

“L'impromptu” di Ionesco

Gabriella Bosco



Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/53590>

DOI: 10.4000/studifrancesi.53590

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 agosto 2023

Paginazione: 337-344

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Gabriella Bosco, «L'impromptu” di Ionesco», *Studi Francesi* [Online], 200 (LXVII | II) | 2023, online dal 01 août 2024, consultato il 03 août 2024. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/53590> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.53590>



Solamente il testo è utilizzabile con licenza CC BY-NC-ND 4.0. Salvo diversa indicazione, per tutti agli altri elementi (illustrazioni, allegati importati) la copia non è autorizzata ("Tutti i diritti riservati").

“L’impromptu” di Ionesco

Abstract

The paper analyses the relationship established by Eugène Ionesco, one of the foremost figures of twentieth-century theatrical neo-avant-garde, with Molière, through the act of remaking his *Impromptu de Versailles* into *Impromptu de l’Alma*. A remake that was not meant as a rewriting but as a way to find in Molière’s play a concept of theatre shared by Ionesco himself: an attack on the stereotype in the name of the archetype. Outside of an oppositional logic between tradition and innovation in which the critics had attempted to enclose Ionesco’s theatre, failing then to demonstrate their thesis.

«Finalement, je suis pour le classicisme». Lo dichiarò Ionesco nel momento in cui veniva rappresentato per la prima volta *L’impromptu de l’Alma* allo Studio des Champs-Élysées per la regia di Maurice Jacquemont. Era il 1956¹. La rivista “Bref”, nel numero del 15 febbraio, gli aveva rivolto una serie di domande in merito alla pièce, un’intervista ch’egli riprese per pubblicarla nel volume *Notes et contre-notes* in un capitolo che intitolò proprio così: «Finalement, je suis pour le classicisme»².

In questa prospettiva intendo occuparmi dell’*Impromptu* di Ionesco. Non tratterò, in altri termini, del rapporto tra *L’impromptu* di Ionesco e quello di Molière, rapporto su cui già molto è stato scritto, in Francia, Italia e altrove³. Soprattutto perché, da parte di Ionesco, si trattò essenzialmente dell’imitazione di un gesto, della ripresa di una forma e dei suoi significati, piuttosto che della riscrittura di un testo. Intendo invece in-

(1) La pièce venne pubblicata inizialmente in rivista, ne “La Nouvelle NRF” n° 42, 1er juin 1956, pp. 1016-1031. Poi in volume, in E. Ionesco, *Théâtre II (L’Impromptu de l’Alma, Tueur sans gages, Le Nouveau Locataire, L’avenir est dans les œufs, Le Maître, La Jeune Fille à marier)*, Paris, Gallimard, 1958.

(2) E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966. Nell’edizione tascabile «Folio» Gallimard del 1991, qui utilizzata per i riferimenti, il capitolo in questione figura alle pp. 183-190. In nota, l’autore aveva voluto specificare: «Réponse écrite à des questions posées par *Bref* et parues, avec certaines modifications, dans le numéro du 15 février 1956. Je donne ici le texte écrit, sans les changements rédactionnels». Si trattava di pochi interventi solo formali, che Ionesco ci tenne comunque a non riprendere.

(3) Mi limito a citare gli interventi critici storicamente più famosi: dal noto saggio di Tadeusz Kowzan, *Les trois «Impromptus»: Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques*, in “Revue d’histoire du théâtre”, 127, 1980, pp. 261-280, a quello altrettanto celebre di L. Gauvin, *De l’impromptu ou des enjeux d’une poétique*, in “Études françaises”, vol. XVI, n. 3-4, Les Presses de l’Université de Montréal, Montréal, oct. 1980, pp. 105-118, ai testi di G.L. Falabrino, *Ionesco*, La nuova Italia, Firenze 1967 e di S. Torresani, *Invito alla lettura di Eugène Ionesco*, Milano, Mursia, 1978, o ancora allo studio di C. Duée, B. Fernández, M. Morales, C. Vilvandre, *L’“Impromptu”. Una reflexión teórico-práctica sobre el teatro (Molière, Giraudoux, Ionescu, Cocteau)*, in *Les chemins du texte*, Teresa García-Sabell ed., Albacete, 1998, pp.138-182, sino al più recente intervento di L. Titieni, *L’impromptu en question: de Molière à Giraudoux et à Ionesco*, STUDIA UBB DRAMATICA, LXV, 2, 2020, pp. 123-154. E rimando comunque per l’elenco completo ai due repertori bibliografici principali sull’opera del drammaturgo: *Bibliographie et index thématique des études sur Eugène Ionesco* par W. Leiner avec la collab. de M. Bailey, P. Kuon, J. Mains, J. Phillips, Fribourg, Éditions Universitaires, 1980; e *Bibliographie Eugène Ionesco* a cura di A. Mitroi e S. Sprenger, Bucaresti, Editura universitatii din Bucuresti, 2008. Infine, all’utile strumento coordinato da J. Guérin, il *Dictionnaire Eugène Ionesco*, Paris, Honoré Champion, 2012.

