

Saggistica letteraria

Gabriella Bosco

Ionesco metafisico

Trauben

*Libro stampato con il contributo del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Fotografie: in copertina di Jacques Maillot ©L'Express ;
in appendice di Cesare Bosio ©La Stampa

© 2012 Gabriella Bosco

© 2012 Trauben edizioni
via Plana 1 – Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 87013191

LUCE E CONTROLUCE

Il lungo discorso sul *Solitaire*, con Ionesco, iniziò nel febbraio del 1988, quando andai a incontrarlo per la prima volta nel suo appartamento in boulevard Montparnasse. Dovevo intervistarlo per *La voce del popolo*, mi mandava Maria Pia Bonanate. Approfittavo del fatto che conoscevo bene la figlia del drammaturgo, essendo stata sua allieva al Centre culturel français di Torino, dove Marie-France Ionesco insegnava letteratura francese. Grazie a lei non mi fu difficile ottenere un appuntamento con il padre. Già allora mi interessava, della scrittura, la motivazione profonda e il concetto di necessità che sta alla base della pulsione romanzesca. Ionesco mi disse: “La cosa più personale che io abbia scritto è il mio unico romanzo, *Le solitaire*. Ne ho poi tratto una pièce, che come al solito è stata notata più del suo antefatto. E dire che per me il momento più importante è sempre l’elaborazione narrativa di un testo”.

Riflettei molto su quelle parole. Avevo letto da poco il romanzo di Ionesco, di cui conoscevo l’opera teatrale per averla studiata a scuola, e per averne sentito parlare dalla figlia (un anno, tra i testi analizzati a lezione, aveva inserito *Les chaises*, una delle pièces del padre che Marie-France predilige). *Le solitaire* mi era parso, in effetti, alla prima lettura, particolarmente ioneschiano. Forse proprio perché lì la scrittura si presentava nella sua nudità, direi nella sua forma più scoperta. Finzione,

certo. Creazione di un personaggio ad hoc, inventato sulla carta a partire, mi disse Ionesco fin da quel primo incontro, “da materiale onirico”. Ma senza il travestimento scenico, che trasforma i personaggi in tipi.

Si pensa generalmente, non senza ragione, che i testi più *autobiografici* di Ionesco siano le due ultime pièces, *L’homme aux valises* e *Voyages chez les morts*, nelle quali il protagonista parla in prima persona e mette in scena episodi lontani che chiamano in causa il padre, la madre, l’infanzia, i problemi relazionali della costellazione familiare. Nel *Solitaire*, come dice il titolo, il protagonista, che parla anch’esso in prima persona, si presenta privo di famiglia, senza legami parentali, a parte lo zio d’America che, morto alle prime righe del romanzo, gli lascia un’inattesa eredità mettendolo in condizione di non dover più lavorare a soli trentacinque anni. Ormai affrancato anche dai doveri dell’impiego, egli finisce per ritirarsi sempre più dentro a se stesso. L’impianto è tipicamente romanzesco, la situazione iniziale – quella da cui scaturisce la possibilità della trama – esemplarmente finzionale. Nonostante ciò, anzi potrei dire proprio per questo, è sorprendente scoprire poi le affinità che legano quel personaggio a Ionesco, e come egli diventi progressivamente un suo sostituto, dando corpo, al posto suo, a ossessioni, tentazioni e paure da lui provate e fortemente temute.

Fu lo stesso Ionesco a incoraggiarmi in questa direzione di lettura, quando cominciò a parlarmi dei suoi altri da sé. Lo fece inizialmente in forma ironica, affermando che le sue date di nascita erano quattro: “Il 1912, data inventata per necessità (un giovane autore rappresentante della nuova avanguardia teatrale, come dicevano di me nel 1951, non poteva aver già compiuto 40 anni, non era credibile); il 1909, data anagrafica; il 13 di novembre, secondo il calendario ortodosso; e il 26 dello stesso mese, secondo il calendario cattolico. Se qualcuno mi chiede qual è la data *vera*, gli rispondo che la sua domanda è

sbagliata. Per essere vere, sono vere tutte e quattro”. Poi, più seriamente, dicendomi di leggere il *Solitaire* in controluce, cercando di scorgere dietro alla pagina scritta le immagini di un film, *La vase* (1971), da lui scritto e diretto. Il protagonista di quel film, personaggio unico e muto – come tendenzialmente afasico è il protagonista senza nome di *Ce formidable bordell*, la pièce che Ionesco trasse dal *Solitaire* – incarna in una versione condensata il percorso di sprofondamento dell’uomo solitario. Quest’uomo è certamente fittizio, inventato per lo schermo. Ma Ionesco volle interpretarlo lui personalmente, e seminò indizi – tra romanzo e film – atti a disorientare lettore e spettatore, e insieme a suscitare in lui una sensazione insistente di *déjà-vu*.

Nel romanzo, la madre del protagonista – il cui marito è morto lasciando il bambino orfano di padre a cinque anni – si guadagna da vivere scrivendo indirizzi su delle buste per conto di un certo principale. La stessa curiosa attività occupa il personaggio de *La vase*, che la vive come un modo di parlare con il mondo: “Cher Monsieur, Chère Mademoiselle, Chère Madame, Cher Monsieur, Chère Madame, Chère Madame, Chère Mademoiselle, Cher Monsieur”. Leggendo in controluce, vidi lo Ionesco attore scrivere quelle buste che nell’intreccio del romanzo stavano in mano alla madre.

“Il mio personaggio”, mi disse in un successivo incontro, “è in preda a un malessere esistenziale, non sociale. Non è qualcuno che non riesce a integrarsi nella società, non è quello il *mio* problema. È qualcosa al tempo stesso di più profondo e di meno definitivo. Un uomo isolato, come il mio personaggio è, la cui sofferenza fosse determinata da una incapacità di legare con le persone, potrebbe arrivare a trovare il modo. Potrebbe finire per integrarsi. E a quel punto non ci sarebbe più alcuna speranza, sarebbe la fine per lui. Per me, invece, l’isolamento è esistenziale e alla fine resta sempre una piccola

speranza, un lumicino”.

Ionesco parlava del personaggio e di sé, mescolando i fili del discorso come quando tesseva i suoi scritti. Alla fine de *La vase*, il personaggio che ha ceduto allo sprofondamento nella melma, ha ormai fango sugli occhi e nella bocca, dice: “J’ai tout raté, c’est vrai. Mais je recommencerais. Tout va recommencer”. Ionesco ci teneva a sottolineare che non si trattava di un film realista: “*La vase* è un film fantastico. La melma da cui l’eroe si lascia prendere è simbolica, ma molto espressiva perché la si vede davvero”. Allo stesso modo finisce, dal punto di vista simbolico, *Le solitaire*: ormai chiuso nella sua stanza, la vede d’improvviso spalancarsi alla luce e farsi giardino dopo un lungo momento di silenzio, e vede una scala che sale in cielo accanto a un albero. Quella scala è luminosa e abbagliante, ma non fa male agli occhi. Poi tutta la visione scompare, ma qualcosa di quella luce rimane dentro al personaggio, che interpreta il fatto come “un segno”.

Ionesco volle raccontarmi, dopo avermi letto quel finale, l’esperienza della luce fatta tanto tempo prima. “Io ho avuto quella visione, istantanea e eterna allo stesso tempo. A tenermi vivo, dopo, è stata la speranza di poterla rivedere. Ci sono andato vicino altre volte, credo, ma non l’ho mai più rivista. Però so che c’è. E se mi succede, purtroppo così spesso, di lasciarmi prendere dalla materialità, mi salvo dalla depressione pensando che potrei anche rivedere la luce. Aspetto qualcosa”.

Tradussi il romanzo di Ionesco (che sarebbe stato pubblicato negli Oscar Mondadori) andando spesso a trovarlo. Dai discorsi che mi fece – via via che gli chiedevo consigli o gli sottoponevo i miei dubbi – capii quanto, inventando quel personaggio, Ionesco avesse dato voce alla parte sconosciuta di sé, quella che più lo interessava e insieme profondamente lo inquietava. Quella per cui valeva la pena di scrivere.

Postilla

Ho ricevuto ieri un pacchetto. Il libro è ormai in bozze, ma aggiungo queste poche righe per raccontare che cosa conteneva. Intitolato *Ionesco segreto*, è un dvd realizzato nel corso dell'estate appena conclusa. Come una risposta alle preoccupazioni ultime del drammaturgo, è la prova di quanto a distanza di ormai vent'anni (e più) da quelle parole un po' malinconiche che aveva pronunciato sui fraintendimenti della sua opera, ancora ci sia, con entusiasmo e onestà, chi s'impegna a far sì che non restino lettera muta.

Un'iniziativa nostrana, di cui ancora più volentieri mi piace rendere conto, nel varare questo mio contributo agli studi su colui che considero un grande amico – non me ne vorrà, di là dal velo, che lo chiami così, se non altro per il legame che c'è tra Marie-France e me, l'ex allieva, di cui il pacchetto che ieri ho ricevuto è un'ulteriore, non necessaria ma graditissima, dimostrazione – proprio perché contiene la visualizzazione più esplicita, mi pare di poter dire, di quel *controluce* verso il quale Eugène Ionesco m'indirizzò, dalla poltroncina in velluto del suo salotto in boulevard Montparnasse.

Il film, realizzato da Sara Poli in occasione di una mostra della Fondazione Cominelli (San Felice del Benaco) curata da Rosanna Padrini Dolcini e Federico Sardella e dedicata alla stagione pittorica del drammaturgo, quella conclusiva della sua vita, è stato proiettato in anteprima all'inaugurazione della mostra, il 30 giugno 2012. Contiene le testimonianze di persone che gli erano vicine o che a diverso titolo hanno avuto modo di frequentarlo in quella fase della sua esistenza: dalla figlia Marie-France a Alix Tardieu, figlia del drammaturgo Jean, a me stessa che proprio nell'ultimo scorcio della sua vita lo

avvicinai. Testimonianze raccolte oggi e montate con spezzoni d'epoca, in cui Ionesco si esprime sul proprio sentire. Ne risulta un ulteriore ritratto, sfumato, complementare, composto di voci a far eco alla sua.

Torino, 13 ottobre 2012

1.

IL MERAVIGLIOSO AL DI LÀ DEL QUOTIDIANO,
OVVERO
LA POETICA TEATRALE DI EUGÈNE IONESCO

*Lorsque je n'existerai plus, Dieu dira:
"Je fais un tas de choses, tout le monde
les comprend. Il n'y a plus personne
pour ne pas les comprendre".*

Un malinteso grossolano ha vanificato gli sforzi di tanta critica ideologica nei confronti del teatro dell'assurdo, ed è stato il voler vedere in un atteggiamento rivoluzionario dal punto di vista delle convenzioni teatrali, una delle forme varie della lotta di classe in senso marxista.

Uno dei principali rappresentanti di questa corrente critica, Bernard Dort, scrisse che nel suo primo movimento l'avanguardia aveva puntato alla dissociazione degli elementi che, disposti gli uni negli altri e resi quasi irriconoscibili, costituiscono la scena borghese.

Dort aveva apprezzato, in quell'avanguardia, lo sforzo per rompere il patto di complicità che univa le cose le une alle altre facendone un salotto, una camera in cui lo spettatore si sentiva "come a casa sua"; e così pure per spezzare il linguaggio usurato, banale che veicolava il significato, come al riparo. Gli era piaciuto che quella banalità, l'avanguardia l'avesse tirata fuori dalla luce calda, spessa e dorata, nella quale aveva perduto la sua identità, e l'avesse mascherata.¹ Eppure spesso, nel corso della sua vita, Eugène Ionesco ha detto che una delle ragioni principali che lo avevano spinto a scrivere era una sorta

di nostalgia del paradiso: il desiderio di “retrouver le merveilleux de l'enfance au delà du quotidien, la joie au delà du drame, la fraîcheur au delà de la dureté”.² Sembra una spiegazione intimista, se non decisamente riduttiva, della sua opera. In realtà, la ricerca del meraviglioso cui fa riferimento Ionesco corrisponde a una *quête* metafisica³ che, in quanto tale, supera ogni particolare per farsi universale, benché perseguita con mezzi molto ioneschiani.

Ma può, questa spiegazione di un'opera drammaturgica quale quella di Ionesco, non solo moderna ma propriamente rivoluzionaria nel momento in cui egli la lanciò sulla scena francese, risultare valida anche per gli altri autori che, con lui, incarnarono l'avanguardia cui si riferisce Bernard Dort nel passaggio evocato? Secondo la visione di Ionesco, sicuramente sì. Per lui, anzi, è la sola interpretazione accettabile per il teatro d'avanguardia. Scrive:

Le théâtre que quelques uns d'entre nous ont fait depuis l'année 1950 se distingue radicalement du théâtre de boulevard. Il est même à l'opposé. Contrairement au théâtre de boulevard [...] notre théâtre est un théâtre qui met en question la totalité du destin de l'homme, qui met en question notre condition existentielle.⁴

Ma poi aggiunge che è altrettanto lontano dal teatro politico:

Nous ne faisons pas de théâtre politique non plus [...]. Le théâtre politique n'apporte qu'une lumière très limitée. Le théâtre idéologique est inférieur à l'idéologie qu'il veut illustrer, dont il se fait l'instrument. Puisque le théâtre politique reflète les idéologies que nous connaissons, il est tautologique. Rabâchant depuis un siècle et surtout depuis cinquante ans les mêmes thèmes, il est académique.⁵

E di sentirsi schiacciato tra il teatro borghese e il teatro

ideologico, che sono entrambi null'altro che convenzioni, ed entrambi incapaci di svegliare la coscienza. Il primo, perché si limita a essere divertimento; il secondo, perché fornisce risposte obbligate, senza nemmeno porre le domande: "Le théâtre politique nous rend aussi inconscients métaphysiquement que le théâtre de boulevard".⁶ L'interpretazione che dà Bernard Dort del teatro d'avanguardia "dans son premier mouvement", per gli autori cioè che cominciano il loro lavoro – Beckett e Ionesco in prima linea – criticando un certo linguaggio, usandolo ma con lo scopo di smascherarne l'inerzia, è forse accettabile limitatamente a quella prima fase. È però una lettura destinata a equivocare molto presto sul significato essenziale del lavoro di quegli autori, perché Bernard Dort avrebbe voluto assistere, come proseguimento della *lotta*, a un attacco sistematico contro il teatro borghese da un lato, e contro lo spettatore borghese dall'altro, ch'egli avrebbe voluto vedere privato di qualsiasi possibilità di soddisfazione. In altre parole, Dort avrebbe voluto vedere spezzato a oltranza il patto tradizionale che esisteva tra l'autore e il pubblico, quel patto che rassicurava lo spettatore nella sua poltrona dandogli la conferma di essere nel giusto. Bernard Dort aveva criticato proprio a partire da questi argomenti le altre forme di avanguardia che gli avevano dato l'impressione di non essere ugualmente corrosive, il teatro ad esempio di Audiberti, di Anouilh e persino di Artaud, in quanto teatro di rottura troppo brutale – recupero dell'universo barocco da parte di Audiberti, del mito da parte di Anouilh, soppressione dello spettatore da parte di Artaud – invece che di spezzamento dall'interno.⁷ Mentre, in un primo tempo, aveva creduto che il teatro dell'assurdo avrebbe proseguito il cammino di critica della società capitalista, e aveva in questo equivocato, prendendo per atteggiamento politico quello che al contrario era una vera e propria poetica (svegliare la coscienza tramite l'atto teatrale). È in ragione di questo

equivoco che, successivamente, Dort – nel secondo movimento di quell'avanguardia, per usare la sua cronologia – ne prese le distanze, salvando nei suoi giudizi solo il lavoro di Arthur Adamov che, lui, effettivamente procedette in direzione politica in senso stretto.

