unione con ciò che è spiacevole e la frustrazione procurata dal non ottenere ciò che si desidera –, la «sofferenza del cambiamento» (*vipariṇama duḥkhatā*), procurate dall'impermanenza e mutevolezza degli eventi, e la «sofferenza dell'esistenza» (*saṃskāra duḥkhatā*), cioè l'insoddisfazione «ontologica» dovuta alla nostra stessa esistenza nel ciclo cosmico.

In questo senso, si può notare come la prospettiva cioraniana sulla sofferenza si sia col tempo avvicinata a quella del buddhismo, con la differenza che, pur condividendone in buona parte le premesse antropologiche e le soluzioni sul piano soteriologico, s'intreccia con altri elementi fondanti, mutuati dalla tradizione biblico-cristiana (dunque extra-indiana): il peccato originale e la Creazione fallita.

Ora, in questa sede non occorre addentrarci sul filone sotterraneo buddhista, rintracciabile già nelle opere giovanili di Cioran, mediato dal pessimismo antropologico di Schopenhauer, che egli conosceva bene

e condivideva<sup>7</sup>. Quel che, invece, ci sembra d'uopo evidenziare qui, è il sostrato *organico, fisico*, prettamente *soggettivo* che è alla base della filosofia dello scrittore di Răşinari; nella fattispecie, si tratta di un male con cui egli ha dovuto fare i conti fin dagli anni dell'adolescenza, trascorsi a Sibiu: l'esperienza devastante dell'*insonnia*. È tale esperienza, unitamente a un'ipersensibilità innata e a un'acuità di pensiero connotato in senso mistico, alla base della sua visione filosofica, della sua scrittura – vissuta come auto-terapia – e anche della sua vita, come emerge anche nell'opera teatrale che gli ha dedicato Matei Vişniec, qui presa in considerazione.

### Raccolte differenziate – la poetica del 'teatro decomposto' di Vişniec

**A**ppare significativo che all'origine della *pièce* scritta da Matei Vişniec durante una residenza a Fontenay-aux-Roses, nel 2003-2004<sup>8</sup>, si trovi un'altra malattia, questa volta il male che afflisse negli ultimi anni di vita Emil Cioran: la progressiva e irrimediabile perdita della memoria (morbo di Alzheimer). Il testo drammaturgico, messo in scena dapprima in Romania (2004), poi in Lussemburgo e Francia, è stato tradotto in diverse lingue ma non in italiano, pertanto è ancora poco noto in Italia (eccezion fatta per i teatranti e i teatrologi familiarizzati con la produzione dell'autore franco-romeno). Il protagonista è Emil Cioran. Diversamente dai testi brevi del *Teatro decomposto* vişniechiano, su cui ci soffermeremo più avanti, questa *pièce* è un'opera strutturata e organica, con l'indicazione di luoghi e tempi dell'azione, nonché con un numero abbastanza cospicuo di personaggi, che varia da tredici a

sedici (gli attori necessari, precisa il drammaturgo, devono essere almeno tre donne e quattro uomini).

Dalla breve «Nota» posta in calce a quest'opera teatrale, apprendiamo che l'autore non ha conosciuto Cioran, ma la sua opera gli è stata «sufficiente per comunicare e dialogare con lui», aggiungendo che la *pièce* è un «incontro soggettivo e immaginario tra il drammaturgo Matei Vișniec e il filosofo Emil Cioran diventato, con la sua morte, un *personaggio*»<sup>9</sup>. È interessante notare che la parola «personaggio» è in corsivo, come per attirare l'attenzione su Cioran in quanto personaggio teatrale; l'autore Cioran diventa così il personaggio Cioran che interpreta *se stesso*.

Convergente con il contenuto del *Teatro decomposto* vișniechiano è il fatto che lo scrittore Cioran – cioè colui che diventa, nella *pièce* di Vișniec, il *personaggio* Cioran – si sia soffermato spesso, come dicevamo, sul tema della decomposizione e della decadenza, ineluttabili tanto per gli esseri viventi, quanto per le culture e le civiltà. Lo ha fatto ancor prima del suo esilio parigino, iniziato nel 1937 – grazie a una borsa di studio per una tesi di dottorato mai scritta – e reso definitivo al termine della seconda guerra mondiale, nei libri pubblicati in Romania, fin dal primo, citato in precedenza, il cui titolo parla da sé: *Pe culmile disperării* (letteralmente: 'Sulle vette della disperazione').

Ma lo ha fatto anche negli anni '40, quando, a Parigi, scrive i suoi ultimi libri in romeno, prima di passare definitivamente al francese. In *Razne* – uno dei testi (del 1945-1946) che precedono e preannunciano la «svolta linguistica» dal romeno al francese – troviamo, ad esempio, frasi come queste:

Esistiamo grazie alla putredine che è in noi, che ci rende vulnerabili, grazie alle virtualità cadaveriche del corpo e agli aliti di decomposizione che rinfrescano la vitalità dello spirito.

[...]. La decomposizione è l'unica traccia che i passi lasciano in dote alla vita, questo strano putridume della materia. La creazione e la distruzione sono diverse direzioni della stessa sostanza, che si afferma disfaccendosi. [...]. Togliete all'uomo il dono del sudore – e si decomporrà all'istante<sup>10</sup>.