teressarmi dell'evoluzione che gli interventi consacrati al molierismo di Ionesco hanno dovuto subire, via via che il modo di percepire la nozione di avanguardia è cambiato, in particolare nei confronti di qualcuno come Eugène Ionesco, la cui appartenenza all'avanguardia teatrale degli anni Cinquanta e Sessanta è stata del resto messa in discussione abbastanza presto da una certa critica, per ragioni cui farò rapidamente allusione, allo scopo di assicurare una prospettiva telescopica alle mie considerazioni.

Torno però per ora all'intervista pubblicata dalla rivista "Bref". La prima domanda riguardava per l'appunto la critica:

Dans votre dernière pièce *L'impromptu de l'Alma*, on vous voit aux prises avec certains docteurs de la critique parisienne. Pouvez-vous nous dire ce que vous pensez du métier du critique, de la critique en général?⁴

La domanda era molto pertinente, dato che *L'impromptu de l'Alma* era nato da una querelle animata da alcuni critici che avevano attaccato la pièce precedente di Ionesco, *Jacques ou la soumission* (1955), proprio come *L'impromptu de Versailles* era nato dagli attacchi che Molière aveva ricevuto in merito a *L'école des femmes* e dalla querelle che ne era derivata.

Ionesco aveva risposto alle violente accuse rivolte al suo *Jacques ou la soumission* non con prese di posizione astratte, non con articoli o saggi, ma tramite i mezzi a lui più propri, dunque una pièce, mettendo in scena i protagonisti della querelle alle prese con un Ionesco fittizio, l'alter ego scenico dell'autore. Parafrasando le parole che Georges Forestier ha usato a proposito dell'*Impromptu de Versailles* nel suo saggio su *Le théâtre dans le théâtre* – «Molière joue Molière qui repète du Molière dans une pièce de Molière»⁵ – potrei dire che Ionesco mette in scena Ionesco che prova Ionesco in una pièce di Ionesco. Una pratica di autorappresentazione per personaggio interposto ch'egli inaugurava in quell'occasione (nelle *Chaises* – 1952 – si era già messo in scena ma sotto forma di *Vieux*, lui che all'epoca aveva 43 anni, con sua moglie che ne aveva due di meno sotto forma di *Vieille*, per quanto doppiati entrambi dalle versioni giovani di loro stessi in una scena onirica inserita a un certo punto della pièce), pratica in ogni caso che avrebbe riproposto in seguito, in una serie di testi – il ciclo detto di Bérenger – composto di quattro pièces (*Tueur sans gages*, del 1958; *Rinbocéros*, del 1959; *Le roi se meurt* e *Le piéton de l'air*, entrambe scritte nel 1962), dove il suo alter ego sarebbe stato impersonato da Bérenger, il resistente Bérenger, personaggio che si sarebbe opposto fino alla fine all'accettazione della regola sociale. Nell'*Impromptu* invece il personaggio che incarna Ionesco si presenta con il suo nome, così come Molière nel suo personale *Impromptu*.

Alla prima domanda posta dalla rivista "Bref", Ionesco rispose dunque evocando l'atteggiamento spesso contraddittorio dei critici che possono benissimo lodare un giorno un'opera, un testo, e il giorno dopo distruggerlo, in base alla convinzione del momento. «On prouve tout ce que l'on veut», aveva risposto. E aveva aggiunto: «La critique est tout aussi variable que les conditions atmosphériques». Aveva raccontato che gli era successo personalmente, quando aveva esercitato il mestiere di critico da molto giovane in Romania (in una serie di articoli che sarebbero stati riuniti in un volume intitolato *Nu*⁶), gli era successo cioè di tentare una provocazione: scrivere tutto

(4) E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, éd. «Folio» cit., p. 183.