Ionesco in particolare fu attaccato da Bernard Dort, in un articolo intitolato *De la révolte à la soumission*,⁸ articolo nel quale il critico esprimeva la sua delusione per un'evoluzione diversa rispetto a quella che aveva sperato.⁹ Dort vi accusava Ionesco di ridurre la società alla famiglia e a un mondo assurdo in preda a una fatalità quasi fisiologica, e si chiedeva se sarebbe diventato uno Strindberg da quattro soldi, un moralista ridotto a mimare l'inevitabile sopraffazione dell'Uomo solo ad opera dell'ordine delle essenze maledette del sesso e della morte. E invitava il drammaturgo ad abbandonare il nichilismo dell'avanguardia per aderire a un'estetica del messaggio.¹⁰

In seguito anche Beckett, in un articolo intitolato *L'Apocalypse apprivoisée*,¹¹ fu accusato da Dort di tradimento nei confronti del primo movimento dell'avanguardia, anche se in direzione opposta rispetto a Ionesco. Beckett si sarebbe perso, con *Oh les beaux jours*, andando verso la fabbricazione di un oggetto teatrale perfetto ma chiuso su se stesso, privo di critica attiva, destinato a venire metabolizzato dal pubblico borghese e accettato tale e quale.¹² Ionesco invece, per Dort, aveva esaurito il coraggio iniziale rappresentato da pièces come *La cantatrice chauve* o *La leçon*, per farsi fagocitare dal pubblico delle grandi sale, e il suo discorso teatrale si era normalizzato, "sottomettendosi" a quelle stesse convenzioni sotto le quali per una stagione aveva messo la dinamite.¹³

Alla fine del XIX secolo, un altro autore teatrale si era già messo in una posizione analoga a quella che sarebbe stata di Ionesco e Beckett nei confronti della contemporaneità drammaturgica: Henry Becque. Anche lui non era riuscito a farsi

capire come avrebbe voluto, in quel caso perché le sue proposte erano troppo avanzate per l'epoca, e la sua opera fu ugualmente equivocata.

Becque è stato in qualche modo il precursore delle avanguardie teatrali moderne, caratterizzate dalla volontà di far riflettere il pubblico. Aveva constatato che il teatro francese, nell'ultimo quarto del XIX secolo, era latitante in questo senso, essendo la scena dominata: dal vaudeville, divertente ma disimpegnato; dal dramma storico alla Dumas, abbondante ma vecchio, e dal teatro naturalista in fieri, ben intenzionato ma ancora deludente quanto ai risultati. Propose dunque un'alternativa, un teatro che non volesse avere tesi da dimostrare, e fosse invece trasposizione sulla scena di un aspetto della realtà sociale, copiata fedelmente, né migliorata né peggiorata, e nemmeno interpretata.¹⁴

Per il pubblico teatrale dell'epoca, eminentemente borghese, un teatro come quello proposto da Becque era molto difficile da accettare. Gli aspetti della realtà sociale ch'egli rappresentava avevano tutti, almeno in apparenza, rapporti molto stretti con le *bienséances* borghesi, portatrici di guasti in seno alle famiglie e nelle relazioni interpersonali. A leggerli bene, erano testi che parlavano di realtà molto più generali, ma per un pubblico borghese preoccupato soprattutto di onorabilità, ogni riferimento al proprio privato (diverso da quello simpaticamente canzonatorio del vaudeville) era una grave offesa.

Becque dovette fronteggiare dunque difficoltà enormi per farsi mettere in scena, e se ci riuscì fu solo, almeno all'inizio, grazie al circuito *off*. Fu nelle piccole sale che egli poté far conoscere testi come *Les corbeaux* (1877) o *La Parisienne* (1883), attaccati dai critici ufficiali, e in modo particolarmente feroce da Francisque Sarcey, il più eminente dell'epoca, le cui recensioni, all'indomani di una prima, orientavano in modo determinante le scelte del pubblico. Solo dopo parecchi anni di pe-

reginazioni, Becque riuscì a farsi accogliere dalla *maison* di Molière, dove del resto il successo non venne senza difficoltà, per via dell'immagine sulfurea che il pubblico borghese aveva dell'autore. Ma, contemporaneamente, cominciò a venir rappresentato all'estero, in Italia soprattutto, e questo rilanciò i suoi testi anche in patria, dove Becque finì per venir riconosciuto come un caposcuola.

Le analogie con il percorso di Ionesco sono evidenti. E ad analogo percorso, corrisponde analogo idea di teatro. Non è un caso se tanto Becque quanto Ionesco indicavano in Molière il loro principale modello, a causa della sua “modernità” e dell'universalità del suo discorso.¹⁵ E come Becque ancora oggi è considerato da certa critica un autore a ispirazione *socialista* – se finì per venire accettato in patria fu paradossalmente in ragione di questo, grazie alla lettura politica della sua opera – allo stesso modo Ionesco è stato molto pesantemente strumentalizzato, da destra e da sinistra alternativamente. A distanza di parecchi anni dalla fase più esacerbata del dibattito, Ionesco rievocò la doppia manipolazione subita in questi termini:

Pour moi, il s'est passé une chose très curieuse: j'ai été très attaqué par la presse de droite, *Le Figaro* notamment. Jean-Jacques Gautier m'a traité de *fumiste*, de *demeuré*, de *plaisantin*, et j'étais alors très vanté par mes amis d'alors, qui ne sont, hélas! plus mes amis, je veux parler de gens comme Bernard Dort; mais quand ceux-ci ont vu que je résistais à m'engager dans un théâtre socialiste, réaliste, comme le voulait aussi Elsa Triolet, ils ont déclaré que je ne valais plus rien. *La Cantatrice* les intéressait uniquement en tant que parodie du théâtre de boulevard, ce qui n'est que son aspect le plus extérieur, le plus superficiel. A partir de ma querelle avec les brechtiens, Gautier m'a pris dans ses bras: “Ionesco égale Shakespeare” a-t-il écrit à propos du *Roi se meurt*. D'un *fumiste* à Shakespeare, il y a quand même un long voyage! Je crois que je ne méritais

cet excès d'honneur ni cette indignité. Kundera m'a raconté que, lorsqu'il a assisté, dans les années '60, à une représentation de la *Cantatrice chauve* (qui était à cette époque jouée tout-à-fait librement en Tchécoslovaquie par exemple) à la Maison de la Culture de Rennes, la salle était envahie de pancartes sur lesquelles on pouvait lire: "Ionesco = réactionnaire et fasciste. Mais il a du talent, c'est pour cela que nous allons la jouer, en essayant de la défasciser". Pour *défasciser* la pièce, les pompiers et la bonne prenaient des fusils et tuaient les Smith et les Martin, qui étaient des *bourgeois!*¹⁶

Anche in quell'occasione Ionesco ribadì che quel garbuglio interpretativo era stato annodato in completo spregio del suo principale desiderio, cioè che il suo discorso drammaturgico venisse capito per ciò che ai suoi occhi aveva di più rivoluzionario, l'interrogazione metafisica.

Quando Dort lo attaccò all'uscita di *Jacques ou la soumission*,¹⁷ Ionesco preferì in quel caso rispondere direttamente con una pièce, invece che con un articolo polemico o uno scritto teorico. Fu *L'Impromptu de l'Alma*,¹⁸ il cui titolo era un calco dell'*Impromptu de Versailles* di Molière, scritto analogamente in conseguenza di una querelle, quella provocata dall'*Ecole des femmes*. Nell'*Impromptu de l'Alma*, Ionesco metteva in scena tre professori – Bartholoméus I, Bartholoméus II e Bartholoméus III,¹⁹ trasposizione beffarda di Barthes, Dort e Gautier – i quali criticavano la pièce di Ionesco di cui erano i personaggi. *Mise en abîme* o pièce nella pièce che si mangia la coda, Ionesco vi era anch'egli personaggio, e a un certo punto diventava così insolente con i professori che Marie, la cameriera, finiva per gettargli sulle spalle la toga del professore. Fu allora che Adamov ruppe fragorosamente l'amicizia con Ionesco, accusandolo di aver ridicolizzato la sua fede brechtiana. Anouilh al contrario si schierò al suo fianco²⁰ contro le ideologie in generale, che egli qualificò "machines à se casser la tête", in nome

del classicismo, cioè del teatro archetipale.

In seguito, l'equivoco che aveva determinato le interpretazioni erronée del lavoro di Ionesco – come di quello di Beckett e di Vauthier (*En attendant Godot* del primo e *La soirée des proverbes* del secondo erano del '53) – ancora possibili per testi come *Les chaises*,²¹ *Amédée ou comment s'en débarrasser*,²² o *Le nouveau locataire*,²³ pièces che vengono solitamente chiamate “della proliferazione”, e che in effetti hanno in comune il fatto di presentare a un dato momento la scena invasa da un *plein de* (sedie, un cadavere che cresce a dismisura, mobili) – equivalente simbolico del vuoto – diventa impossibile con il ciclo di Béranger. È la fase più impegnata del teatro di Ionesco, nel senso specifico che dava lui al termine. *Tueur sans gages*,²⁴ *Rhinocéros*,²⁵ e *Le Roi se meurt*²⁶ sono pièces in cui l'assurdo dell'esistenza appare chiaramente nella sua universalità. Ogni fanatismo vi è stigmatizzato, non importa di quale colore sia. Il protagonista, Béranger nelle tre pièces, è il prototipo dell'individuo che si sforza di resistere all'alienazione. Ciò che uccide l'umanità delle persone è, per Ionesco, la mancanza di spiritualità, causa anche di ogni degenerazione mentale.

Beckett scriveva allora *Fin de partie* (1957) e *Happy days* (1961), pièces con le quali – come diceva del resto Dort nell'articolo *L'Apocalypse apprivoisée*²⁷ – il drammaturgo irlandese approfondiva a sua volta la riflessione sulla solitudine dell'individuo di fronte alla fatalità di una verità indicibile (perché non la si conosce).²⁸ In un articolo intitolato *A propos de Beckett*, Ionesco scrisse che per lui tutto il teatro di Beckett era un lamento dell'uomo contro Dio, a causa dell'impressione che egli ha che la Creazione sia un fallimento:

L'interprétation que des esprits plus ou moins éminents donnent de l'oeuvre et de la personne de Beckett est abérrante. En effet, voir dans Beckett une victime de la société bourgeoise, du capitalisme, va contre l'oeuvre et la pensée de

l'écrivain. Ce n'est pas de la condition sociale et politique que Beckett souffre, mais bien de notre condition existentielle, de la situation métaphysique de l'homme [...]. Tout Beckett a pour thème la plainte de l'homme contre Dieu, c'est ainsi que je l'ai dit il y a plusieurs années, l'expression s'est répandue, celle de l'image de Job sur son fumier. Le théâtre ne peut évoluer sans qu'il soit dépolitisé.²⁹

Interpretazione evidentemente metafisica, che Beckett non smentì. Era anche il momento in cui Adamov scriveva le sue pièces "marxiste", *Le ping-pong* (1955), *Paolo Paoli* (1957) e *Off limits* (1969), e Genet le pièces della consacrazione, a modo loro anch'esse politiche, *Le balcon* (1956), *Les nègres* (1959) e *Les paravents* (1961). Il panorama, in altre parole, si era fatto più chiaro.

Tra Becque e Ionesco, a far maturare l'idea di un teatro da rinnovare, c'erano stati Jarry e Vitrac, Apollinaire con *Les mamelles de Tirésias* e il movimento surrealista, Kafka e il suo universo, le provocazioni di Artaud e l'oscurità di Boris Vian. A credere nell'equazione avanguardia = rivoluzione (specificamente rivoluzione marxista) fu in realtà solo Adamov, e la critica rappresentata da Bernard Dort. E dopo *Off limits*, Adamov stesso si rese conto che il processo che egli aveva creduto possibile era stato in realtà ingannevole, e che le nevrosi individuali – elemento essenziale e ineliminabile del teatro contemporaneo – erano inconciliabili con l'ideologia marxista trasposta sulla scena. Lo choc, durissimo, probabilmente non fu estraneo al suo suicidio.

Ma Roland Barthes lo aveva in qualche modo predetto: la sua posizione contro l'avanguardia era stata in effetti molto diversa rispetto a quella di Bernard Dort.³⁰ Barthes aveva intuito che il vero nemico di quel teatro si sarebbe rivelato essere la coscienza politica. Nell'articolo già citato *A l'avant-garde de quel théâtre*,³¹ Barthes assimilava Rimbaud, Cocteau, il surrea-

lismo e Ionesco in quanto rappresentanti di un'avanguardia destinata a essere fagocitata dalla borghesia contro la quale era inizialmente insorta.³² E si augurava poi che il teatro politico, quello in cui credeva con la rivista per la quale scriveva, potesse utilizzare per i suoi scopi le innovazioni formali apportate dall'avanguardia e da essa non finalizzate a un teatro sociale e realista.