Più o meno con le stesse declinazioni, in *Îndreptar pătimas*, libro scritto negli anni 1940-44 (e rimasto inedito fino al 1991), la decomposizione riguarda non solo la creatura ma anche il Creatore: «Gli astri non sono le lucciole della Sua decomposizione?», si domanda, retoricamente, l'autore. Ovviamente, nemmeno il cristianesimo è risparmiato, giacché «vi sono in esso tanti germi di decomposizione e così poca aria – una religione senza montagne, di colline senza vette, di mari per affamati»<sup>11</sup>.

Sulla stessa linea di pensiero che risale agli anni romeni, il primo volume pubblicato in francese, che ebbe diverse gestazioni e varianti, s'intitola proprio *Précis de décomposition*, dove possiamo leggere passi come il seguente, che potrebbe fungere da esergo al *Teatro decomposto* di Vișniec:

La decomposizione presiede alle leggi della vita: più vicini alla nostra polvere di quanto non lo siano alla loro gli oggetti inanimati, noi soccombiamo prima di questi e corriamo verso il nostro destino sotto lo sguardo delle stelle apparentemente indistruttibili. Ma anch'esse andranno in polvere in

un universo che solo il nostro cuore prende sul serio per poi espiare nei tormenti la sua mancanza di ironia...

Nessuno può correggere l'ingiustizia di Dio e degli uomini: ogni atto non è che un caso particolare, in apparenza organizzato, del Caos originario. Siamo trascinati da un turbine che risale agli albori dei tempi; e se questo turbine ha assunto le sembianze di ordine, è solo per travolgerci meglio...<sup>12</sup>

Decomposizione, quindi, polvere, turbine e caos originario dovuti a un'ingiustizia «cosmica»: la stessa atmosfera che si respira anche nel *Teatro decomposto o l'uomo pattumiera* di Vişniec. Si tratta di una raccolta di ventiquattro testi brevi – diciannove monologhi e cinque dialoghi – scritti in francese nel 1992 (e pubblicati nel 1996), uscita nel 2012 anche in italiano<sup>13</sup>. Essi sono accomunati sul piano formale dalla loro modularità, vere e proprie «schegge», il cui tema è focalizzato su vari aspetti – ludici, disgreganti o alienanti – dell'esistenza umana. «I testi riuniti sotto questo titolo», precisa l'autore nell'«Avvertenza» alla raccolta, «sono in realtà *dei moduli teatrali da comporre* », aggiungendo che essi sono «come i pezzi di uno specchio rotto», frammenti di una materia originaria esplosa da ricomporre, come in un puzzle:

C'è stato, una volta, l'oggetto in perfetto stato. Rifletteva il cielo, il mondo e l'animo umano. E c'è stata, non si sa quando, né perché, l'esplosione. I pezzi di cui disponiamo adesso fanno parte, senza dubbio, della materia originaria. Ed è proprio in questa appartenenza

alla materia originaria che risiede la loro unità, il loro profumo, la loro identità di atmosfera<sup>14</sup>.

Questi brevi testi del *Teatro decomposto* sono considerati dal critico teatrale Georges Banu non dei semplici frammenti, bensì «vere monadi, testi autonomi, tondi, 'quadri di una mostra'»<sup>15</sup>. Essi non sono ambientati in luoghi o tempi definiti ma hanno per protagonisti, come avviene quasi sempre nel teatro di Vişniec, personaggi oggettivati, privi di un profilo psicologico definito o di una riconoscibilità «storica», portatori unici dei propri discorsi, ossessioni e azioni, nel quadro (reale o immaginato) della società odierna.

La seconda parte del titolo, *l'uomo pattumiera*, suggerisce non più la forma bensì il contenuto e la chiave di lettura di questi testi, che riflettono le caratteristiche generali dei *teatri* di Vişniec, come osserva Gerardo Guccini, ovvero «il teatro mentale, le cui drammaturgie scritte sono testimonianza consuntiva e prolungamento formale, e i teatri concreti che hanno trovato nelle opere di questo autore interrogativi e risposte intorno al senso del lavoro scenico»<sup>16</sup>.

Nella fattispecie, l'uomo pattumiera è la cifra di una società – quella attuale – che, avendo perso i riferimenti ideali e ideologici «forti» (comprese le cosiddette grandi narrazioni totalitarie che hanno caratterizzato il Novecento), appare non solo spiritualmente smarrita ma anche pesantemente condizionata, a livello macro come anche a livello micro, nelle nostre vite quotidiane, dalle logiche mercantili, subordinate al *consumo* (di beni, prodotti e servizi) e al *controllo* dei consumatori, attraverso i nuovi mezzi tecnologici di «comunicazione».

I temi sono tanti. Nel modulo *L'uomo col cerchio*, che apre la raccolta, il cerchio disegnato attorno a sé appare come «il toc-casana di tutti i tempi»<sup>17</sup>, il luogo magico che conferisce protezione, sicurezza, felicità, per quanto «certe voci» della città parlino di prigionieri in gabbia. Analoga ambivalenza si riscontra nel monologo *Il riparatore*, che dà voce alla tecnica «scientifica» e «umanistica» di sotterramento dei cadaveri al termine della guerra. Salvo scoprire poi il lato lirico del riparatore, autore di «piccole poesie sulla grandezza dei luoghi visitati»<sup>18</sup>.