(5) G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1996, p. 269.

(6) E. Ionesco, *Nu*, Bucarest, Vremea, 1934; poi *Non*, par M.-F. Ionesco, Paris, Nrf-Gallimard, 1986. Gli articoli raccolti erano stati scritti in romeno tra il 1930 e il 1934 e furono tradotti in francese per l'edizione Gallimard dalla figlia del drammaturgo che curò il volume.

il male possibile di un certo autore straniero, scatenando una polemica, e qualche settimana dopo scrivere al contrario tutto il bene possibile di quello stesso autore, sconcertando i colleghi critici che in seguito non avevano più voluto prenderlo sul serio. Il fatto è che Ionesco era ricorso agli stessi argomenti, in un primo momento per distruggere e poi per esaltare l’autore in questione, per dimostrare che è possibile esercitare il mestiere del critico ignorando completamente il testo, l’opera che si critica. «On prouve tout ce que l’on veut», era stata quindi la sua considerazione. E aveva osservato, seriamente a questo punto:

Il y a peut-être une possibilité de faire de la critique: appréhender l’œuvre selon son langage, sa mythologie, accepter son univers, l’écouter. Dire si elle est vraiment ce qu’elle veut être: la faire parler toute seule, ou la décrire, dire exactement ce qu’elle est, non pas ce que la critique voudrait qu’elle fût’.

Per quel che riguarda *L’impromptu*, aveva poi spiegato che si trattava di un’eccezione rispetto alle sue pratiche abituali. Con quella pièce aveva voluto dimostrare qualcosa, il che normalmente non gli capitava. In quel caso, aveva messo in scena Roland Barthes, Bernard Dort e Jean-Jacques Gautier, tre critici insomma, giocando loro “une mauvaise plaisanterie”, cioè realizzando una sorta di montaggio di citazioni ed estratti dai loro sapienti studi. «Ce sont eux qui l’ont écrites», aveva detto⁸.

Ricapitolo in breve la vicenda. Perché i tre critici – Barthes e Dort rappresentanti della sinistra intellettuale dell’epoca, Gautier della destra o comunque, critico del “Figaro”, del tradizionalismo – avevano attaccato Ionesco dopo aver visto *Jacques ou la soumission*? Perché, avendo capito male le sue prime pièces, *La cantatrice chauve* e *La leçon*, avendole volute considerare pièces rivoluzionarie nel senso politico e brechtiano del termine per quel che riguarda Barthes e Dort, semplici *divertissements* da *fumiste* e *plaisantin* per Jean-Jacques Gautier che le aveva giudicate prendendo a modello il teatro di *boulevard*, il solo che conoscesse o che in ogni modo apprezzasse, i tre critici non avevano più trovato lo stesso *messaggio* nelle pièces successive. Barthes e Dort avevano quindi accusato Ionesco di tradimento rispetto a quello che era stato il suo primo movimento. Primo movimento che avevano voluto leggere in quei testi, testi che avevano quindi letto male, con scarso impegno, pigramente. In modo diverso, pur traendo conclusioni simili: Barthes con l’articolo *À l’avant-garde de quel théâtre?*⁹ e Dort con quello intitolato *Ionesco, de la révolte à la soumission*¹⁰. Entrambi avevano considerato a posteriori falso, illusorio, menzognero, l’atteggiamento che avevano voluto credere antiborghese delle prime pièces, per via del fatto che nelle successive non lo ritrovavano più, e accusavano Ionesco di essersi lasciato recuperare da quello stesso pubblico borghese al cui attacco si erano convinti di vederlo lanciato inizialmente (si noti che, andato per la prima volta in scena nel 1955, *Jacques* era stato scritto da Ionesco nel 1950 insieme a *La leçon*, fatto che contraddice dal punto di vista cronologico l’evoluzione supposta dai due critici). Per quel che riguarda Gautier invece, credendo a sua volta in quell’ipotetico recupero, si schierò allora a fianco di Ionesco, proclamando di colpo l’avvento di un novello Shakespeare. Il che era stato per l’interessato un sovrappiù d’incomprensione e incompetenza: «de *fumiste*

(7) E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, ed. «Folio» cit., p. 185.

(8) Ivi, p. 184.