Degli autori che, a partire dalla definizione data da Martin Esslin,³³ sono stati qualificati “dell'assurdo” – Ionesco, Beckett e Adamov, ma anche Robert Pinget sulla scia di Beckett, Roland Dubillard sulla scia di Ionesco, e Harold Pinter – Ionesco è quello che, più degli altri, ha percorso per intero il cammino laboriosamente scavato attraverso le mille contraddizioni dell'espressività contemporanea. L'ultima parte della sua vita e della sua opera è in effetti interamente dominata dalla ricerca di quella verità che Beckett continuava a considerare inaccessibile. Testi come *L'homme aux valises*³⁴ e *Voyages chez les morts*,³⁵ ma anche già *Le piéton de l'air*,³⁶ *La soif et la faim*,³⁷ *Jeux de massacre*³⁸ e *Ce formidable bordel*,³⁹ aprendosi a un onirismo molto forte – dopo aver conosciuto Ziegler a Ginevra, il drammaturgo si avvicinò sensibilmente alla psicoanalisi per via dell'importanza che egli accordava da sempre al sogno come fonte di creazione – testimoniano di questo punto culminante sul quale si chiude l'avventura teatrale e umana di Ionesco: sempre più universale e allo stesso tempo sempre più individuale, la questione posta in ultima istanza dalla sua opera concerne la presenza di Dio, percepita ma confusamente, dietro un velo, che si vorrebbe strappare, ma che non si riesce a toccare.

Niente di più lontano rispetto a una semplice *mise en abîme* – necessaria e rivoluzionaria senza dubbio, ma insufficiente – delle convenzioni borghesi.

IL RACCONTO DEL *SOLITAIRE*.
 IONESCO DALLA PAGINA ALLA SCENA

Il n'y a rien, mon enfant, tu n'as laissé aucun message, tu as bafouillé des balbutiements, des bouts de paroles, des semblants de mots, tu te prenais peut-être pour un prophète, pour un témoin, pour l'analyste de la situation. Aucune situation n'apparaît claire, le vide.

La lettura che certa critica titolata – Bernard Dort, ad esempio – fece del teatro di Ionesco al suo apparire, passò dunque attraverso due stadi opposti: il primo fu di entusiasmo per la forza corrosiva con la quale il drammaturgo metteva la dinamite sotto le convenzioni borghesi, strappava il velario (anzitutto linguistico) dell'ipocrisia, del luogo comune, dell'incapacità di comunicare se non tramite una ruminazione, e proiettava il quotidiano su un grottesco specchio deformante. La rivelazione del paradosso linguistico apparve come la spia di una contestazione, l'annuncio di un progetto “politico” che, al suo primo stadio, metteva a fuoco la psicopatologia quotidiana delle classi medie. La stessa nozione di “teatro dell'assurdo” sembrava contenere potenzialità se non proprio eversive, almeno fortemente critiche nei confronti di una “normalità” tanto tenacemente perseguita da diventare soffocante. A questo proposito conviene ricordare, sia pure di passaggio, che tale definizione non era condivisa dallo stesso Ionesco, più propenso, semmai, a usare l'espressione di “teatro dell'insolito”. Ben presto, tuttavia, l'entusiasmo iniziale dei critici lasciò il posto a un sentimento di delusione tanto che, come si è

visto, dopo la rappresentazione di *Jacques ou la soumission*, Dort, in un violento articolo intitolato *De la révolte à la soumission*, accusò Ionesco di essere ricaduto in un “mondo elementare” e di aver preferito il nichilismo all’estetica del messaggio.¹

In realtà, la delusione di Dort era inevitabile, visto che nasceva da un equivoco: certamente ne *La cantatrice chauve* e ne *La leçon* Ionesco strappa il velario delle convenzioni linguistiche e la parola, priva di controllo, si ricompone in magmi corrosivi e vertiginosi, ma lo scatenarsi di questa forza primordiale è privo di un progetto politico; sembra più la conseguenza di interne catastrofi che maturano nel profondo dell’uomo e non in un assetto sociale. È lo stesso Ionesco che illustra questo equivoco, non a proposito della sua opera, ma di quella di Beckett:

La Création est râtée. Elle est à refaire. [...]. Je crois à l’irréremédiable faillite des révolutions, elles ne font qu’enfoncer l’homme davantage dans son malheur [...]. Ce n’est pas la politique qui peut sauver le monde [...]. Nous sommes aliénés c’est sûr, mais non pas seulement par notre société. Nous sommes nés aliénés [...].

Toute l’oeuvre de Beckett est agonie, un long gémississement, l’image de l’impuissance de l’homme, notre refus d’assumer la Création, et notre état [...]. Beckett nous réapprend que l’homme est un animal métaphysique ou religieux. Sans la métaphysique, nous ne serions rien.²

Se nel teatro di Ionesco il dramma non si rivela nitidamente come in quello di Beckett, tuttavia i suoi personaggi, fin dalle prime pièces, sembrano approdare alla scena come dei sopravvissuti a una catastrofe che ha sconvolto, in un primo, il loro rapporto con la realtà, di cui è possibile leggere soltanto tracce discontinue. Proprio sulla catastrofe come strumento di conoscenza scriveva già molto presto, nel 1931 su “Zodiac”,

lo stesso Ionesco il quale, notando come il melodramma sia mosso da necessità psicologiche e dal culto dell'imprevisto tragico, manifesta il suo interesse per *l'anormale*:

Seule la catastrophe peut nous révéler notre nature intime. Le voile du quotidien et du prévu nous cache à nous-mêmes; il nous trompe sur nous-mêmes: d'où la nécessité du tragique et de l'imprévu de la catastrophe qui, dans une éclatante lumière, vient déchirer le voile.³

Siamo ben lontani da una nozione di "politico" così come poteva intenderla Bernard Dort. Fin dalle prime riflessioni sullo spettacolo (e assai prima che la vocazione drammaturgica si rivelasse) Ionesco ha ben presente quale sarà il suo ambito d'indagine, come rivelerà con chiarezza in uno scritto della maturità:

Tous mes livres, toutes mes pièces sont un appel, l'expression d'une nostalgie, je cherche un trésor enfoui dans l'océan, c'est la lumière que je cherche....⁴

Se non ci si limita alla conoscenza dello Ionesco commediografo, ma si prende in esame l'intera opera dello scrittore, ci si rende conto che quel tesoro sprofondato negli abissi è il mondo onirico che produce incessantemente immagini, trame, situazioni, materiale grezzo che giungerà, *dopo* alcuni stadi d'elaborazione (e solo dopo), sulla scena. Probabilmente la produzione teatrale di Ionesco è inferiore, per numero di pagine, a quella in prosa, che comprende alcuni diari (*Journal en miettes*, *Présent passé. Passé présent*, *La quête intermittente*), libri di riflessione (*Notes et contre-notes*, *Antidotes*), racconti, e un romanzo, *Le solitaire*, nel quale il protagonista, che è anche narratore, riceve un'improvvisa eredità a trentacinque anni, lascia il lavoro e si ritira dalla vita attiva in un progressivo isolamento che lo por-

ta a perdere, anche per via all'alcol, i contatti col reale.

Questa abbondante produzione in prosa si rivela fondamentale per comprendere il lavoro teatrale di Ionesco, del quale è premessa e matrice indispensabile. Sono molte, infatti, le pièces del drammaturgo che utilizzano i materiali in prosa, tanto da apparire come vere e proprie "riscritture per la scena". Pare quasi che, per Ionesco, la dimensione del teatro possa esistere solo dopo che una trama è stata verificata nella sua forma narrativa. È il caso, ad esempio, di una delle pièces più famose, *Rhinocéros*, che nasce dall'omonimo racconto, o del non meno famoso *Amédée ou comment s'en débarasser*, adattamento del bellissimo racconto *Oriflamme*; di *Tueur sans gages*, preceduto dal racconto *La photo du colonel*; di *Le piéton de l'air*, evoluzione del racconto che porta lo stesso titolo; di *Victimes du devoir*, dapprima scritto sotto forma di novella (*Une victime du devoir*). Ma non sono soltanto i racconti a fornire la materia prima per la scrittura teatrale. Altre due pièces utilizzano nuclei narrativi assai meno organici: sono racconti di sogno tratti dal grande serbatoio dei diari, che, rielaborati, rivivono sulla scena ne *L'homme aux valises* e in *Voyages chez les morts*. Ne *L'homme aux valises*, il meccanismo di trasposizione appare evidente se si esamina la metamorfosi di un angoscioso sogno familiare tratto dal *Journal en miettes*: nella prima stesura narrativa, le identità e le cronologie si aggrovigliano, si scambiano, si sovrappongono grazie al flusso monologante della scrittura; nella versione teatrale, il disorientamento viene espresso da un dialogo frammentario, corale e affannato, svolto da personaggi che realizzano la compresenza di età diverse, di eventi lontani nel tempo. *Voyages chez les morts*, nelle intenzioni dell'autore, doveva essere una sorta di discesa nell'Ade alla ricerca della madre, ma finisce per essere soprattutto occasione di un incontro/confronto col padre, che ricorre ossessivamente nei sogni di Ionesco, riproponendo un rapporto irrisolto e tor-

mentato. Significativa, a questo proposito, la ripresa di uno scritto del 1978, tratto da *Un homme en question*, che racconta un sogno in cui il padre di Ionesco gli chiede un rendiconto della sua vita; i fogli che l'autore esibisce a testimonianza del suo buon operato sono ricoperti di scarabocchi ("Des pape-rasses en désordre, des cahiers entamés, des feuilles gribouil-lées, des caricatures, des figures informes, rien"⁵). Nella riscrittura scenica, il confronto fra Jean e il padre si risolve, natu-ralmente, in dialogo, e la forza evocativa di quei fogli scarabocchiate e balbettanti viene affidata non più alla descrizione, ma alla battuta del padre:

Il n'y a rien, mon enfant, tu n'as laissé aucun message, tu as bafouillé des balbutiements, des bouts de paroles, des sem-blants de mots, tu te prenais peut-être pour un prophète, pour un témoin, pour l'analyste de la situation. Aucune situa-tion n'apparaît claire, le vide.⁶

Il ricambio fra materiali narrativi (a svariati livelli di elabo-razione formale) e scrittura scenica appare ancor più evidente nel romanzo *Le solitaire*, l'unico di Ionesco che costituisce il precedente narrativo della pièce *Ce formidable bordel!*

La sostanza del romanzo è costituita da un impasto di ma-teriale onirico, in forma d'immagini e di visioni che affiorano sotto l'influsso dell'alcol. Una scrittura magmatica come que-sta sembra molto lontana da una dimensione scenica. Diventa teatro grazie a una tecnica di ribaltamento, così esplicitata dal-lo stesso autore:

Dans le roman, le personnage s'exprime, se dévoile, se con-fesse. Dans la pièce, le personnage principal est muet, ce sont les autres qui parlent pour lui. En partie, les autres sont les projections de ses propres pensées.⁷

Il racconto vive e agisce nell'opera di Ionesco molto più di quanto comunemente si ritenga, e *Le solitaire* offre l'occasione per ricostruire il viaggio esemplare di un materiale narrativo. Si tratta del "sogno del muro", un tòpos ricorrente nell'opera di Ionesco. Compare più volte nel *Journal en miettes* e in varie versioni. Eccone una:

Devant moi un mur immense, une falaise impossible à escalader. Immensément au-dessus de mes forces, aujourd'hui du moins. Mon devoir pourtant est de le franchir, ou de passer à travers. C'est ce que me dit mon sentiment le plus profond, si j'en crois mes rêves. Et que peut-on croire d'autre que ce que vous disent les rêves, qui sont le langage de ma pensée la plus profonde.

[...] Je reviens à l'image du mur infranchissable, gris et sombre. Comme les images sont concises, profondes, complexes, et que les paroles ont du mal à traduire leurs pensées vivantes! Ainsi, je sentais le besoin ardent, urgent, d'escalader ce mur, et je sentais en même temps qu'il m'était impossible de le franchir. Le mur est donc le mur d'une prison, de ma prison; il est la mort puisqu'il semble être un cimetière vu de très loin.

Il me sépare d'une communauté: il est donc l'expression de ma solitude, de la non-interprétation; je n'arrive pas aux autres, les autres n'arrivent pas jusqu'à moi. Il est en même temps l'obstacle à la connaissance, il est ce qui cache la vie, la vérité. En somme, c'est le mystère de la vie et de la mort que je veux percer; ni plus ni moins. Il est bien naturel qu'une telle entreprise me paraisse impossible.

Mais, une fois encore, je ne rêve que ce que je pense en état de veille, l'image n'étant que le résumé de cette impossibilité, un résumé visuel.