Ma sono presenti in questa raccolta anche *L'uomo con il cavallo* (che riprende un simbolo utilizzato nella *pièce I cavalli alla finestra*, scritta da Vișniec in romeno, prima di emigrare in Francia), *Il domatore* – una bellissima variante capovolta, postmoderna, del mito di Noè –, *Il filosofo* (il cui orto è devastato da conigli che diventano sempre più numerosi), *L'uomo con la mela* (la cui visione onirica ricorda quella della *Metamorfosi* di Kafka), *L'uomo con lo scarafaggio*, le varie *Pazze* che parlano di lumache pestilenziali, farfalle carnivore e pioggia-animale, andando a costituire un vero e proprio bestiario in cui «la molteplicità inquieta giacché queste legioni divoratrici non possono condurre che alla 'decomposizione' della carne», scrive Georges Banu, «cosicché il 'teatro decomposto' trova la sua ragion d'essere segreta in ciò che inquieta di più: 'l'uomo decomposto'»<sup>19</sup>.

E la condizione dell'uomo decomposto è illustrata, in questa raccolta, dai monologhi in cui maggiormente si esprime la poetica «decostruttiva» di Matei Vișniec: *L'uomo pattumiera*, *Il lavatore di cervelli I* (il lavaggio dei cervelli in forma di *marketing*), *II* (il lavaggio dei cervelli ideologico), *III* (il

lavaggio dei cervelli come organizzazione delle risorse umane), *Il maratoneta*, *L'illusionista*, *Il clochard* e, infine, il monologo non a caso posto per ultimo, *L'uomo con lo specchio*. Il tutto, inframmezzato dai dialoghi surreali di *Voci nel buio* (I, II, III) e *Voci nella luce accecante* (I, II)<sup>20</sup>.

Quella vișnieciana è una visione sovversiva, di critica radicale non solo dei fatti più negativi e allarmanti della convivenza umana (guerra, sfruttamento umano, distruzione delle risorse naturali ecc.), ma anche degli stessi postulati e premesse alla base dell'ordinamento sociale e della dialettica sapere-potere.

In fondo, l'involucro poetico – a una prima vista, rassicurante – non fa che esacerbare, fino al grottesco e al surreale, il carattere irrazionale e arbitrario delle nostre scelte, l'illusorietà, la manipolazione e l'auto-manipolazione che accompagnano il nostro essere-nel-mondo. In altre parole, nel *Teatro decomposto* di Vișniec, come anche nel resto delle sue opere teatrali, siamo di fronte a un *dissolvimento* delle strutture che reputiamo «forti» (ideali, valori, istituzioni) e scopriamo, dietro tali apparenti sicurezze, la precarietà costitutiva della nostra esistenza, la fragilità delle nostre costruzioni, la condizione postmoderna (culturale, non giuridica) di «apolidi», là dove i confini della *polis* tradizionale tendono sempre di più a sfumare, a scapito di un mondo globalizzato in cui le varie dimensioni abitative e identitarie dell'uomo si confrontano, rinegoziando la ricerca di nuovi spazi di affermazione.

### In scena, con Cioran

**P**assando dalla decomposizione di Cioran alla drammaturgia vișnieciana «decomposta», torniamo ora al personaggio

Cioran, con le sue contraddizioni e ossessioni, colte da Vișniec a partire dallo scacco della perdita della memoria. Ciò che spicca in questo ritratto drammaturgico è il carattere *abissale*, vertiginoso del pensiero cioraniano. Nella Scena 4, infatti, il Cieco con il telescopio (personaggio che compare spesso nel teatro vișniechiano), diventato il Professore di filosofia, inizia il suo corso davanti agli studenti della Sorbona, dedicato al pensiero di Cioran, affermando che si tratta di «un pensiero che ti dà vertigini». «Se non avete ancora sperimentato la sensazione di vertigine», prosegue il Professore cieco, «salite all'ultimo piano della Torre Montparnasse, uscite sulla terrazza, montate sulla balaustra e restate in piedi sulla ringhiera guardando verso il basso. In questo modo capirete la vera natura del pensiero di Cioran»<sup>21</sup>. L'abisso vertiginoso cioraniano è «senza fondo», «un vero buco nero che, da mezzo secolo, risucchia e trasforma in nulla tutto, tutte le idee dell'Occidente e dell'Oriente, le verità e le non verità, tutti i precetti morali e tutti i riferimenti valorici... Niente sfugge alla macchina trita-idee del signor Cioran...»<sup>22</sup>.

Intento a sondare non già la volta celeste («non sono molto interessato al cielo», dice nella scena d'apertura, in cui dialoga con il Cieco col telescopio), ma i recessi dell'animo umano, le voragini della coscienza, Cioran assume una prospettiva volutamente «eremitica», marginale, che ben si confà al suo status giuridico di *apolide*, estranea a ogni tentazione di carriera accademica (peraltro disprezzata) o di mondanità letteraria, ambizioni incompatibili con l'atteggiamento ascetico e «metafisicamente reazionario» del moralista romeno. Nella scena 7 della *pièce*, rispondendo alle domande del Capo

della Sezione Apolidi (da cui si reca per il rinnovo periodico della carta di apolide), l'anziano smemorato Cioran dichiara: «lo statuto di apolide è stato per me un grande sollievo. Non ho più avuto una patria da tradire né da servire, il che mi ha dato una maggiore libertà...»<sup>23</sup>.