(9) R. Barthes, *À l’avant-garde de quel théâtre?*, “Théâtre populaire”, mai 1956, poi incluso negli *Essais critiques*, Seuil, 1964, pp. 83-84.

(10) B. Dort, *De la révolte à la soumission*, in “France-Observateur”, 20 octobre 1955, poi riprodotto in *Théâtre public 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967, pp. 253-254.

à Shakespeare il y a quand même un long voyage!», ebbe occasione di commentare in seguito¹¹.

Sulle sue reali intenzioni, peraltro, Ionesco non era mai stato ambiguo. Ecco una pagina del suo *Journal*, datata 10 aprile 1951:

La cantatrice chauve aussi bien que *La leçon*: tentatives d'un fonctionnement à vide du mécanisme du théâtre. Essai d'un théâtre abstrait ou non-figuratif. Ou concret au contraire, si on veut, puisqu'il n'est que ce qui se voit sur scène, puisqu'il naît sur le plateau, puisqu'il est jeu, jeu de mots, jeu de scènes, images, concrétisation des symboles. Donc: fait de figures non figuratives. Toute intrigue, toute action particulière est dénuée d'intérêt. Elle peut être accessoire, elle doit n'être que la canalisation d'une tension dramatique, son appui, ses paliers, ses étages. Il faut arriver à libérer la tension dramatique sans le secours d'aucune véritable intrigue, d'aucun objet particulier. On aboutira tout de même à la révélation d'une chose monstrueuse: il le faut d'ailleurs, car le théâtre est finalement révélation de choses monstrueuses, ou d'états monstrueux, sans figures, ou de figures monstrueuses que nous portons en nous. Arriver à cette exaltation ou à ces révélations sans la justification motivée, car idéologique, donc fausse, hypocrite, d'un thème, d'un sujet. Progression d'une passion sans objet. Montée d'autant plus aisée, plus dramatique, plus éclatante, qu'elle n'est retenue par le fardeau d'aucun contenu, c'est-à-dire d'aucun sujet ou contenu apparents qui nous cachent le contenu authentique: le sens particulier d'une intrigue dramatique cache sa signification essentielle. Théâtre abstrait. Drame pur. Anti-thématique, anti-idéologique, anti-réaliste-socialiste, anti-philosophique, anti-psychologique de boulevard, anti-bourgeois, redécouverte d'un nouveau théâtre libre. Libre c'est-à-dire libéré, c'est-à-dire sans parti pris, instrument de fouille: seul à pouvoir être sincère, exact et faire apparaître les évidences cachées¹².

Ha assolutamente ragione Antoine Compagnon quando parla di Ionesco dicendo che per il drammaturgo «il s'agit de faire penser, non de soutenir des thèses»¹³. E anche quando ricorda che:

Ionesco, comme Artaud, vise un théâtre sans littérature ni psychologie, mais aussi sans intrigue, action ni situation, et où l'identification des personnages et leurs motivations restent vagues¹⁴.

Compagnon del resto dedica una parte del suo saggio sugli *Antimodernes*¹⁵ a Roland Barthes illustrandone l'antimodernismo in funzione di una certa evoluzione personale.

Va comunque detto che se Barthes si schierò tra i delusi dal percorso di Ionesco, rimase invece a favore, sostenendoli senza riserve in ogni occasione, sia di Alain Robbe-Grillet che di Philippe Sollers, senza invocare per quel che li riguardava l'opposizione tra poetico e politico¹⁶.

(11) Intervista pubblicata da "L'Événement du jeudi" del 27 nov.-3 dic. 1986.

(12) E. Ionesco, *Journal en miettes* (Paris, Mercure de France, 1967), pagina ripresa in *Notes et contre-notes*, éd. «Folio» cit., p. 250.

(13) In M. Delon, F. Mélonio, B. Marchal et J. Noiray, A. Compagnon, sous la direction de J.-Y. Tadié, *La littérature française: dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, 2007, «Folio», p. 718.

(14) *Ibidem*.

(15) A. Compagnon, *Les Antimodernes*, Paris, Nrf -Gallimard, 2005.