Je revois le mur du rêve. Bon. Il symbolise entre autres la séparation d'avec moi-même.⁸

Questo sogno ossessivo diventa, nel *Solitaire*, ossessione

che attira il protagonista inducendolo a isolarsi dal mondo:

C'est un orgueil bête, peut-être, de vouloir penser à ce qui n'est pas à penser. Mais il n'y a pas d'orgueil, qu'est-ce que c'est que l'orgueil? Le fait est que je ne puis démarrer. Je crois que je suis au mur du monde, oublier l'au-delà du mur. Je ne me résous à démarrer du mur. C'est peut-être une maladie. Je suis demeuré tout seul au pied de ce mur. Tout seul, comme un sot. Eux, ils ont fait du chemin, ils organisent même des sociétés, plus ou moins bien, c'est vrai, et il y a des engins extravagants. Moi, je ne fais que regarder le mur et je tourne le dos au monde. Je m'étais déjà proposé, oui, de ne pas penser puisqu'on ne peut pas penser. C'est curieux, ils croient que le monde, que l'univers, que la création, ils croient que cela est tout à fait naturel ou normal, donné. Et ce sont eux qui sont les savants et moi le cancre, l'ignorant. Nous sommes en prison, bien sûr, nous sommes en prison [...]. Je bus l'un après l'autre cinq verres. Dieu que c'était bon. Toutes les questions s'émoussent, je me sentis chaud, heureux, ou plutôt, non pas heureux, libéré de toutes ces questions. Je n'étais plus prisonnier du globe seulement, mais de cette couverture chaude de l'alcool qui vous enveloppe. Mais la nausée avait disparu. Je ne pense plus à l'impensable. Ou cela s'écarte de moi. C'est peut-être une malédiction de ne regarder que le mur. Pour le moment, cette malédiction est disparue [...].⁹

Nella pièce che nasce dal romanzo, Ionesco “racconta” l'ossessione del muro mediante un'azione mimica:

Le Personnage va s'asseoir sur la chaise, il reste là quelques longs instants, immobile. Au bout d'un certain temps, il lève la tête, regarde au plafond, puis le plancher, puis autour de lui. Lentement, il se dirige à droite. Ses souliers craquent sur le plancher. Il a l'air d'être un peu pris de frayeur. Il se penche, tâte le plancher, ses souliers. Doucement, sur la pointe des pieds, appuie la main sur le mur de droite pour s'assurer de

*sa solidité. Hausse les épaules en ayant l'air de dire "C'est solide". Il va vers le mur du fond, répète le même jeu. Il va aussi vers le mur de gauche. Le touche doucement, puis plus fort, puis appuie de toutes ses forces. Un geste de recul. Recule quelques pas encore. Il attend quelques moments. Il hausse les épaules.*¹⁰

Con questa metamorfosi finale, il sogno del muro compie il suo tragitto dalla parola al gesto. Per *Le solitaire*, Ionesco ha scelto la soluzione estrema, capovolgendo l'impianto narrativo: quello che nel romanzo era un lungo monologo del protagonista viene trasferito agli altri personaggi, mentre il protagonista diventa quasi muto. La spiegazione di questo ribaltamento strutturale viene fornita dal drammaturgo che, nel corso di un'intervista, così risponde a Claude Bonnefoy:

Comment j'ai procédé avec *Le solitaire*? Je me suis dit que ce roman c'est pas du tout théâtral, et alors justement j'ai voulu faire d'une matière a-théâtrale quelque chose de théâtral. La gageure me tentait. Il y avait là une difficulté que je voulais résoudre, un problème de technique théâtrale. Dans le roman le personnage parle tout seul et personne ne l'écoute ou ne semble l'écouter. Au théâtre, j'ai fait le contraire. Le personnage ne parle pas. Il est quasi muet: il dit seulement un mot de temps en temps, une interjection. Ce sont les autres qui parlent pour lui. Ce n'est pas la seule solitude du personnage que j'ai voulu mettre en évidence, mais aussi la solitude des personnages qui l'entourent. Mon personnage principal est là pour écouter les monologues des autres, et, ce faisant, il reçoit leur solitude. Avec *Ce formidable bordel!* je crois avoir introduit dans le théâtre moderne cette chose assez difficile: le long monologue.¹¹

Un altro esempio di questo ribaltamento strutturale figura in un frammento del *Journal en miettes* che diventa, nel *Solitaire*, riflessione del protagonista, e nella pièce *Ce formidable bordel!* è

riproposto da un vicino di casa, uno dei tanti personaggi tra i quali Ionesco ridistribuisce, sotto forma di monologhi, la lunga narrazione in prima persona del romanzo. Ecco il brano del *Journal*:

Un univers infini est inimaginable, inconcevable. Sans doute l'univers n'est-il ni fini ni infini, finitude et infini n'étant que des façons humaines de le penser; de toutes façons, que la finitude et l'infini ne soient que façons de penser et de dire est encore inconcevable, inimaginable.¹²

E quello del romanzo:

Essayer de concevoir la finitude d'un globe dans la finitude d'un autre globe dans la finitude d'un autre globe, dans la finitude d'un autre globe, toutes ces finitudes étant liées l'une à l'autre infiniment, cela me donnait la nausée, mal à la tête. Le vertige. Ne pas avoir la puissance de concevoir l'univers, de savoir comment est ce qui est, cela n'est pas admissible.¹³

Per finire, la stessa riflessione trasformata in battuta del vicino di casa nel copione teatrale:

[...] On nous a amputés de la possibilité de concevoir ce monde parce qu'on ne peut concevoir le fini ni l'infini ni le ni-fini ni-infini. Nous vivons dans une sorte de prison qui est une boîte. Cette boîte est emboîtée dans une autre boîte, qui est emboîtée dans une autre boîte, qui est emboîtée dans une autre boîte, qui est emboîtée dans une autre boîte, et ainsi de suite, à l'infini. Et l'infini, je vous le disais, on ne peut pas le concevoir. Tout est inconcevable.¹⁴

La tecnica cui Ionesco ricorre in questo caso è una delle tante che utilizza per adattare la scrittura narrativa ai complessi meccanismi del linguaggio scenico. In un'economia dram-

maturgica, la parola – e quella scritta in particolare – è soltanto un aspetto, sia pure centrale, di una delicata fisiologia che regola i rapporti fra pagina e scena, chiamando in causa sia il lavoro del regista, sia tutti gli elementi costitutivi dello spettacolo, con la loro concretezza (scene, costumi, luci, ecc.) e la loro aleatorietà (l'interpretazione degli attori, la parola che diviene fiato, voce, traducendo in intonazione i segni che lo scrittore ha tracciato sulla pagina). Questa complessa e avventurosa vita dell'opera che nasce sulla pagina per compiersi sulla scena inizia, ancor prima che nella scrittura, nella mente dell'autore, nella sua idea di teatro, nel suo rapportarsi con la tradizione, con la civiltà e la cultura teatrale nella quale la sua opera andrà a collocarsi. E a questo proposito può apparire sorprendente una dichiarazione del giovane Ionesco che, nel giugno del 1934, scrive su "Nationalul" un articolo nel quale gli stessi fondamenti – le convenzioni – del linguaggio scenico vengono rifiutati con una nettezza che sfiora il sarcasmo:

On sait que le théâtre est un art de convention. Mais les conventions mécanisent, tuent la vie esthétique. Pour moi elles l'ont déjà tuée. Au théâtre – lorsque je m'y trouve par je ne sais quel hasard – je suis littéralement gêné par les fils blancs, par l'évidence des trucs. J'ignore s'il existe un auteur doué d'une ferveur suffisante pour vivifier ou allumer le spectacle; pour dépasser la convention.¹⁵

Il rifiuto del teatro – pare di leggere in queste righe – è provocato dal suo eccesso di fisicità, come se la grossolanità delle parrucche e la pesantezza del cerone fossero incompatibili con la "vie esthétique". Ma questo stesso articolo rivela altre e più profonde avversioni:

Le théâtre est une formule d'art vulgaire. Parce que c'est un art pour la foule et parce qu'un petit espace doit

pouvoir être bien vu de tout les coins d'une grande salle, les subtilités, les détails psychologiques et la discrétion ne sont pas possibles: tout au contraire, ce qui, comme réalité de l'âme est à peine perceptible, doit sur la scène sauter aux yeux; ce que l'on murmure est clamé, crié; un pas devient une fuite; l'inessentiel s'accentue, se colore et nous apparaît déforme et trompeur.¹⁶

Qui il rifiuto riguarda lo stesso spazio scenico e, in modo ancor più definitivo, la parola teatrale che, abbandonata la precisione garantita dalla pagina, perderebbe ogni possibilità di finezza e di sfumature per naufragare ineluttabilmente in quella volgarità che caratterizza il linguaggio del teatro.

Viene da chiedersi come mai, molti anni più tardi, lo Ionesco scrittore dei diari, dei racconti, del romanzo *Le solitaire* possa affidare alla scena – con le sue sgangheratezze – una prosa che nasce e si nutre della sostanza inafferrabile e frammentaria dei sogni. Nella requisitoria di Ionesco contro il teatro – che costituisce una sorta di paradossale premessa in negativo della sua futura attività di commediografo – si delinea una contrapposizione, enunciata come irrimediabile, fra pagina e scena:

Quand il a essayé de suggérer – expressionnisme, théâtre du silence – le théâtre s'est embourbé dans un système de conventions encore plus lourd. Je répète, d'ailleurs, qu'il ne peut être subtil: toute nuance revêt des dimensions inacceptables – comme une femme qui à dix-huit ans est souple, fine, et à quarante est obèse.

Le théâtre n'augmente pas les proportions dans la juste mesure: le théâtre déforme, alourdit. Le théâtre ne peut pas créer d'atmosphères. L'atmosphère est spirituelle, abstraite, et le théâtre n'a à sa portée que des décors matériels, ou des gestes qui brisent l'harmonie de n'importe quel état.¹⁷

Ma se la macchina scenica non permette la creazione di “atmosfera”, il linguaggio teatrale può consentire la realizzazione di un’impresa più ambiziosa. Lo scriverà lo stesso Ionesco molti anni più tardi, quando ormai la sua produzione teatrale gli sarà alle spalle. Le sue parole, se non spiegano come sia avvenuta la conciliazione fra scrittura e scrittura scenica, attribuiscono al teatro delle possibilità che il giovane Ionesco non sospettava:

Pour ma part, j’ai dû sentir que le théâtre est l’art suprême permettant la matérialisation la plus complète de notre besoin de créer des univers.¹⁸

E, in una lettera a Gabriel Marcel del 1958, Ionesco recupera anche quella fisicità del teatro che da ventenne gli era parsa soffocante e inaccettabile:

Je crois que le langage théâtral n’est pas seulement langage de la parole: autrement, on n’aurait pas besoin de la *représentation*. Il faut donc *représenter* au théâtre, et *représenter* grossièrement, concrètement.¹⁹

Le ragioni del palcoscenico sono venute in primo piano: a dispetto delle sue iniziali diffidenze, Ionesco si rivela un dramaturgo di raffinata strategia che ha lavorato con svariate e ricorrenti tecniche. A quella del ribaltamento, citata a proposito del *Solitaire*, bisogna aggiungere le tecniche più note della proliferazione, dell’amplificazione, dell’accumulazione e del comico, la cui presenza appare come un risultato legato alla trasposizione scenica. Afferma Ionesco in un’intervista rilasciata nel 1960:

Le comique dans mes pièces n’est qu’une étape de la construction dramatique, et même un moyen de construire ma pièce. Il

devient de plus en plus un outil, pour faire de contrepoint au drame [...]. Le comique est une autre face du tragique.²⁰

Il lavoro di Ionesco drammaturgo, all'atto pratico, si esercita sul materiale onirico inteso come un soggetto narrativo che deve essere tradotto in linguaggio scenico. Saltando i passaggi intermedi, in una dichiarazione che ha un valore programmatico, Ionesco arriverà a dire:

Pour quelqu'un qui fait du théâtre, le rêve peut être considéré comme un événement essentiellement dramatique. Le rêve c'est le drame même. En rêve, on est toujours en situation. Bref, je crois que le rêve est à la fois une pensée lucide, plus lucide qu'à l'état de veille, une pensée en image et qu'il est déjà du théâtre, qu'il est toujours un drame puisqu'on y est toujours en situation.²¹

Un campo da indagare è quello dei rapporti sicuramente intercorsi, ma di cui la documentazione è ancora da reperire, tra Ionesco e il gruppo letterario romeno degli "Oniristi strutturali" creato da Dumitru Tsepeneag nei primi anni Sessanta, insieme ad alcuni giovani amici, entusiasti bohémien ostili al regime stalinista. Gli "Oniristi" riuscirono a pubblicare in rivista alcuni articoli sul loro programma. Ma ben presto intervenne la censura: benché nella poetica dell'onirismo non vi fosse nessuna presa di posizione politica, l'ambizione di creare un movimento letterario indipendente dal realismo socialista e l'implicito rifiuto di ogni compromesso col regime costituivano già due gravi reati.

La poetica dell'onirismo, infatti, non si fonda su nessuna ideologia socio-politica. Il nome completo della corrente è "Onirismo strutturale ed estetico". Al centro della loro indagine è l'esplorazione del sogno, inteso come criterio, modello strutturale, pattern, possibilità di comunicazione e d'investiga-

zione d'ordine estetico, nella convinzione che l'attività onirica è soltanto in apparenza irrazionale, mentre in realtà è governata da leggi a lei proprie.

Nell'opera di Dumitru Tsepeneag ricorrono quasi ossessivamente immagini, situazioni, temi, personaggi. Motivi importanti sono il viaggio, realizzato spesso con il treno, o anche con il tram, a volte senza conducente, che porta fuori città in posti sconosciuti e strani; i soldati, i carri armati e gli aerei; il sonno, il dormiveglia tormentato, il circo. Certi stati emotivi e situazioni, veri e propri segni di riconoscimento, tutti derivanti da una premessa: la realtà quotidiana è immersa in un grigiore generale, in un freddo esistenziale. Di conseguenza, i personaggi sono dominati da paura, prostrazione, postura abulica, smarrimento. Tuttavia, alcuni cercano di reagire: attraverso crepe nei muri, macchie sulle pareti umide, aperture nei recinti, riescono a vedere o a scorgere, spesso con difficoltà e per breve tempo, paesaggi paradisiaci. Elementi legati alla ricerca di una dimensione altra da quella quotidiana, sono anche l'ossessione per il volo – cui si possono aggiungere forme “minori”, come il pattinaggio, la danza, le acrobazie, i tentativi di ascensione –, i viaggi, lo scrutare attraverso le crepe: tutte espressioni della volontà dell'uomo di sfuggire alla realtà opprimente e allo stesso tempo di indagare un indefinito aldilà, di cercare delle risposte, delle soluzioni. A questa tensione esistenziale si associa lo stato d'animo più comune nei racconti e nei romanzi di Tsepeneag: l'attesa, di un'illuminazione, di una rivelazione indefinita, vaga, ma percepita come imminente e decisiva, finale, un'apparizione che dovrebbe portare conciliazione e salvezza.²² Le affinità fra il percorso di Ionesco e quello degli “Oniristi”, straordinarie, così come le fortissime analogie riscontrabili fra la tessitura narrativa dell'uno e degli altri, assumono un valore fortemente significativo.

3.

3.

DALL'ORIFLAMME A AMÉDÉE OVVERO COME SBARAZZARSI DI UN SENSO DI COLPA

- Papa, papa, ils ont découvert que les pièces de Molière c'est Corneille qui les a écrites!

- Oui, ma chérie, bien sûr, c'est ça. Et viceversa.