Tuttavia, l'apolide di Rășinari qualche scheletro ce l'ha nell'armadio, come il drammaturgo mette bene in evidenza nel testo. Lo si evince dai dialoghi del personaggio Cioran-anziano con il Capo della sezione apolidi e la sua dattilografa, conversazioni che a un certo punto prendono la piega di una vera e propria requisitoria nei suoi confronti, da parte di figure che sono, in realtà, presenze «interiori», schegge di vissuti che riaffiorano alla memoria nella stagione crepuscolare della vita. Suggestivamente, il personaggio-Cioran chiuderà a chiave questi personaggi surreali (ovverossia, gli «scheletri») nell'armadio dal quale, a più riprese, cercano di uscire. Nella penultima, decisiva scena, il Cioran-anziano consegna invece la chiave al Cioran-giovane, dicendogli: «Prendila... E d'ora in poi sappi che non ho più nessun debito nei tuoi confronti»<sup>24</sup>.

«Ho sempre vissuto contro corrente, e non è stato facile », afferma il protagonista della *pièce*, «assumendomi l'orrore di dimenticare tutto, l'orrore di vivere al riparo dalla storia...», aggiungendo che «mentre mio fratello e i miei amici marcivano nelle prigioni comuniste in Romania, io facevo il giro della Francia in bicicletta»<sup>25</sup>.

Infatti, colui che da giovane si era fatto contagiare dal fervore nazionalista, si rifugia, l'anno dopo la pubblicazione de *La trasfigurazione della Romania*, a Parigi rinunciando a ogni compromissione non solo con la sfera politica, ma anche con la

mondanità dei salotti letterari. Ciò nonostante, non sarà risparmiato dai fantasmi del passato, che continueranno a tediare fino alla vecchiaia. Una delle ragioni è per l'appunto la questione del fratello Aurel, rimasto in Romania, dove sconta sette anni di prigionia rifiutando ogni forma di collaborazione col regime comunista di Bucarest; regime che mette al bando, fino alla caduta della dittatura di Ceaușescu (22 dicembre 1989), gli scritti dell'esule Emil Cioran, pur cercando a più riprese, senza successo, di «recuperarlo», in un'azione che riguardava le personalità di spicco dell'esilio romeno<sup>26</sup>.

In questa *pièce*, un ruolo privilegiato di testimone viene svolto dal personaggio chiamato «la Signora distinta che sbriciola pane» – la memoria di Cioran, come lei stessa dichiara. Sono briciole per i piccioni del giardino del Luxembourg, dove il Nostro era solito passeggiare: metafora di una frammentazione dell'identità personale, subita da una coscienza non più compatta, ma ormai sgretolata anche dinanzi all'assalto erotico che travolge il settantenne Cioran, innamorato «come un liceale» di una giovane insegnante tedesca<sup>27</sup>.

La *pièce* nasce, per ammissione dello stesso autore, da una frase e un incontro<sup>28</sup>. La frase, letta in un libro-intervista di Gabriel Liiceanu, riguarda la perdita della memoria: un giorno, uscendo dalla casa editrice Gallimard, Cioran si rende conto di essersi dimenticato la via di ritorno verso casa<sup>29</sup>. Questo è il punto di partenza, la metafora attorno alla quale Vișniec costruisce un intreccio che va oltre il mero dato biografico: «Un grande filosofo che inizia a perdere la sua memoria, ecco un tema generoso!».

Uno stimolo successivo a quest'immagine iniziale venne dall'incontro a Parigi

che Vișniec ebbe con il saggista Ion Vartic, autore del libro *Cioran naïv și sentimental*<sup>30</sup>. Siamo nell'autunno del 2003. I due parlano di Cioran. Vartic – allora direttore del Teatro Nazionale di Cluj – apprende così che Vișniec ha in mente l'idea di una *pièce* sul pensatore transilvano e lo incoraggia a scriverla. Verrà scritta in una prima stesura in francese (dal titolo *Les détours Cioran, ou mansarde à Paris avec vue sur la mort*), ma subito traspunta e rielaborata anche in romeno. Nasce così la collaborazione in vista di una  *messa in scena*: in un primo momento il regista suggerito da Vartic fu Mihai Măniutiu (n. 1954), regista di spicco e stretto collaboratore di Vartic. A seguito della «defezione» di un celebre attore, il progetto passa, nella primavera del 2004, nelle mani di un altro regista, Radu Afrim (classe 1968), anch'egli uno dei più talentuosi registi romeni di teatro del momento, che lo porterà a compimento dopo alcuni mesi (la prima al Nazionale di Cluj di *Mansardă la Paris cu privire spre moarte* è del 25 settembre)<sup>31</sup>.

L'idea-cardine alla base di quest'opera teatrale – ci dice il drammaturgo – è:

il contrasto incredibile (forse apparente, ma potente) tra opera e uomo, tra il *filosofo* che per tutta la vita non ha fatto che pensare sulla morte e sul nulla, e l'*uomo* che ha avuto sempre paura delle correnti d'aria ed è stato più ipocondriaco di quanto possiamo immaginare.

Cioran è stato un cultore dei rimedi omeopatici e fitoterapici, tanto che nelle lettere al fratello «dà delle precise indicazioni su come debba essere preparato un infuso, e soprattutto come debba essere bevuto – con un braccio sollevato!»<sup>32</sup>.