(16) Basti citare, a titolo di esempio: per Alain Robbe-Grillet il saggio *Littérature objective* ("Critique", vol. X, 86-87, juillet-août 1954, pp. 581-591); e per Philippe Sollers, il notissimo *Sollers écrivain* (Paris, Seuil, 1979, poi in *Œuvres complètes*, t. V, 1977-1980, éd. E. Marty, Seuil, 2002). Ho sviluppato l'argomento in un recente contributo dal titolo *Barthes, 1980* pubblicato in *Letteratura permanente. Poeti, scrittori, critici per Giorgio Ficara*, a cura di I. Candido, C. Fenoglio, R. Palumbo Mosca, G. Ricca, D. Santero, Milano, La Nave di Teseo, 2022, pp. 509-517.

Tornando invece alla coerenza di Ionesco: già nel 1953, sulla rivista *Arts*, aveva definito chiaramente il suo percorso di creazione situandosi sin dall’inizio agli antipodi del dogmatismo ideologico. Aveva scritto all’epoca:

Pour moi le théâtre – le mien – est, le plus souvent, une confession; je ne fais que des aveux [...]. Je tâche de projeter sur scène un drame intérieur (incompréhensible à moi-même) me disant, toutefois, que le microcosme étant à l’image du macrocosme, il peut arriver que ce monde intérieur, déchiqueté, désarticulé, soit, en quelque sorte, le miroir ou le symbole des contradictions universelles. Pas d’intrigue, alors, pas d’architecture, pas d’énigmes à résoudre mais de l’inconnu insoluble, pas de caractères, des personnages sans identité (ils deviennent, à tout instant, le contraire d’eux-mêmes, ils prennent la place des autres et vice-versa): simplement une suite sans fin, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet, d’aventures inexplicables ou d’états émotifs, ou un enchevêtrement indescriptible, mais vivant, d’intentions, de mouvements, de passions sans unité, plongeant dans la contradiction [...]¹⁷.

È certo vero, come sottolinea Emmanuel Jacquart, curatore dell’edizione del *Théâtre complet* di Ionesco per la Bibliothèque de la Pléiade uscita nel 1993 ovvero un anno prima della morte del drammaturgo, che:

Ionesco veut disloquer le réel, provoquer un choc, susciter une prise de conscience de la réalité existentielle. Sa démarche, qui se plie à la logique de l’affectivité, se fonde également sur une stratégie. Les situations dans lesquelles évoluent les personnages-marionnettes obéissent aux lois particulières du rythme, aux changements de registres, à la dynamique des oppositions, au pouvoir de fascination qu’exerce l’énigmatique¹⁸.

Fatto sta che, con sorpresa di Ionesco per primo, le recensioni riservarono una buona accoglienza all’*Impromptu de l’Alma*. Jacques Lemarchand, ad esempio, ne amò «la bonne humeur», la «modération de ton extrême» pur rimpiangendo che «la satire porte sur des points si précis et actuels que seuls les docteurs en *théâtrologie* et en *costumologie* peuvent en savourer les pointes»¹⁹. Da parte sua, Pierre Marcabru constata che la pièce «se moque, sans méchanceté des travers de la critique dogmatique. Elle nous permet d’applaudir Maurice Jacquemont que l’on aimerait voir plus souvent en scène. Sa bonhomie est rarissime»²⁰. Una buona accoglienza dunque, ma nell’insieme alquanto contenuta, come volta ad abbassare i toni. Non lo stesso avvenne in Italia dove la pièce, tradotta da Daniele Ponchioli²¹, fu recensita molto negativamente. Mario Bonfantini la giudicò di grande «piattezza» e aggiunse «per non dire di peggio» a causa, scrisse, di una «troppo pedissequa imitazione di Molière»²². Tommaso Chiaretti andò oltre. Scrisse:

Ionesco non scalfisce per nulla, mancando di argomenti seri, quello che dovrebbe scalfire. Non solo, ma impoverisce proprio il senso della sua rivolta teatrale, caricandola di significati e di pesi che non può sostenere²³.

(17) Ripreso in E. Ionesco, *Théâtre complet*, par E. Jacquart, Paris, Gallimard, 1993, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1554.

(18) *Ibidem*.

(19) “Le Figaro littéraire”, 25 février 1956. Lemarchand citava implicitamente un altro articolo di Roland Barthes, intitolato *Les maladies du costume de théâtre*, “Théâtre populaire”, mars-avril 1955.

(20) “Arts”, 22 février 1956.

(21) E. Ionesco, *Teatro I*, Torino, Einaudi, 1961.

(22) M. Bonfantini, *Tutto Ionesco*, “La Gazzetta del Popolo”, 9 marzo 1961.