Nella *pièce* che da lui prende nome, il protagonista Amédée risulta chiamarsi Buccinioni e abitare a Parigi al 29 di rue des Généraux. Nel corso del primo atto, suona alla porta di Amédée un postino che intende recapitargli una lettera a lui indirizzata – o meglio che il postino ritiene sia a lui indirizzata. Amédée è incredulo, ormai da anni nessuno gli scrive più per via dell'isolamento cui sono costretti lui e la moglie Madeleine dal cadavere di un uomo incomprensibilmente in crescita nella camera matrimoniale di casa loro. Si fa quindi consegnare la lettera, per verificare di persona che cosa vi sia scritto, ed ecco quello che ne desume: «Voyez-vous, le A de Amédée sur l'enveloppe est une majuscule cursive, mon prénom s'écrit avec un A, Amédée en romain...».¹

Allusione forse, che non smonta peraltro l'ingranaggio comico dello sketch, a un ipotetico lontano impiego come correttore di bozze di Amédée, oggi drammaturgo – sia pure in crisi d'ispirazione. Il postino, ovviamente, osservata con attenzione la busta, trova naturale la contestazione del destinatario («C'est exact, monsieur, vous

avez raison»)² e ne se ne va riportandosi via la lettera e il suo misterioso contenuto, non senza aver cercato invano di far firmare il suo registro a Amédée, a convalida dell'errore. Madeleine, inorridita, lo apostrofa: «Vous n'allez pas nous faire signer, monsieur. Nous sommes des gens honnêtes». Il postino, accomodante, la tranquillizza: «Oh, ça ne fait rien, madame. C'est tout-à-fait facultatif».³

Un'associazione libera (ma non del tutto peregrina) mi fa tornare alla mente, quando leggo questo passo della *pièce* di Ionesco, l'episodio raccontato da Félix Nadar – pioniere della fotografia aerea e di quella a luce artificiale, *doyen des photographes français*, come recitava l'insegna dell'atelier che aprì a Marsiglia nel 1887 – in quello straordinario testo intitolato *Quand j'étais photographe*⁴ scritto all'età di 80 anni, dei suoi due clienti venuti a ritirare i rispettivi ritratti, che si misero a litigare rumorosamente perché ognuno dei due si riconosceva nel ritratto dell'altro. «Chacun des deux tenait le portrait de l'autre et s'y reconnaissait», scrive Nadar.⁵ Aggiunge divertito che uno dei due portava i baffi e l'altro no. L'evocazione del risibile incidente gli serve per argomentare contro i canoni della rappresentazione, che egli – spirito profondamente moderno – contesta, per lo meno nella forma dominante all'epoca e praticata dai suoi concorrenti, paghi

d'un format à peu près unique, singulièrement pratique pour l'espace de nos logements bourgeois. Sans s'occuper autrement de la disposition des lignes selon le point de vue le plus favorable au modèle, ni de l'expression de son visage, non plus que de la façon dont la lumière éclaire tout cela. On installait le client à une place invariable, et l'on obtenait de lui un unique cliché, terne et gris à la va-comme-je-te-pousse.⁶

Nadar teorizza, anticipando di mezzo secolo l'attacco al dogma della mimesi che verrà sferrato dalle neo-avanguardie nel secondo dopoguerra, il rovesciamento del punto di vista e anche, andando più a fondo nel ragionamento e nelle nozioni, scava intorno al principio d'identità.

La battuta di Amédée Buccinioni che dice al postino di non essere lui la persona giusta benché il nome corrisponda e così pure l'indirizzo perché sulla busta la A di Amédée è in corsivo mentre il suo nome si scrive con la A in tondo, fa sorridere per una ragione che ha a che vedere con il ridicolo implicito dell'aneddoto raccontato da Nadar. In entrambi i casi, pur nella loro distanza, abbiamo a che fare con un problema connesso a un disconoscimento. Io non sono l'altro essendolo nel primo caso, io sono l'altro non essendolo nel secondo caso.

L'esposizione organizzata alla BNF⁷ per il centenario della nascita di Eugène Ionesco (26 novembre 1909, Slatina) si apriva con una parete fotografica, concepita in ordine cronologico ma con una trovata: alcune immagini ritornavano, fuori cronologia, in opaco, quasi fossero momenti ossessivi, e quindi centrali, nel procedere biografico del drammaturgo. Per il visitatore quei ritorni opachi funzionavano come spie, colpivano fortemente l'immaginazione da un lato perché ricorrevono, dall'altro perché alludevono. Era come se, dal piano senza spessore del montaggio fotografico, creassero un rimando tridimensionale all'universo onirico, alonato, che genera la creazione. Quella parete, che il percorso espositivo imponeva come prima tappa – mentre successivamente il visitatore poteva abbandonarsi a una *flânerie* libera –

corrispondeva alla concezione soggettiva del ritratto anticipata da Nadar e conteneva in sé, a livello simbolico, uno dei cardini interpretativi del teatro di Ionesco.

È mia precisa convinzione, come ho avuto più volte occasione di affermare, che la scrittura drammaturgica di Ionesco comporti a monte una necessità non teatrale, che il cardine del suo linguaggio scenico sia da individuare in un passaggio obbligato attraverso una forma narrativa, a sua volta originata da una materia magmatica e frammentaria, il sogno.⁸

Torniamo a Amédée Buccinioni, personaggio teatrale nato come tale a Cerisy-la-Salle, nell'agosto del 1953, durante una decade organizzata da Jacques Madaule che riuniva il mondo dello spettacolo e della critica⁹ e andato in scena a Parigi, al Théâtre de Babylone, il 14 aprile 1954 nell'interpretazione di Lucien Rainbourg (attore che aveva appena recitato in *En attendant Godot*).¹⁰ Nella *pièce* Amédée figura avere 45 anni, come Madeleine sua moglie, e i due appaiono in preda a una situazione problematica da quindici anni: il cadavere di un uomo, che occupa la loro camera matrimoniale, cresce «seguendo una progressione geometrica, malattia che colpisce i morti» scrive Ionesco, e trasforma l'esistenza della coppia in un tanto invivibile quanto farsesco dramma. La *pièce* è strutturata in tre atti – fatto nuovo all'epoca per il drammaturgo – che ne scandiscono il movimento di accelerazione: sia della crescita del cadavere, che si fa via via sempre più rapida e incontenibile sfondando la porta della stanza in cui è stato sistemato e facendogli assumere dimensioni sempre più gigantesche¹¹ e quindi preoccupanti; sia dell'agitazione dei due protagonisti che al

primo atto constatano, al secondo sono colti da frenesia cinetica ma contemporaneamente bloccati nell'attesa di un esito catastrofico, e al terzo si risolvono a un'azione centrifuga, di emissione del cadavere dal loro appartamento, soluzione dalla quale scaturisce il *coup de théâtre* finale, la fuga aerea del protagonista che egli afferma avvenire contro la sua volontà, ma che di fatto lo libera dalla claustrofobica condizione fino ad allora subita.

Nel dettaglio: Amédée Buccinioni risulta essere scrittore, per la precisione, come accennavo prima, drammaturgo. La moglie lo accusa di pigrizia, punta il dito più e più volte contro la sua inettitudine. Nel primo atto egli sta cercando di portare avanti la scrittura di una *pièce*, ma l'angoscia per la presenza del cadavere nella stanza accanto, e quella conseguente per il proliferare di funghi nell'appartamento – che Amédée attribuisce all'atmosfera malsana causata dal morto – gli impediscono di trovare l'ispirazione.

Non è difficile individuare chiari ed espliciti elementi di autorappresentazione da parte di Ionesco in Amédée. Non bastasse l'età del protagonista, non bastasse il gioco delle parti con la moglie, o ancora il riferimento ai propri genitori da parte di Amédée come esempio di coppia tormentata da grossi guai coniugali; non bastassero le ripetute accuse di Madeleine rispetto alla debolezza del marito, il bere, e il mestiere della stessa Madeleine, centralista¹² – interrompo l'elenco, ma potrei proseguirlo – la conferma principale verrebbe proprio dalla *pièce* che il protagonista drammaturgo sta cercando invano di portare avanti, le cui poche battute riportate, due striminzite repliche (l'unica scritta da che il cadavere occupa la camera matrimoniale e la sola che egli riesce a comporre

nel tempo della rappresentazione) la identificano inequivocabilmente: si tratta delle *Chaises*.¹³

Del resto non sorprende il meccanismo di autorappresentazione da parte di Ionesco nei suoi personaggi nonostante precisi e reiterati dinieghi per ragioni personali ma ancor più estetiche. Nel caso di *Amédée*, egli disse a un giornalista, due giorni prima del debutto della *pièce*:

Ma pièce est surtout le drame du couple. Un drame réaliste, mais traité avec des moyens inhabituels, des éléments insolites, comme ce personnage monstrueux qui matérialise entre ces deux êtres une sorte de génie irréductible: leur impuissance d'aimer sans doute provoquée par une espèce de culpabilité latente [...]. C'est aussi un vaudeville fantastique et une farce tragique... je ne sais ps exactement. [...] mon théâtre est l'expression d'un état d'esprit, une tentative de projection du monde intérieur. Si l'on admet que "étant moi, je suis tout le monde", je peux aller au-delà des limites que m'imposerait un théâtre idéologique dont le principe même me fait horreur.¹⁴

Le ultime due *pièces*¹⁵ o il ciclo di Bérenger¹⁶ sono facilmente leggibili in questi termini, anche se a mio avviso più centrale ancora è la trasposizione sulla carta del proprio vissuto interiore nella triade rappresentata dal romanzo *Le solitaire*,¹⁷ il testo teatrale *Ce formidable bordel!*¹⁸ e il film *La vase*.¹⁹

Ciò che qui m'interessa però non è tanto l'individuazione del meccanismo di autorappresentazione, quanto piuttosto il suo rovescio – il disconoscimento –; e non dal punto di vista sopra accennato della volontà o velleità universalizzante, bensì come precisa tecnica drammaturgica, messa a frutto a partire da una scoperta da parte di Ionesco, quella legata alla possibilità di rendere produttivi i limiti del linguaggio scenico.

A monte di *Amédée ou comment s'en débarrasser* c'è una novella straordinaria, *L'oriflamme*, scritta prima della *pièce* anche se pubblicata nella «Nouvelle Revue Française» solo nel febbraio del 1954.²⁰ Il curatore del *Théâtre complet* nella Pléiade, Emmanuel Jacquart, tende a minimizzare la portata genetica della novella:²¹ un semplice confronto dei due testi dimostra invece in maniera lampante come la *pièce* diventi tale a partire da un'operazione molto precisa sulla novella, applicazione di studiate tecniche drammaturgiche, una delle quali in particolare si rivela essenziale.

Partiamo dalle riprese, da ciò che non cambia: i protagonisti sono gli stessi, Amédée e Madeleine, caratterizzati nella novella come lo saranno sulla scena benché non ci sia nel testo originario una loro precisa descrizione fisica; la situazione è analoga, ma enunciata esplicitamente sin dall'incipit della novella – «Pourquoi, me dit Madeleine, n'as-tu pas déclaré son décès à temps? Ou alors te débarrasser du cadavre plus tôt, quand c'était plus facile!» – mentre lo spettatore della *pièce* apprende subito della presenza di «lui» nella stanza a lato ma senza che il termine «cadavere» venga pronunciato e solo molto gradualmente capisce che si tratta di un morto; la soluzione rimane inalterata, la fuga di Amédée portato via, trascinato in aria dal cadavere trasformatosi in una sorta di paracadute, nella novella diventando oriflamma («ce ne furent qu'voies lactées que je parcourais, oriflamme, à toute allure, à toute allure»),²² mentre nella *pièce* il paracadute-cadavere si muta in sciarpa luminosa – su cui si vede disegnata e riconoscibile la testa del morto – appeso alla quale Amédée vola via.²³ Nei due testi, il volo liberatorio di Amédée provoca un commento amaro e desolato di Madeleine: «Tu ne seras donc jamais sérieux!

Tu t'élèves, mais tu ne montes pas dans mon estime!».²⁴
Le frasi della novella, narrazione in prima persona con inseriti scambi di battute tra il protagonista e la moglie, che come in questo caso vengono trasposte inalterate in dialogo o – viceversa – in didascalie nella *pièce*, rappresentano la quasi totalità del testo in prosa.²⁵

Ciò che cambia, invece, è costituito innanzitutto da elementi aggiunti, necessari drammaturgicamente. Da un punto di vista strutturale, la novella è divisa in due parti separate da un bianco tipografico che corrisponde a uno stacco temporale di quindici giorni; nella *pièce*, il primo atto riprende la prima parte di *Oriflamme* e il terzo atto la sua seconda parte, mentre il secondo atto di *Amédée*, nell'ambito di una scansione temporale condensata in un breve giro d'ore tra mattina (atto I), pomeriggio, sera (atto II) e notte (atto III) del giorno X, rappresenta un'espansione della fase di stallo, quella in cui la situazione peggiora e la decisione risolutiva tarda a venir formulata. E se nel primo atto l'aggiunta più rilevante è rappresentata dalla gag del postino sopra evocata (oltre alla visualizzazione scenica delle attività rispettive dei due protagonisti: la scrittura difficoltosa per Amédée, il lavoro come centralinista per Madeleine che, al fine di non essere costretta a uscire – perderebbe tempo e rischierebbe di dover subire domande imbarazzanti da parte di portinaia e vicini – ha sistemato nell'angolo del salotto la sua postazione lavorativa), nel secondo atto Ionesco introduce una scena forte interpretata da Amédée II e Madeleine II, ovvero i doppi dei due protagonisti ringiovaniti di quindici anni, evocati sotto forma di ricordo o di apparizione onirica nella mente di Amédée e che ripropongono la prima notte di nozze, la deflorazione della sposa da parte dello sposo, ottimista e pieno

di enfatico entusiasmo lui, dolente e senza speranza alcuna lei, costretta a subire l'atto sessuale che non desidera.²⁶ È un breve ma angoscioso psicodramma che rende visiva una riflessione del protagonista della novella, occasionata dal rifiuto di un bacio da parte di Madeleine:

J'allai vers elle, lui dis gentiment:

“Si nous nous aimions, en vérité, tout cela n'aurait plus d'importance“. Je joignis les mains: “Aimons-nous, Madeleine, je t'en supplie, tu sais, l'amour arrange tout, il change la vie. Me comprends-tu?”