Protagonista della *pièce* è Emil Cioran che vaga per le strade di Parigi sempre più smemorato, insidiato com'è dal morbo di Alzheimer. Le tredici scene si succedono in una sorta di commedia dell'assurdo il cui protagonista si trova come gettato – e piuttosto smarrito – in luoghi che fatica a riconoscere, dove dialoga con personaggi (il cieco con il telescopio, la signora che sbriciola pane per i piccioni, il professore cieco, il facchino della stazione, gli impiegati della Prefettura e così via) che mostrano di sapere più cose di lui, o *altre* cose (più o meno segrete) su di lui.

Ogni inizio di scena è segnato con una proiezione video di una fotografia raffigurante un luogo o evento rilevante della biografia di Cioran: la Place Fürstenberg delle celebri fotografie di Louis Monier che lo immortalano insieme agli amici Eugène Ionesco e Mircea Eliade (correva l'anno 1977), il Jardin du Luxembourg dove passeggia spesso, il quartiere Odéon, in cui è ubicata la mansarda del Nostro, un'aula della Sorbona (dove Cioran era iscritto come studente per poter usufruire della mensa), la Gare de l'Est dove va ad accogliere (nel 1981) il fratello che rivede – e stenta a riconoscere – dopo quarant'anni, i palazzi amministrativi (Comune, Prefettura) dell'Île de la Cité, l'ospedale Broca (dove trascorse gli ultimi anni di vita), la spiaggia di Dieppe, luogo di «villeggiatura» spesso frequentato insieme alla compagna Simone Boué (e dove quest'ultima annegò, due anni dopo la morte di Cioran), l'Eliseo, sede della presidenza della Repubblica Francese, dove il Cioran reale venne invitato (senza andarci) da François Mitterand, la città di Sibiu, luogo dell'adolescenza e della prima giovinezza e infine, nella scena finale, le immagini del paese

di Răşinari, su cui si sovrappone l'*ombra* di Cioran: «Mentre io muoio lentamente a Parigi, la mia ombra vaga per le strade di Sibiu... Ma nessuno, mai, ha saputo che io in Francia ero senza ombra, che la mia ombra non era con me...».

Come in altre produzioni drammaturgiche di Vişniec, anche in questo caso siamo di fronte a un testo-puzzle, un insieme di «cocci» presentati dall'autore nella loro situazione frammentaria, i quali tuttavia, una volta ricomposti dal lettore (o dallo spettatore) nel «montaggio» individuale, consentono di ricomporre un'unità, sia pure «cubista». Più che una biografia drammaturgica di Cioran, *Mansarda a Parigi con vista sulla morte* è una sequenza di sguardi su situazioni che rivelano contraddizioni di un personaggio che, a dispetto di un'opera apparentemente enfatica nel suo tentativo di andare, sulle tracce di Nietzsche, «oltre l'uomo», si rivela invece molto umano e anche, molto spesso, comico.

Il merito di Vişniec è infatti quello di aver messo efficacemente in evidenza tale contrasto, costruendo situazioni in cui personaggi e immagini «tipizzate», presenti anche in altre sue opere (il cieco con il telescopio, l'aspirante suicida, i coniglietti), interagiscono con aspetti «storici» della vita di Cioran creando nuove immagini, dense di significati e intrise di ilarità.

È il caso, per esempio, della scena 4, in cui il professore cieco, dopo aver descritto il pensiero abissale e apocalittico di Cioran, fallisce più volte nel tentativo di suicidarsi in cattedra, per via del malfunzionamento della rivoltella usata, proprio quando il personaggio Cioran entra nell'aula, alla ricerca della mensa: «Sì, c'è odore di bruciato... Probabilmente questo mi

ha attirato di nuovo qui... C'è odore di bruciato e pensavo fosse qui la mensa...».

E che dire del colpo di scena finale (scena 11, ambientata all'ospedale Broca), dove si rivela che tutti i personaggi comparsi in precedenza sono i membri di un'Associazione dei Sopravvissuti dopo la Lettura di Cioran, cioè gli aspiranti suicidi che, dopo aver letto gli scritti cioraniani, hanno rinunciato a suicidarsi. Un'Associazione nata sei mesi dopo l'uscita del *Sommario di decomposizione*, il cui numero di soci è cresciuto vertiginosamente con l'uscita dei vari libri del Nostro. E, per festeggiare i 45 anni dalla fondazione dell'Associazione (siamo dunque nell'ultimo anno di vita di Cioran), i personaggi gli hanno preparato una festa a sorpresa, in cui gli declamano, via via, lodi sempre più esaltate: «Grazie, signor Cioran, per averci salvati... Sappia che abbiamo iniziato una vasta operazione di distribuzione gratuita dei suoi libri negli ospedali psichiatrici, negli asili per gli anziani, nelle carceri e nelle caserme», «lei è il nostro salvagente, signor Cioran, il nostro salvatore. Lei ha portato la croce della disperazione per noi»<sup>33</sup> e così di seguito, in una surreale «santificazione» che si conclude con la proposta di una gita dell'Associazione in Transilvania, a Rășinari.

A Rășinari ci andrà, invece, Cioran-anziano, dopo una sosta a Sibiu per rivedere Cioran-giovane. Ma il tono, qui, nelle ultime scene della pièce, non è più comico. L'incontro di Sibiu ha l'aspetto di un regolamento di conti, e la visita a Rășinari – l'ultimo «viaggio» che vede il personaggio Cioran salire a piedi la celebre Coasta Boacii e scomparire nel nulla – è accompagnata da una lamentazione funebre.