(23) T. Chiaretti, *I due volti di Eugène Ionesco*, “Mondo Nuovo”, 23 febbraio 1961.

Era il segno di una flessione generalizzata nell'atteggiamento nei confronti di Ionesco del nostro paese, dove la scoperta di un autore *altro* rispetto al funambolo del linguaggio che si era conosciuto in precedenza non fu apprezzata, in particolare dalla critica di sinistra. E questo benché Gian Renzo Morleo, principale estimatore e importatore da molto presto di Ionesco in Italia, avesse preparato benissimo il terreno spiegando doviziosamente le sue pièces, non solo le due prime, comprendendone e illustrandone il significato effettivo e più profondo. Gli articoli dei recensori citati vanno in fondo nella stessa direzione dell'atteggiamento di quel critico che, dopo aver assistito alla prima delle *Bonnes* di Genet in Italia, aveva scritto che ne era rimasto deluso perché la pièce non sollevava le problematiche relative alla condizione di lavoro delle domestiche²⁴. Quanto a Ionesco, va detto che la diffidenza di una parte della critica era destinata ad autoalimentarsi negli anni in cui l'accoglienza del drammaturgo in seno all'Académie française, avvenuta nel 1970, venne considerata come la conferma della sua definitiva rinuncia alla novità e, soprattutto, all'impegno politico. Basta leggere un estratto di un'intervista di Corrado Augias, del 1971, in cui il giornalista, molto infastidito dal recente ingresso di Ionesco sotto la Coupole, ironizzava – acidamente – persino sul suo aspetto fisico oltre che, del tutto inopportuno, sulle sue origini:

Viso gualcito, occhi vacui virati in giallo da un permanente sospetto di itterizia, manine tozze dalle dita corte, spatolate, pancino bombato, piedini divergenti. I cinquantanove anni di Ionesco tendono decisamente alla caricatura²⁵. A Torino è venuto per assistere alla prima rappresentazione del suo *Jeu de massacre*, brutta commedia che potrebbe durare indifferentemente due ore quante ne dura e senza intervallo, o cinque giorni. L'ex incompreso del teatro della Huchette ha smesso da tempo di esprimere il meglio di sé sul tavolato di un palcoscenico [...]. C'è chi assicura che l'unico vero teatro ioneschiano ancora esistente è quello cui la famiglia Ionesco al completo dà vita in salotto o attorno al tavolo da pranzo [...]. Ma in questi suoi fulminei happening Ionesco ha conservato tutti i suoi tic e le paure da immigrato rumeno sradicato e insicuro²⁶. Ignorato all'inizio, salutato come rinnovatore del teatro europeo dopo le prime commedie, metodicamente stroncato da almeno cinque anni a questa parte, cosa pensa Ionesco di se stesso? *Crede di essere anche lei, come Beckett, una cima?* Il piccolo anarchico beve un intero bicchiere di vermut (continuando a chiamarlo whisky²⁷) prima di rispondere di no: «Io, – dice, – sono solo una collina»²⁸.

Vengo ora alle mie conclusioni.

Perché dunque, per cercare di chiarire quello che era successo, Ionesco aveva voluto riprendere Molière, ripetere – *mutatis mutandis* – il suo *Impromptu*?

Ebbene perché nel suo teatro *nuovo*, peraltro letteralmente infarcito di allusioni a Molière, era del tutto naturale un omaggio nei confronti di qualcuno che considerava suo predecessore nel senso, intendo dire la direzione, della libertà teatrale.

Georges Forestier ha riassunto ancora una volta le caratteristiche essenziali dell'*Impromptu de Versailles* nel bel docu-film realizzato in occasione del quarto centenario da Arte in collaborazione con la Comédie Française e la compagnia Théâtre

(24) La pièce era stata messa in scena a Bologna, al teatro La Pergola, da Luigi Gozzi (*Le serve*, 1959, con Piera Degli Esposti e Adriana Zamboni). L'indomani della prima, su "L'Unità", Adriano Gaiani aveva recensito lo spettacolo esprimendo la sua delusione per le ragioni indicate.

(25) Augias pecca qui anche di disinformazione, avendo il drammaturgo all'epoca 61 anni compiuti.

(26) L'attacco di Augias è insomma a base di argomenti generici e malevolmente insinuanti, una bassa canzonatura dall'inizio alla fine.

(27) Al giornalista era sfuggita, tra le altre cose, la sottile (e bonaria) ironia di Ionesco.