Je voulus l'embrasser. Elle se dégagea, l'œil sec, la bouche dure. “J'en suis certain!” balbutiai-je encore. Puis, prenant mon élan: “Te rappelles-tu, jadis, toutes les aurores étaient pour nous des victoires! Nous étions aux portes du monde. Te souviens-tu, te souviens-tu? L'univers était et n'était plus, on n'était qu'un voile transparent à travers lequel brillait une lumière éclatante, une lumière de gloire venant de tous les côtés, de plusieurs soleils. La lumière nous pénétrait, comme une chaleur douce. Nous nous sentions légers, dans un monde délivré de sa pesanteur, étonnés d'exister, heureux d'être [...]”

– Ne dis pas de sottises, répondit Madeleine, ce n'est pas l'amour qui va nous débarrasser de ce cadavre. La haine non plus d'ailleurs. Ce n'est pas une affaire de sentiments.²⁷

Nella *pièce*, apparsi i «solia» dei due protagonisti, Ionesco mette loro in bocca un dialogo che traduce radicalizzandolo il passo appena citato:

AMÉDÉE II: Madeleine, Madeleine!

MADELEINE II: N'approche pas. Ne me touche pas. Tu piques, piques, piques. Tu me fais ma-al! Qu'est-ce que tu veu-eux! Où vas-tu? Où vas-tu? Où vas-tu? Où vas-tu?

AMÉDÉE II: Madeleine...

MADELEINE II: (*entre plainte et cris*) Aaah! Aaah! Aaah!

AMÉDÉE II: Madeleine, réveille-toi, ouvrons les rideaux, c'est l'aurore du printemps... Réveille-toi... le soleil inonde la chambre... Lumière de gloire... Chaleur douce!...
MADELEINE II: ... nuit, pluie, boue!... le froid! je grelotte... noir... noir... noir! ... Aveugle, tu embellis la réalité! Ne vois-tu pas que tu l'embellis?²⁸

La scena prosegue per quattro pagine sviluppando la contrapposizione, fino all'acme in cui i doppi dei personaggi entrambi impotenti ad una voce implorano «Au secours», dopo di che

Madeleine II se sauve en hurlant, Amédée II court après en criant: "Attends-moi! Attends-moi". Les voix disparaissent. Madeleine se lève vivement, s'adresse à Amédée dans son fauteuil.²⁹

Segue, in entrambi i testi, la sofferta risoluzione, sollecitata da Madeleine, presa da Amédée: sbarazzarsi, costi quel che costi, del cadavere. «“Je t'en débarrasserai”, dis-je, en laissant retomber mes bras», si legge nella novella,³⁰ battuta inalterata nella *pièce* (dove figura in seguito alla ripresa, questa volta letterale, dell'incitazione a amarsi ancora da parte di Amédée, nuovamente respinta da Madeleine con le stesse parole usate nella novella): «Je t'en débarrasserai...».³¹

Le tecniche di trasposizione cui Ionesco ricorre sono state da lui rodiate nelle *pièces* che hanno preceduto *Amédée*: e sono, come si è visto, l'amplificazione,³² l'accelerazione,³³ la proliferazione.³⁴ Tutte, cioè, declinazioni dell'espedito drammaturgico principale: l'attesa.

Ma veniamo al cambiamento cruciale, che invece è sottrattivo. Se, tanto nella novella quanto nella *pièce*, Amédée e Madeleine si affannano a cercare di attribuire

un'identità al morto – a cercare di ricordarla, siccome affermano di aver dimenticato ormai, passati tanti anni, di chi si trattasse da vivo – vanificando di fatto ogni ipotesi dato che le avanzano e affastellano tutte come credibili benché siano molto lontane una dall'altra,³⁵ Ionesco esegue invece un preciso taglio adattando la novella alla scena: elimina cioè il passo in cui, nella versione narrativa, esplicitava il valore simbolico del cadavere.

Nel momento più intenso e delicato della sua estrazione dall'appartamento attraverso la finestra («c'est plus dur à arracher qu'une grosse molaire...»), dice Amédée al culmine dello sforzo),³⁶ lo strappo decisivo è seguito nella novella da un passo introspettivo:

Ce fut comme si j'avais traîné la chambre à coucher, le long couloir, la salle à manger, l'appartement entier, tout l'immeuble; puis comme si je m'arrachais, moi-même, les sortant par ma bouche, mes propres entrailles, les poumons, l'estomac, le cœur, un tas de sentiments obscurs, de désirs insolubles, de pensées malodorantes, d'images moisies, croupissantes, une idéologie corrompue, une morale décomposée, des métaphores empoisonnées, des gaz délétères, fixés aux organes comme des plantes parasites. Je souffrais atrocement, je n'en pouvais plus, je suais des larmes, du sang. Il fallait tenir bon; mais que c'était dur ...³⁷

Nella *pièce* invece figurano solo, sotto forma di didascalia, considerazioni di natura materiale:

Amédée fait un effort suprême. Il tire très fort, une fois, deux, trois, puis, soudain, le mort vient à lui, dans un grand fracas succédant au silence, faisant tomber des chaises; du plâtre aussi tombe du plafond; un épais nuage de poussière; les décors chavirent. On doit avoir l'impression que le cadavre, dont on ne voit toujours pas la tête et qui, traîné par

*Amédée, avance, maintenant, nettement, en direction de la fenêtre, entraîne dans son départ toute la maison et les entrailles des personnages.*³⁸

Ionesco preleva e toglie dalla bocca di Amédée il linguaggio dell'inconscio, che rimane per lui adatto alla pagina, alla sua profondità, ed è invece fuori luogo sul palcoscenico. Avvenuta l'accettazione del linguaggio teatrale a partire dalla sua comprensione, lo scopo dell'efficacia è raggiunto tramite l'occultamento – che diventa disconoscimento, in questo caso “tecnico” – del significato. Il quale, come contenuto simbolico, resta palese (per lo spettatore che voglia coglierlo, certo), ma non è detto.

Il significato sottratto, il taglio operato nel passaggio da *Oriflamme* a *Amédée*, corrisponde all'immagine primaria, quella da cui la novella stessa è stata generata: «Le point de départ ce fut le rêve d'un cadavre allongé dans un long couloir d'une maison que j'habitais» afferma Ionesco rispondendo a una domanda di Claude Bonnefoy,³⁹ e poco oltre aggiunge: «Le cadavre, c'est pour moi la faute».⁴⁰

IONESCO E L'ITALIA.
STORIA DI UNA RICEZIONE

*...ces plaies de néant, ces creux du vide, ces rides du Rien, ces oublis. Dans ma maison d'os, par les fenêtres ouvertes, par les béances, s'engouffrent les vents, les tempêtes de l'absence, de la nuit sans étoiles, la noire ou une noire éternité de l'absence.
Je réclame une échelle des valeurs absolue.*

Trascorso il tempo fisiologico, dalla morte di Eugène Ionesco,¹ delle commemorazioni commosse e acritiche o liberatorie e vendicative, è parso lecito auspicare una normalizzazione nella lettura del drammaturgo franco-romeno. Fase terza, che aveva il compito di smussare gli angoli di un'accoglienza a doppia faccia, doppiamente estrema, doppiamente penalizzatrice di un'opera certo non "moderata" e per ciò esposta in modo particolare alle strumentalizzazioni. Questa terza fase è stata avviata con notevole anticipazione dall'edizione Einaudi-Gallimard del *Teatro completo* in due volumi uscita nel settembre del '93,² che sembra ammettere lo sfrondamento delle sovrastrutture interpretative. Quella egregiamente rappresentata da Paolo Grassi, direttore del Piccolo di Milano, che ostracizzò Ionesco perché a suo parere era un autore reazionario,³ come quella cronologicamente successiva che può essere attribuita a una certa destra intellettuale identificabile con il movimento di Comunione e Liberazione da un lato, Armando Verdiglione e le sue edizioni dall'altro, che viceversa e in maniera altrettanto surrettizia adottò Ionesco adducendo che

fosse un autore reazionario.

Avvertendo il pericolo sin da molto presto, pienamente consapevole dei rischi di manipolazione del suo teatro, Eugène Ionesco aveva chiesto di fare attenzione in termini estremamente espliciti. Lo aveva fatto sin dai primi rumori “ideologici” suscitati dal teatro che sarebbe stato chiamato dell’assurdo. In particolare, in un testo scritto a commento delle arbitrarietà critiche patite da *En attendant Godot*, parlò dell’amico Sam intendendo far capire ciò che lui stesso, con le sue pièces, stava cercando di fare:

Qu’on le veuille ou non, ni Beckett ni les grands écrivains et artistes de notre temps et des autres temps, Kafka, Dostoievskij, Céline, Borges, Proust, Faulkner, ni les philosophes comme Nietzsche ou Kierkegaard ne peuvent être compris sans la métaphysique ou la religion, sans le problème essentiel qui les a hantés, qu’ils n’ont pu résoudre et contre lequel ils se sont butés sachant qu’ils ne peuvent le résoudre [...]. Tout Beckett a pour thème la plainte de l’homme contre Dieu.⁴

E anche, per chiarire ulteriormente la sua distanza tanto dal teatro borghese (puro divertissement che invece di curare l’angoscia la aumenta) quanto da quello ideologico (che in luogo di porre questioni dà risposte già fatte), Ionesco affermava:

Le théâtre ne peut évoluer sans qu’ils soit dépolitisé. La politisation infantile du théâtre [...] constitue l’impasse du théâtre actuel, la barrière que n’ont pu franchir les auteurs actuels. Ce n’est pas la politique qui peut sauver le monde. Les écrivains d’aujourd’hui tirent à côté. Le problème fondamental, celui de l’existence, celui de la condition non pas politique mais métaphysique de l’homme, ne peut non plus être résolu. Mais au moins ce problème nous éclaire vis-à-vis de nous-mêmes et nous fait comprendre quelle est notre situation véritable, nous fait prendre conscience de ce que nous sommes et de ce

que nous ne voudrions pas être. Nous sommes aliénés c'est sûr, mais non pas seulement par notre société.⁵

Ionesco effettivamente non è mai stato ambiguo, nelle sue dichiarazioni di poetica, sul significato *metafisico* del teatro che scriveva. Sempre più, con il passare degli anni, cercò di esplicitare il suo pensiero, constatando che con sempre maggior frequenza i malintesi proliferavano. Nell'85, ricevendo il premio T. S. Eliot a Chicago alla presenza di Saul Bellow e di Mircea Eliade, sentì il bisogno di evocare gli esordi, perché più che mai aveva l'impressione di non essere stato capito. Di fatto, con altri mezzi, forse con minor forza, disse Ionesco in quell'occasione, egli aveva tentato a sua volta di esprimere la stessa esigenza di T. S. Eliot:

Le besoin essentiel, aigu, fondamental, de religion et de métaphysique, sans lesquelles l'homme n'est qu'un pantin dérisoire. J'ai essayé de mettre en évidence ce néant qui est l'absence de foi, l'absence de vie spirituelle. Je n'ai pas recherché la comédie. Comme le dit très bien mon ami Eliade, c'est le sacré qui est le réel. Si je fus donc parfois comique, c'est par souci de pédagogie: le comique n'est que la deuxième face de la tragédie, l'absence n'est qu'une des formes de l'appel ou de la présence de Celui qui attend derrière la porte qu'on la Lui ouvre. Mais peut-être la poussera-t-il, cette porte, et Lui-même apparaîtra dans Sa splendeur, Sa beauté, Sa puissance, Sa gloire.⁶

Ma l'Italia, che pure è stata il primo Paese in assoluto a pubblicare traduzioni delle pièces del drammaturgo franco-romeno, si è distinta per lentezza, pigra prevenzione e mala-fede interpretativa, restando a lungo arroccata su una lettura molto riduttiva del lavoro di Ionesco, castigato di conseguenza con la preclusione dal circuito teatrale primario (eccezion fatta per lo Stabile di Torino e la Compagnia dei Quattro). Io-

nescio stesso ebbe a dichiararsi stupito sin dagli anni Sessanta della scarsa attenzione riservatagli dalla critica italiana, che per le ragioni prima ricordate a lungo limitò studi e interventi su pubblicazioni di settore, giornali e periodici, mentre altrove, in Francia, in altri Paesi europei e negli Stati Uniti, già fiorivano saggi in buon numero.⁷

Ben sapeva, Ionesco, malgrado ciò, di avere nel nostro Paese e sin dai suoi esordi un estimatore corretto e attento, paladino della sua causa, non solo traduttore del suo teatro, ma anche divulgatore di un messaggio difficile per la dirompente novità: Gian Renzo Morteo. Il nostro critico, nell'ottobre del 1953, sulla rivista *Itinerari*, pubblicò il primo articolo dedicato in Italia al drammaturgo, "Il teatro di Ionesco astratto per inverisimiglianza",⁸ e da allora non demorse mai dalla strenua volontà di trasmettere al lettore italiano ogni evoluzione dell'amato scrittore. Si prodigò per far tradurre – oltre che tradurre personalmente – le sue pièces, per farle mettere in scena, per farle capire nel loro vero significato, quello cioè che anch'egli condivideva. Come scrive Jole Morteo, nelle pagine introduttive del *Teatro* Einaudi-Gallimard, in una nota sulla fortuna critica di Ionesco, Morteo "è stato [del drammaturgo] il traduttore *principe*, non tanto per la quantità delle opere quanto per una sorta di congenialità con il personaggio, neppure troppo celata".⁹ E Jole Morteo prosegue rimpiangendo che il marito "non abbia dedicato al drammaturgo un saggio organico".¹⁰ Rimpianto tutto da condividere, perché Gian Renzo Morteo avrebbe in questo modo colmato un vuoto deprecabile oltreché imbarazzante, ma anche per il punto di vista che il critico avrebbe saputo offrire sull'intera opera di Ionesco, e per di più con il sicuro consenso dell'interessato.¹¹ Il problema però della mancanza di un saggio organico non viziato da ideologismi sul teatro di Eugène Ionesco firmato da uno studioso italiano, per il quale si è dovuto attendere il 1978,