### Esili e altre comunanze

In breve, tra l'esule Matei Vișniec e l'esule Emil Cioran sono rintracciabili diversi punti di contatto, sul piano biografico come su quello della riflessione filosofica (in particolare, quella attorno alle varie declinazioni della «decomposizione»). Pur appartenendo a generazioni e contesti politici differenti, entrambi hanno dovuto fare i conti con «il terrore della Storia», per usare un'espressione di Mircea Eliade, scegliendo l'esilio francese come riparo, e insieme trampolino di lancio per una nuova tappa creativa, che comprende anche l'adozione della lingua francese – parziale in Vișniec, esclusiva in Cioran – per le loro rispettive opere. Entrambi, pur sperimentando da giovani l'esilio per motivi politici, hanno abbracciato una forma di dissidenza culturale e filosofica imperniata sull'interrogazione radicale attorno alla nostra condizione «ontologica» di viaggiatori (nel cristianesimo) o esiliati (nello gnosticismo e nel bogomilismo amato da Cioran) sulla Terra.

Il passaggio da una lingua materna «marginale» a un idioma di circolazione internazionale ha indubbiamente agevolato la conoscenza, la traduzione e la ricezione critica dei loro scritti<sup>34</sup>. Comune è anche l'interesse costante per le origini «balcaniche», cioè per il tema delle radici. («La Romania mi ha dato le radici, la Francia mi ha dato le ali», dichiara Vișniec in un'intervista rilasciata in Giappone). E come non menzionare qui un altro, fondamentale punto di contatto? Si tratta del filone *lirico*. Vișniec è notoriamente un poeta, anche quando scrive teatro, ovvero il genere letterario che lo ha lanciato come autore su scala mondiale o narrativa. In

particolare, è un poeta appartenente alla cultura della 'generazione Ottanta', «della quale il Nostro condivide l'allegorismo, il minimalismo e l'ironia»<sup>35</sup>.

A sua volta, Cioran può essere considerato un pensatore d'impronta lirica che scrive in prosa; o meglio, in una prosa che – con l'eccezione di *Schimbarea la faţă a României* (1936) – predilige il saggio concentrato, il frammento e l'aforisma. Una predilezione per il genere breve che è, peraltro, propria anche di Vişniec-drammaturgo. In entrambi, la dimensione poetica è intimamente intrecciata a quella filosofica (nel senso più ampio dell'espressione, non in quello tecnico e «professionalizzato»), quest'ultima spiegabile, solo fino a un certo punto, con il loro *curriculum studiorum*.

Al di là degli autori coltivati (tema complesso, sul quale non è opportuno soffermarci in questa sede), dei temi di riflessione – che rivelano spiccate similitudini,

accomunate da una specifica, personale forma di *resistenza* culturale – o delle particolarità stilistiche, una differenza importante tra i due consta nella circostanza che, mentre Cioran è rimasto fedele al suo «parassitismo» esistenziale, Vişniec ha scelto di dedicarsi, da emigrato, alla professione di giornalista, che gli ha fornito una ulteriore, specifica «lente» di osservazione della società umana. Sarebbe difficile, se non altro, prescindere, nella valutazione complessiva del Vişniec-drammaturgo, dal Vişniec-giornalista<sup>36</sup>. In questo modo, egli ha scelto di «diventare, per il mondo occidentale, ciò che era stato per quello comunista» (dove, ricordiamo, fu pubblicato come poeta ma non come drammaturgo), ovvero un rilevatore di comportamenti nascosti e di logiche subliminali; di rituali e di problematiche universali, di deliberate occlusioni e di intuitive scoperte dell'armonia originaria fra gli esseri e le cose<sup>37</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Banu, Georges, *Matei Visniec ou de la Décomposition*, Prefazione a M. Visniec, *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 7-9.
- Cioran, E. M., *Sommario di decomposizione*, trad. Mario Andrea Rigoni, Milano, Adelphi, 1996.
- Cioran, E. M., *Al culmine della disperazione*, trad. Fulvio Del Fabbro e Cristina Fantechi, Milano, Adelphi, 1998.
- Cioran, E. M., *Ineffabile nostalgia. Lettere al fratello 1931-1985*, a cura di Massimo Carloni e Horia Corneliu Cicortaş, Milano, Archinto, 2015.
- Cioran, Emil, *Revelaţiile durerii. Eseuri*, a cura di Mariana Vartic e Aurel Sasu, Cluj, Dacia, 1991.
- Cioran, Emil, *Divagazioni*, trad. e cura di Horia Corneliu Cicortaş, Torino, Lindau, 2016.
- Cioran, Emil, *Breviario dei vinti*, cura e postfazione di Roberto Scagno, trad. di Cristina Fantechi, Roma, Voland, 2018.
- David, Emilia, «L'estetica del nuovo linguaggio drammaturgico nella poetica del 'teatro decomposto' di Matei Vişniec», in Matei Vişniec, *La storia del comunismo raccontata ai malati di mente e altri testi teatrali*, a cura di Emilia David, trad. di Pascale Aiguier, Davide Piludu, Giuseppa Salidu, Spoleto, Editoria e Spettacolo, 2012, p. 7-30.
- Guccini, Gerardo, «Pensare i corpi. I teatri di Vişniec», in Matei Vişniec, *Drammi di resistenza culturale. I cavalli alla finestra. La donna come campo di battaglia*, Corazzano, Titivillus, 2009, p. 5-65.
- Liiceanu, Gabriel, *Emil Cioran. Itinerari di una vita*, a cura di Antonio Di Gennaro, trad. di Francesco Testa, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- Petreu, Marta, *Filosofii paralele*, Iaşi, Polirom, 2013.