(28) C. Augias, *In Occidente c'è una collina: sono io*, "L'Espresso", 17 gennaio 1971. Sommario (ideologico, N.d.A.): «Torino. Ionesco ci parla di sé, ci spiega perché odia Sartre e non sopporta i contestatori».

Molière Sorbonne di cui è consulente scientifico, docufilm intitolato *Molière et le jeune roi*²⁹, uscito solo qualche mese fa. Le caratteristiche in questione sono le seguenti:

- da un lato la struttura della *pièce empêchée*, ovvero una *comédie des comédiens* per quel che riguarda Molière, *Le Caméléon du berger* per Ionesco (è questo il titolo della pièce che il Ionesco scenico sta scrivendo quando riceve la visita dei tre *docteurs*, i tre Bartholoméus dietro i quali bisogna vedere Barthes, Dort e Gautier, visita che gl’impedisce di procedere nella scrittura della pièce ma che allo stesso tempo gli dà l’occasione per esprimere le sue idee sul teatro, contrarie a quelle dei tre dottori; struttura, meccanismo della *pièce empêchée*, dunque, che è la condizione stessa di esistenza dell’*impromptu* per Molière come lo è per Ionesco, il quale la fa sua);
- d’altro lato il fatto di portare in scena la vita contemporanea, personaggi appartenenti al presente storico, attori e attrici per Molière, critici per Ionesco, che recitano il loro quotidiano, che teatralizzano la loro esistenza del momento; la *mise en abîme* risulta inoltre raddoppiata da Ionesco che utilizza il procedimento del teatro nel teatro per esprimere la sua presa di distanza rispetto ai principi brechtiani in nome dei quali i Bartholoméus, o quanto meno due di loro, lo hanno attaccato, principi tra i quali figura, primo tra tutti, quello della distanziamento; ed è lo stesso Forestier a sottolineare che per Brecht il procedimento del teatro nel teatro serve a designare il teatro in quanto tale e che è dunque una forma come le altre di distanziamento.

Torno ora, *en boucle* per riprendere la struttura dell’*Impromptu de l’Alma* – una struttura cara al drammaturgo – alla dichiarazione di Ionesco che evocavo all’inizio: «Finalement, je suis pour le classicisme». Dichiarazione fatta rispondendo alle domande della rivista “Bref” in merito al suo improvviso.

Devo qui confessare di aver citato sinora solo una parte della frase di Ionesco. Spiegando le motivazioni del suo omaggio a Molière, aveva parlato delle ragioni del teatro che aveva voluto fare sin dall’inizio, contrariamente a quelle che gli erano state attribuite. E aveva detto che le sue pièces, a partire da quelle che aveva definito *anti-pièces* e poi tutte le altre in seguito, fino all’ultima, erano state:

une critique des lieux communs, une parodie d’un théâtre qui n’était plus du théâtre [...], la critique des idées reçues, des slogans³⁰.

e aveva aggiunto:

Le petit bourgeois, c’est pour moi l’homme de ces idées reçues que l’on retrouve dans toutes les sociétés, dans tous les temps: le conformiste, celui qui adopte le système de pensée de sa société quelle qu’elle soit (ou de l’idéologie dominante) et ne critique plus. Cet homme moyen est partout [...]. J’espère avoir retrouvé les schèmes mentaux permanents du théâtre³¹.

Ed ecco la frase da cui sono partita, ma questa volta tutta intera:

Finalement je suis pour le classicisme: c’est cela *l’avant-garde*.

(29) *Molière et le jeune roi*, documentario realizzato da Priscilla Pizzato, 1 h 32 min., 2022, attori principali Elsa Lepoivre e Mathieu Buscatto.

(30) Ed. «Folio» cit., p. 187.

(31) *Ibidem*.

La seconda parte è, io credo, la più importante. Ionesco la spiegava dicendo:

Découverte d'archétypes oubliés, immuables, renouvelés dans l'expression: tout vrai créateur est classique... Le *petit bourgeois* est celui qui a oublié l'archétype pour se perdre dans le stéréotype. L'archétype est toujours jeune³².

Ritengo che non avrebbe potuto rendere meglio l'idea del significato reale del suo molierismo. Rispetto all'*Impromptu*, certo, ma anche al suo teatro tutto.

GABRIELLA BOSCO
Università degli Studi di Torino

(32) *Ibidem*.