ovvero venticinque anni dal momento dell'introduzione dell'autore nel nostro Paese, saggio intitolato *Invito alla lettura di Ionesco* di Sergio Torresani,¹² rientra nel quadro del discorso sulla doppia manipolazione di cui siamo stati lungamente responsabili. Se infatti, come ricordavo prima, l'Italia è stato uno dei primi Paesi a tradurre pièces di Ionesco, grazie per l'appunto a Gian Renzo Morteo, è altrettanto vero che la casa editrice che ospitava nel suo catalogo di testi teatrali il drammaturgo franco-romeno, ben si guardava dall'accettare di tradurre anche i suoi testi teorici, per una sorta di non detta ma innegabile censura ideologica. Solo *Note e contronote* è uscito per i tipi dell'Einaudi (1965).¹³ *Presente passato. Passato presente* è stato pubblicato nel 1970 da Rizzoli,¹⁴ e gli altri testi non teatrali sono stati pubblicati con enorme ritardo, tra il 1985 e il 1989, dalla casa editrice Spirali, di Armando Verdiglione.¹⁵ Unica eccezione *La ricerca intermittente*, uscita da Guanda nel 1989.¹⁶ E il solo romanzo scritto dal drammaturgo, *Le Solitaire* (1973), venne tradotto l'anno successivo all'uscita per Rusconi da Gloria Zannino Angiolello, poi ripreso nell'89 in nuova traduzione a me affidata da Ferruccio Parazzoli per gli Oscar Mondadori.¹⁷ Ionesco era sospettato di tendenze reazionarie? Einaudi lo traduceva ugualmente come autore di teatro, ma manteneva il silenzio quanto a interpretazioni o giudizi di valore, prendendo implicitamente le distanze. Era questa una ragione necessaria e sufficiente per indurre editori e operatori culturali di parte opposta ad accogliere, sia pure di riflesso e strumentalmente, il pensiero programmatico dell'autore. Conseguenza di ciò, in un circolo vizioso di cause che diventano effetti e viceversa: la critica ideologica di sinistra si convinse ancora di più della giustezza delle proprie posizioni. Su *l'Unità* del 12 aprile 1973, si leggeva che Eugène Ionesco era ormai "rientrato comodamente nei ranghi, tanto da meritarsi i vezze-ggiamenti di certi squallidi e ridicoli propugnatori nostrani

di una cosiddetta *cultura di destra*?¹⁸ Era infatti stato un alibi per autorizzarsi a leggere il primo Ionesco, quello della *Cantatrice calva* o della *Lezione*, il prendere sul serio solo ed esclusivamente il gioco di scardinamento linguistico, per la sua intrinseca forza rivoluzionaria, e non invece l'inevitabile evoluzione che a quel primo attacco alle convenzioni il teatro di Ionesco doveva imprimere. Non diversamente del resto in Francia, la critica cosiddetta marxista, quella impersonata a lungo da Bernard Dort, tacciò il teatro dell'avanguardia di aver tradito "il suo primo movimento", con il quale aveva dato l'impressione di voler essere anti-borghese, mentre poi aveva finito per diventare a suo modo altrettanto convenzionale quanto gli autori alla Feydeau.¹⁹ E non diversamente, benché da tutt'altra angolatura, Barthes attaccò Ionesco contestandogli la qualifica di autore dell'avanguardia, cui con il passare degli anni egli avrebbe finito, inevitabilmente, per non attenersi.²⁰

Tornando all'Italia, se le prime traduzioni isolate di pièces apparvero a partire dal 1954,²¹ e la prima raccolta Einaudi è del 1961,²² per vedere tradotto in italiano il saggio di Martin Esslin *Il teatro dell'assurdo* – anch'esso del 1961 – si dovette aspettare il 1975.²³ Un testo critico che era considerato non solo nel mondo anglosassone "un classico della saggistica contemporanea", dice Giovanni Antonucci nell'introduzione alla terza edizione del libro uscita nel 1990, era guardato con sospetto dall'editoria italiana nel suo insieme. "La motivazione era esclusivamente ideologica: era un libro *reazionario* perché si occupava di autori *reazionari*".²⁴

Se si differenzia poi dal piano della ricezione editoriale il discorso relativo all'accoglienza specificamente teatrale, il panorama si fa di necessità molto più variegato. Un dato però emerge, globalmente, ed è quello della predilezione delle nostre compagnie per le pièces del primo Ionesco, quello più "strampalato" e meno esplicito. Conseguenza, anche questa,

della duplice manipolazione ideologica, che ha utilizzato la relativa reticenza iniziale quanto al valore dello scardinamento linguistico, per farne ciò che di volta in volta più si confaceva alle motivazioni della messa in scena.

Una buona tesi di laurea discussa all'Università di Torino nel 1984 da Ivana Memme sulla fortuna del teatro di Ionesco in Italia²⁵ fornisce un interessante schema che riporta date e numero di rappresentazioni per ogni pièce dell'autore fino al 1980. Diciannove riprese per *La cantatrice chauve*, ventitre per *La leçon*, nove per *Les chaises*, otto per *Le Roi* e sette per *Jacques ou la soumission*. Un massimo di quattro, ma spesso solo una o due rappresentazioni, per ognuna delle altre pièces. La disparità è netta e lampante. E se al trentennio preso in considerazione nella tesi si aggiungono i tredici anni successivi, dal 1980 alla morte di Ionesco, i dati sostanzialmente non cambiano: nove rappresentazioni per *La cantatrice*, otto per *La leçon*, sei per *Les chaises*, mentre c'è un'inversione tra *Le Roi se meurt* con tre sole riprese, e *Délire à deux* che ne conta quattro. Una sola rappresentazione per *Rhinocéros*, *Jeux de massacre*, *Victimes du devoir*, *Macbett* e *Maximilien Kolbe*. Nessuna rappresentazione, né prima né dopo, per tre pièces tra le più ambiziose del drammaturgo, *Le piéton de l'air*, *La soif et la faim*²⁶ e *Voyages chez les morts*.

La critica, in genere, salvo le eccezioni che segnalerò, non ha incoraggiato l'approfondimento dello Ionesco maturo, bocciandolo spesso contro le reazioni favorevoli del pubblico, talora anche con veemenza e astio quasi personale. Un esempio insuperato di questo atteggiamento chiuso e censorio, più ancora dell'individuo Ionesco che delle singole opere, è fornito da Corrado Augias, nell'intervista al drammaturgo realizzata per *L'Espresso* e pubblicata nel numero del 17 gennaio 1971.²⁷ Ma per rendere conto del mutare delle posizioni con il tempo e dell'avvicinarsi delle due fasi ricordate all'inizio, conviene procedere a uno spoglio (sia pure essenziale e para-

digmatico) degli interventi registrati in occasione delle principali rappresentazioni. A cominciare dal debutto italiano de *La cantatrice calva*, al Piccolo di Milano, abbinata a *Le sedie* il 27 luglio 1956 (Parenti-Lecoq). L'entusiasmo iniziale accomuna giudizi di parti opposte. Roberto De Monticelli (*Il Giorno*) scrive: "Con le due commedie di Eugène Ionesco, rappresentate dalla coraggiosa compagnia Parenti-Lecoq, lampeggia finalmente anche in Italia un'ala di quell'avanguardia francese che è, a nostro parere, un grosso fatto positivo per l'avvenire del teatro in Europa. Era ora".²⁸ Ionesco arrivava sui nostri palcoscenici con parecchi anni di ritardo rispetto agli esordi in Francia,²⁹ e il fatto di continuare a trascurare un fenomeno di quella portata si colorava di provincialismo. Soprattutto per l'ambiente intellettuale della sinistra impegnata era inaccettabile restare nella retroguardia. Ecco spiegato, peraltro, il gesto "coraggioso" della compagnia Parenti-Lecoq. "Nel nostro teatro così prudente, così attento a non disturbare i gusti della clientela, in questo nostro teatro che le battaglie le combatte con l'aiuto delle riprese, che finge di rischiare e che non rischia mai, il Parenti è uno che osa", scrisse Ferdinando Palmieri (*La Notte*).³⁰ Mentre Carlo Terron, sul *Corriere Lombardo*, già faceva luce con le sue affermazioni sulle vere ragioni di un certo consenso: "Ionesco non è un genio e nemmeno, forse, un esplosivo rivoluzionario della scena capace di creare il mondo nuovo, ma, quanto a sconcertante insolenza ed a polemica stimolazione, ha, mi pare, tutte le carte in regola per esercitare il dovuto shok nella platea".³¹ Ma due anni dopo, al momento della pubblicazione del volume *La cantatrice calva e altre commedie* nella "Collezione di Teatro" Einaudi diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri,³² il critico de *l'Unità* Aggeo Savioli cominciò a prendere distanze che si sarebbero fatte sempre più incolmabili: "Mette in sospetto la insistita avversione di Ionesco nei riguardi di ogni contenuto ideale. Sap-

priamo bene, del resto, come una certa “avanguardia”, partita sulla linea dell’insoddisfazione e dell’opposizione a tutte le regole, possa arrivare a trasformarsi assai sovente in una retroguardia sazia e inaridita”.³³ Analogamente, Giuseppe Marotta inaugura la fase del rovesciamento (Ionesco è stato accolto nel gennaio del 1960 da un grande teatro parigino, l’Odéon-Théâtre de France, per la prima di *Rhinocéros*, messo in scena da un grande regista, Jean-Louis Barrault), in cui alla pecca del provincialismo viene cambiato il segno: “Il tempo getterà molta acqua nel fuoco degli entusiasmi per Ionesco. A giudizio mio, Campanile e Buzzati, due poli del genere, se lo mangiano vivo. Pazienza. Abbiamo una critica e un pubblico gonfi di idee ricevute, inguaribilmente cafoni. Ditegli “Parigi” e subito gli conferite gli assorti e scemi connotati del napoletano *pastore delle meraviglie*”.³⁴ Nella stagione teatrale 1972-1973, alla ripresa de *La cantatrice calva* al Gobetti di Torino da parte della Compagnia La Contemporanea diretta da Mario Mattia Giorgetti (dalla prima nazionale del ’56 è già la nona volta che la pièce viene messa in scena nei nostri teatri), sui giornali cittadini si leggono commenti entusiasti. Piero Perona (*Stampa Sera*), che trova indimenticabili i dialoghi tra i personaggi, riferisce “con quale piacere e tra quante risate” ha rivisto lo spettacolo.³⁵ E Alberto Blandi, critico de *La Stampa*, concorda: “È un’opera che non ci si stanca mai di riascoltare”.³⁶ Mentre Nino Ferrero, dalle colonne de *l’Unità*, si scaglia contro l’iniziativa di portare in scena un autore a suo avviso ormai rivelatosi diverso da quel che si era creduto (da quello che la sinistra aveva creduto), ormai Accademico, ormai nemico, autore di pièces come *Tueur sans gages* e *Rhinocéros* il cui contenuto è letto come anticomunista: “Proprio non diremmo che si avverta impellente la necessità di rivedere *La cantatrice calva*, celebre anti-commedia del “fu” ribelle Eugène Ionesco, ormai rientrato comodamente nei ranghi”.³⁷ Quando nel ’77, ancora a To-

rino, alla Sala Valentino del Teatro Nuovo, il Teatro delle Dieci ripropone a vent'anni dalla sua prima volta *La cantatrice calva* e *La lezione* (era stato nel '57 lo spettacolo di esordio della compagnia, poi replicato con successo per circa seicento volte, ora ripreso per festeggiare il ritorno in attività del Teatro delle Dieci dopo un'assenza dalle scene di cinque anni), anche Alberto Blandi (*La Stampa*) prende l'occasione per confrontare quello Ionesco con l'attuale, a tutto scapito del secondo. Ma le sue motivazioni sono diverse da quelle di Nino Ferrero: del "delirio erotico verbale senza precedenti fornito da Ionesco quando era davvero autore dell'assurdo, ormai, per via del suo nuovo modo di essere e di scrivere, "sembra che tutti si siano dimenticati. A cominciare dallo stesso Ionesco".³⁸ Diversa, isolatamente, l'opinione di Mario Serenellini che ne *La Gazzetta del Popolo* lamenta l'abitudine di "riesumare" il vecchio Ionesco; meglio sarebbe a suo avviso ricercare quello nuovo, "perché non c'è niente di peggio dell'avanguardia in formato revival".³⁹

La prima commedia di Ionesco sviluppata in tre atti, *Amé-
dée ou comment s'en débarrasser*, aveva però suscitato, al momento dell'arrivo in Italia con la compagnia di Jean-Marie Serreau, "Théâtre d'Aujourd'hui", nella primavera del 1958, grande successo di pubblico, ma notevole perplessità nella critica. Ripresa il 20 aprile dello stesso anno al Teatro Club di Roma, nell'ambito di una "Serata con Ionesco" offerta ai soci, la pièce (decurtata dell'ultimo atto), letta dal drammaturgo in persona e da Giulietta Masina, aveva irritato enormemente Mario Cimnaghi (*Il Popolo*), che aveva scritto un articolo violento contro l'uomo Ionesco prendendo spunto dal cadavere che cresce nell'appartamento-décor della commedia, tipico esempio del periodo "proliferativo" del teatro ioneschiano: "Quel cadavere, scriveva Cimnaghi, mi pare possa essere simbolo di Ionesco stesso, un autore che un giorno deve avere ucciso se stesso nella sua integrità creaturale; e da quel giorno il suo

cervello di uomo morto continua a crescere crescere crescere fino a invadere sempre più rapidamente, mostruosamente, tutto lo spazio della sua persona... E i funghi che spuntano intorno al cadavere da ogni parte non possono essere... quegli appassionati ammiratori di Ionesco tanto estasiati alla vista di quel cadavere che cresce cresce cresce?”⁴⁰

E benché, come al solito, Gian Renzo Morteo avesse preparato il terreno con recensioni lusinghiere (“È una delle cose più belle di Ionesco: un lungo atto unico che, sotto parvenza di farsa scombinata e paradossale, racchiude un dramma disperato”, aveva scritto, e “una delle cose più inquietanti e più allucinanti che si possano immaginare” riferendosi alla scena di seduzione da parte della ragazza con tre nasi, “la scena più sconcertante, il linguaggio più surrealista, privo di ogni senso logico e privo anche di veri e propri riferimenti specifici, ma sviluppato con un crescendo che sale sino a dare la sensazione di un’autentica copula verbale. Il tutto è in qualche modo vagamente osceno, ma, allo stesso tempo, è il trionfo della natura”⁴¹), neppure *Jacques ou la soumission* convinse in prospettiva. Clara Bruner, nel suo saggio su “Il teatro di Eugène Ionesco”, definisce la commedia “una farsa pesante e animalesca.”⁴² Successive riprese (la prima italiana era stata alla Borsa d’Arlecchino di Genova il 10 ottobre 1958) suscitano dissensi anche sonori da parte del pubblico, sinché nel 1968, nell’ambito di una rassegna di spettacoli allestiti dalle compagnie universitarie italiane, organizzata dal Teatro Stabile di Torino e presentata al Teatro Gobetti, *Jacques* viene messo in scena dal CUT (Centro Universitario Teatrale) di Perugia. Il critico della *Gazzetta del Popolo* si unisce al coro di chi trova sconveniente ormai presentare Ionesco come autore interessante e innovatore: “È un teatro che ha segnato un certo tipo di svolta, che ha avuto il suo valore e la sua utilità, ma che oggi appare – e soprattutto nel caso di *Jacques* – indubbiamente datato, un meccanismo che ha perso

insieme alla novità, la sua aggressività. Scegliere *Jacques*, dunque, non sembra sia stata un'idea felicissima".⁴³

Il maturare della ricerca *metafisica* da parte di certi personaggi di Ionesco, e il loro progressivo diventare esseri sociali che confrontano la loro fame di valori assoluti con il nulla del mondo che li circonda, sono quasi del tutto ignorati. Già molto sensibili ne *Il nuovo inquilino*, presentato prima in Italia che in Francia il 27 luglio 1957 al Teatro dei Satiri di Roma,⁴⁴ questi elementi non vengono colti e la pièce di conseguenza viene giudicata ripetitiva (Vito Pandolfi, *Il Dramma*: "non apporta sostanziali novità all'immagine che già ci siamo fatti dell'autore"⁴⁵), o addirittura insignificante (Mario Stefanile, *Il Mattino*: "*Il nuovo inquilino* può significare anche l'assurdo di una morte senza significato, in una dimensione che si potrebbe equivocare per kafkiana se ci fosse un brivido o almeno un presentimento religioso e che, invece, così come si configura in Ionesco è il gioco per il gioco, [...] fitto fuoco di artificio di parole senza senso, di gesti banali e stupidi che coinvolgono un signore che cambia casa, una portinaia cialtrona, avida e invadente e due facchini"⁴⁶). Un'unica ripresa, con *Le sedie*, verrà tentata nel '65 al romano Teatro d'Oggi, per la regia di Lucio Chiavarelli.