Petreu, Marta, *Sulle malattie dei filosofi: Cioran*, trad. e cura di Mattia Luigi Pozzi e Giovanni Rotiroti, Milano, Criterion Editrice, 2019.

Tănase, Stelian, *Cioran și Securitatea*, Iași, Polirom, 2010.

Thoma, Friedgard, *Per nulla al mondo. Un amore di Cioran*, trad. di Pierpaolo Trillini, postfazione di Massimo Carloni, Falconara Marittima, l'Orecchio di Van Gogh, 2010.

Vișniec, Matei, *Omul-pubelă sau Teatrul descompus. Femeia ca un câmp de luptă*, Bucarest, Cartea Românească, 2006 (edizione riveduta).

Vișniec, Matei, *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, Manage [Belgio], Lansman, 2007.

Vișniec, Matei, *Drammi di resistenza culturale. I cavalli alla finestra. La donna come campo di battaglia*, con un saggio introduttivo di Gerardo Guccini, traduzione di Pascale Aiguier, Davide Piludu e Giuseppa Salidu, Corazzano, Titivillus, 2009.

Vișniec, Matei, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Pitești, Paralela 45, 2011.

Vișniec, Matei, *La storia del comunismo raccontata ai malati di mente e altri testi teatrali*, a cura di Emilia David, traduzione di Pascale Aiguier, Davide Piludu, Giuseppa Salidu, Spoleto, Editoria e Spettacolo, 2012.

---

## NOTE

1. Tra i primi a sostenere la teoria delle origini mediche del buddhismo è stato Hendrik Kern (*Histoire du bouddhisme dans l'Inde*, Paris, E. Leroux, 1901, p. 390), seguito in tempi più recenti da altri studiosi, occidentali (come Heinrich Zimmer, Jean Filliozat, Terry Clifford) o indiani (Katil Narasimha Udupa).

2. Cfr. Emil Cioran, *Revelațiile durerii. Eseuri*, a cura di Mariana Vartic e Aurel Sasu, Cluj, Dacia, 1991.

3. E. M. Cioran, *Al culmine della disperazione*, trad. Fulvio Del Fabbro e Cristina Fantechi, Milano, Adelphi, 1998, p. 65.

4. *Ibid.*, p. 65.

5. *Ibid.*, p. 37.

6. Ora in Emil Cioran, *Revelațiile durerii*, p. 88-100.

7. Marta Petreu, nel suo saggio «Sulle malattie dei filosofi: Cioran» (trad. e cura di Mattia Luigi Pozzi e Giovanni Rotiroti, Milano, Criterion Editrice, 2019, p. 78), osserva che «in consonanza con Schopenhauer, Cioran ha creduto che la storia dell'uomo inizia con una lacerazione tra lui e l'esistenza: detto altrimenti, con una caduta dal Paradiso», ricordando (*ibid.*, p. 52) come Schopenhauer sia stato «uno dei filosofi che [Cioran] ha ammirato e dal quale è stato maggiormente segnato», non tanto sul piano del linguaggio e della costruzione filosofica, quanto su quello della comune visione «indiana» (cioè tardo-romantica) relativa al carattere doloroso dell'esistenza: «Non gli aveva forse insegnato il suo maestro Schopenhauer che nell'equazione *Leiden und Leben* 'ogni vita significa sofferenza' e che 'la sofferenza è l'essenza stessa della vita'?» (*ibid.*, p. 29). La studiosa romena ha dedicato al rapporto tra i due pensatori uno studio, «Schopenhauer și Cioran», incluso nel suo volume *Filosofii paralele* (seconda edizione rivista e ampliata, Iași, Polirom, 2013, p. 58-79).

8. Matei Vișniec, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Paralela 45, Pitești, 2004. (Edizione in lingua francese: *Les détours Cioran, ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, Manage [Belgio], Lansman, 2007). I brani che proponiamo qui citati provengono dalla terza edizione romena (2011).

9. Matei Vișniec, *Mansardă la Paris*, p. 78.

10. Emil Cioran, *Divagazioni*, trad. e cura di Horia Corneliu Cicortaș, Torino, Lindau, 2016, p. 27, 38 e 66.

11. Emil Cioran, *Breviario dei vinti*, cura e postfazione di Roberto Scagno, trad. di Cristina Fantechi, Roma, Voland, 2018, p. 109 e 35.

12. E. M. Cioran, *Sommario di decomposizione*, trad. di Mario Andrea Rigoni, Adelphi, Milano, p. 59. Il passo fa parte del frammento «Angeli reazionari», a sua volta inserito nella prima e più corposa sezione

del libro, che reca lo stesso titolo di copertina. Il termine «decomposizione» compare soltanto in un altro frammento («La croce inclinata», nella penultima sezione del libro intitolata «La santità e il ghigno dell'assoluto»), in riferimento al cristianesimo, religione che secondo Cioran «ha i secoli contati»: «La Croce pencola: da simbolo torna ad essere materia... e rientra nell'ordine della decomposizione in cui periscono senza eccezione le cose indegne come quelle onorabili» (*ibid.*, p. 173).

13. In Matei Vişniec, *La storia del comunismo raccontata ai malati di mente e altri testi teatrali*, a cura di Emilia David, trad. di P. Aiguier, D. Piludu, G. Salidu, Spoleto, Editoria e Spettacolo, 2012, p. 31-95.

14. *Ibid.*, p. 34.

15. Georges Banu, *Matei Visniec ou de la Décomposition*, Prefazione a Matei Visniec, *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 8. Ricordando a tal proposito i *Quadri di una mostra di Mussorgski*, il *Woyzeck* di Büchner e certe analogie col teatro di Mroźek, Banu aggiunge che siamo in presenza di una «sorta di autoritratto d'artista dalle molteplici sfaccettature, come un quadro del primo cubismo» (*ibid.*, p. 8).

16. Gerardo Guccini, «Pensare i corpi. I teatri di Vişniec», introduzione al volume di Matei Vişniec, *Drammi di resistenza culturale. I cavalli alla finestra. La donna come campo di battaglia*, Corazzano, Titi-villus, 2009, p. 11.

17. Vişniec, *La storia del comunismo*, p. 36.

18. *Ibid.*, p. 38.

19. Banu, *Matei Visniec ou de la Décomposition*, p. 9.

20. Per la discussione della poetica del «teatro decomposto», si veda lo studio introduttivo di Emilia David, «L'estetica del nuovo linguaggio drammaturgico nella poetica del 'teatro decomposto' di Matei Vişniec», in Vişniec, *La storia del comunismo*, p. 7-30.

21. Matei Vişniec, *Mansardă la Paris*, p. 26.

22. *Ibid.*, p. 26.

23. *Ibid.*, p. 44.

24. *Ibid.*, p. 76.

25. *Ibid.*, p. 47.

26. Sull'argomento si vedano i documenti pubblicati da Stelian Tănase nel suo volume *Cioran și Securitatea*, Iași, Polirom, 2010.

27. Cfr. Friedgard Thoma, *Per nulla al mondo. Un amore di Cioran*, trad. di Pierpaolo Trillini, postfazione di Massimo Carloni, Falconara Marittima, l'Orecchio di Van Gogh, 2010.

28. Matei Vişniec ci ha gentilmente fornito un riassunto sulla genesi del testo e alcune lettere di uno scambio epistolare con Ion Vartic, che rivelano le varie fasi della sua elaborazione e da cui sono tratti i passi qui citati.

29. Cfr. Gabriel Liiceanu, *Emil Cioran. Itinerari di una vita*, a cura di Antonio Di Gennaro, traduzione di Francesco Testa, Milano-Udine, Mimesis, 2018, p. 86: «La malattia cominciò nel 1990, poco dopo aver concluso l'intervista filmata [di Liiceanu con Cioran]. Era da Gallimard e all'improvviso dimenticò la strada di casa».

30. La prima edizione è del 2000 (Cluj, Biblioteca Apostrof); una traduzione italiana è in corso di pubblicazione presso Criterion Editrice di Milano.

31. In un primo momento, Vişniec confidava a Vartic di immaginare un unico attore romeno per il ruolo di Cioran: Ștefan Iordache (1941-2008), uno dei più grandi attori romeni di teatro e cinema. Prodotto dal Teatro Nazionale di Cluj, lo spettacolo diretto da Afrim – che è stato accolto molto bene dalla critica – ha visto invece nel ruolo di Cioran l'attore Ovidiu Crișan (classe 1970).

32. Lettera a Ion Vartic del 14 ottobre 2003. In proposito, cfr. la lettera di Cioran al fratello (Parigi, 10 novembre 1978): «Ho appena trascorso un mese pessimo. Problemi gastrici – vecchia storia. Mi sono rimesso a dieta e sto meglio. Un asceta involontario. L'alcool mi manca, il caffè pure, e la sigaretta non di meno. Come far funzionare lo spirito con l'infuso di taglio?» (E. M. Cioran, *Ineffabile nostalgia. Lettere al fratello 1931-1985*, a cura di Massimo Carloni e Horia Corneliu Cicortaș, Milano, Archinto, 2015, p. 141-142).

33. Matei Vișniec, *Mansardă la Paris*, p. 72.

34. Per il tema del bilinguismo nella drammaturgia di Vișniec, si veda il volume di Emilia David, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec*, Bucarest, Tracus Arte, 2015.

35. Gerardo Guccini, « I teatri di Vișniec », p. 37.

36. A questo proposito, G. Guccini osserva che il giornalismo come attività professionale aggiunge ai cinque riferimenti fondamentali delle «competenze drammatiche di Vișniec» un «sesto riferimento, che Vișniec stesso non riconosce come costitutivo del suo teatro e che, però, s'è introdotto con forza nel vissuto dell'autore, modellandone le conoscenze, lo sguardo sulla realtà e le attitudini alla trasparenza comunicativa» (*ibid.*, p. 37); un passaggio, quello dalla dittatura romena alla società occidentale, che trova nuova espressione in una scrittura teatrale che, moltiplicando le declinazioni della «resistenza culturale», diventa una «drammaturgia degli attraversamenti interiori» (*ibid.*, p. 30) .

37. *Ibid.*, p. 29.