Né miglior trattamento è riservato a *Vittime del dovere*, in prima nazionale nel novembre del 1958 al Teatro Pirandello di Roma. Nicola Chiaromonte (*Il Mondo*) ne parla come di "un componimento mal riuscito", la dimostrazione di come Ionesco non riesca a combinare i due aspetti sempre presenti nelle sue commedie, la deformazione del linguaggio e la ricerca di sé e del proprio significato. Sarebbe questa una pièce in cui si verifica "un continuo singhiozzante trapasso dal comico insensato alla confessione delirante", priva "di una logica qualsiasi".⁴⁷ Singolarmente ripresa dopo un oblio più che trentennale nel 1992 dal Centro Teatrale Bresciano al Piccolo di Milano, la commedia viene utilizzata dalla critica ideologica per

“assestare” al drammaturgo un ridimensionamento ritenuto doveroso. Giovanni Raboni (*Corriere della Sera*) ricorda come *Vittime del dovere* appartenga alla fase iniziale, dunque “di gran lunga la migliore” della produzione di Ionesco, “in stretta contiguità temporale con testi leggendari come *La cantatrice calva*, *La lezione* e *Le sedie*, e d’altra parte con le prime folgoranti apparizioni sulle scene parigine di quello che è stato a lungo considerato il suo grande collega-rivale, Samuel Beckett”, e però sente il bisogno di aggiungere che “i decenni da allora trascorsi hanno fatto giustizia di questo equivoco, trasformando Beckett *en lui-même*, ossia uno dei massimi scrittori del secolo, e ridimensionando Ionesco al ruolo di protagonista storico del teatro del secondo Novecento”.⁴⁸ E Gianfranco Capitta (*il manifesto*): “Ionesco è il vecchio più terribile che grande del teatro francese. Considerato il massimo, o quasi, negli anni ’50 [...] artisticamente è invecchiato male. I suoi testi più noti [...] mostrano le rughe di una sempre meno utile “verbosità”, senza, a sostenerli, la disperazione e la dimensione assoluta di Beckett”.⁴⁹

È interessante, a questo punto, registrare la reazione critica al momento della pubblicazione in Italia dell’*Impromptu de l’Alma*,⁵⁰ testo scritto da Ionesco in risposta agli attacchi di Dort e Barthes in particolare e di pungente satira nei confronti del brechtismo deteriore. Dalla bocciatura di Mario Bonfantini (*La Gazzetta del Popolo*), che in riferimento all’*Impromptu de Versailles* secentesco attribuisce al testo di Ionesco “piattezza per non dire di peggio”, a causa della “troppo pedissequa imitazione di Molière”,⁵¹ si va sino alla decisa stroncatura di Tommaso Chiaretti (*Mondo Nuovo*), che nega al drammaturgo il diritto (ma lui parla di capacità) di ribattere: “Egli 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 sostenere”.⁵²

L'Impromptu non è stato mai portato in scena nel nostro Paese, ma l'atteggiamento sempre più insistito di censura di uno Ionesco "altro" rispetto al giocoliere che era stato entusiasticamente accolto in quanto tale, sfocia proprio a partire da queste prese di posizione in guerra aperta. È il già ricordato ostracismo che la sinistra decide nei confronti di Ionesco, in altri termini è il vero e proprio inizio della seconda fase di distorcimento del suo discorso, il momento in cui il drammaturgo viene gettato in pasto alla critica ideologica di parte opposta.

Così, se l'esordio italiano di *Tueur sans gages* nel febbraio del '60 con la tournée della compagnia parigina di José Quaglio era stato salutato con favore (sia pure più in omaggio allo spettacolo che al testo⁵³), alla ripresa due anni dopo da parte del teatro Stabile di Torino, benché la regia continui a essere di José Quaglio, il cambiamento degli umori è nell'aria. Tanto che il regista, in un'intervista fattagli prima della prima da Guido Boursier per il mensile *Sipario*, esprimeva i suoi timori proprio su questo punto: "Quello che avevo incontrato nella mia tournée di due anni fa erano spettatori in gran parte *pro-Ionesco* e la loro reazione non poteva far testo; quello di adesso, invece, mi preoccupava e preoccupa tuttora".⁵⁴

Il pubblico, al contrario, salvo sporadici dissensi, risponde positivamente anche nel suo settore borghese, quello per cui in special modo Quaglio aveva temuto. Non altrettanto si dimostra aperta la critica, che si ostina a respingere in blocco questo Ionesco, per partito preso. Raul Radice (*L'Europeo*), che già all'esordio aveva accusato il drammaturgo di stare "entrando nel bersaglio contro il quale, da circa dieci anni, aveva finora sparato",⁵⁵ alle successive riprese precisa la sua critica: trova infatti inaccettabile quella che gli sembra, e non solo a lui, un'involuzione nel teatro di Ionesco. A questa involuzione Radice dà un nome, il nome del personaggio Bérenger. È con la sua comparsa, destinata a ripetersi "con insistenza eccessi-

va”,⁵⁶ che si è acceso “più di un sospetto”.⁵⁷ L’anticonformista, il puro che si oppone alle massificazioni e si esprime esplicitamente, con un linguaggio non più esplosivo, contro i fanatismi e le epidemie di pensiero, non è bene accolto. Bérenger porta un messaggio, e questo non quadra con il ruolo attribuito a Ionesco di dissacratore. Sandro De Feo, dalle pagine dell’*Espresso*, inveisce contro la “decadenza nell’arte eversiva e stridula di Ionesco”. Se fino a un certo punto è stato meritevole per aver sconvolto il linguaggio, i nessi causali delle azioni quotidiane, e puntato il dito sull’incomunicabilità che si nasconde dietro i discorsi convenzionali, e sul grottesco automatismo dell’agire comune, adesso che emerge “il contenuto ragionevole, civile, umano del buon signor Bérenger”, personaggio “mite, ragionevole, idealista, sentimentale”, non si può non deprecare la “rottura assai grave” prodottasi nel suo teatro. “Che cosa sta succedendo a Ionesco?” si chiede De Feo. E lancia quello che a lui pare un anatema (con lungimiranza, bisogna dargli atto): “Qualcuno che gli vuol bene dovrebbe avvertirlo che di questo passo egli corre il rischio di finire all’Accademia o, quanto meno, in un’antologia di scritti morali sull’angoscia del secolo”.⁵⁸ Mentre qualche voce comincia a levarsi in difesa di quella che non per tutti è un’involuzione (Gian Maria Guglielmino, *La Gazzetta del Popolo*: “Un testo di transizione, forse un *testo-chiave* che resterà prezioso per intendere l’evoluzione da una fase, diciamo così, esplosiva e anarchica, ad un’altra più approfondita e matura”;⁵⁹ Roberto De Monticelli, *Il Giorno*: “Commedia di sarcastica e rabbrivita comicità, in cui i modi del primo Ionesco, la sua gustosa ironia filologica, il suo umorismo fulminante, si mescolano felicemente con l’apertura a motivi più ampi, più decisamente ambiziosi”⁶⁰), i nemici ormai dichiarati del drammaturgo si fanno acidi. Per Tommaso Chiaretti (*Mondo Nuovo*), *Tueur sans gages* è un’opera “farraginosa e petulante”,⁶¹ e nell’*Unità* Giulio

Trevisani scrive: “Questo *Sicario senza paga*, legato per più della metà a posizioni banalmente farsesche, che ha pretese simbolistiche mentre è persino privo degli elementi strutturali della simbologia, si risolve in un moralismo velleitario, facile, vacuo, senza mai un soffio di poesia”.⁶² Ed ecco che fanno capolino le prime interpretazioni forzate in direzione spiritualista. Orio Vergani (*Corriere d'Informazione*): “*Tueur sans gages* è un testo religioso, di un'amarezza nella quale non suona a vuoto nemmeno un certo appello a Cristo”.⁶³

Il fatto è, come si diceva, che nel frattempo – con *Rhinocéros* accolto all'Odéon-Théâtre de France (22 gennaio 1960, regia di Jean-Louis Barrault, scene di Jacques Noël) – Ionesco è ormai diventato autore da sale consacrate. La sua “eversione” viene sbrigativamente liquidata da noi come morta, sacrificata al successo per certi, fortunatamente rinnegata per altri, invece che riconosciuta nel suo significato più profondo. Alla messa in scena in Italia, il 1° dicembre 1960 da parte della Compagnia dei Quattro diretta da Franco Enriquez al Manzoni di Milano (Ionesco presente in sala commenta: “La rappresentazione inscenata da Enriquez è la più bella del mondo”,⁶⁴ “È proprio ciò che avevo immaginato”,⁶⁵ al punto che vorrebbe affidare allo stesso regista la prima mondiale della nuova pièce che sta scrivendo, *Le piéton de l'air* – il progetto poi non andrà in porto, e quella pièce non verrà mai rappresentata in Italia), con ripresa nella stagione successiva, sul malinteso dell'involuzione di Ionesco verso posizioni da conservatore e più specificamente da anticomunista sono in molti a insistere. Nonostante nella messa in scena francese il regista Jean-Louis Barrault abbia scelto di far camminare uno dei personaggi al passo dell'oca, abbia inserito sillabe in tedesco e echi della canzone “Lili Marlene” perché non sussistano dubbi sull'interpretazione da dare al fanatismo di cui si tratta, da noi è la versione contraria che si tende a divulgare. Per Claudio Orseolo (*Il Se-*

colo d'Italia), la pièce va considerata autobiografica, Ionesco è Béranger in quanto artista libero che non si sottomette a nessun partito e che “non fa parte della cricca di intellettuali marxisti” capeggiata da Sartre.⁶⁶ E Claudio Quarantotto (*Il Romà*) gli dà ragione: “Il Béranger che spara sui rinoceronti è anche un poco Ionesco che mira alla fronte di Sartre, per uccidere il mostro del conformismo dell’anticonformismo, del conformismo dell’idiozia”.⁶⁷ Chi si sente preso di mira, concordando con questa lettura, reagisce. Aggeo Savioli (*l’Unità*) esce dal teatro irritato: “Strana avanguardia, questa, che ha smarrito ogni impulso rivoluzionario e che si fa lietamente applaudire da quel medesimo pubblico ufficiale cui indirizza non poche delle sue frecce”.⁶⁸ Così il critico dell’*Espresso* Sandro De Feo, deprecando il fatto che Ionesco “si è messo a fare critica, ahimé, costruttiva” e alla “negatività” assoluta delle prime pièces ha cercato di porre rimedio inventando Béranger, scrive: “Sul terreno dell’arte, la sola positività che esiste è quella dell’ispirazione e della fantasia originale, e la negatività è il risaputo, il trito, il ridetto, e insomma tutto ciò che è di seconda mano. E il signor Béranger è di seconda mano”. Ribadisce inoltre come il solo Ionesco che sia lecito portare ancora in scena sia quello prima maniera: “È lì, nelle esasperanti ed esilaranti “negative” della *Lezione*, della *Cantatrice calva*, delle *Sedie*, di *Amedeo*, che ritroviamo l’autentica e la sola positività dell’artista Ionesco”.⁶⁹ Laddove anche il cadavere che ingigantisce, Amédée, in altri momenti rifiutato, viene recuperato pur di far maggiormente recepire l’ostilità a *Rhinocéros*. Firmando un lungo articolo per lo stesso settimanale, Manlio Cancogni fin dal momento della prima francese aveva considerato chiuso ogni possibile discorso su Ionesco: “Davanti alla commedia in tre atti, la fantasia di Ionesco si è diluita, fin quasi a scomparire. Il suo posto è stato preso dal mestiere. Ciò che più egli temeva, s’è verificato. La Francia di Malraux e di De Gaulle avrà un

“rinoceronte” di più, ma un poeta di meno”.⁷⁰

La pièce di Ionesco che più di ogni altra ha ottenuto successo nel mondo intero, da noi ha dovuto attendere vent’anni per tornare sulle scene. Sarà il Gruppo della Rocca all’Adua di Torino, regia di Egisto Marcucci, a riproporla il 13 ottobre 1982: una messa in scena che la stessa compagnia è poi tornata a offrire al pubblico torinese, con la regia di Roberto Guicciardini, in omaggio al drammaturgo a un anno dalla sua scomparsa, finalmente con soddisfazione della critica.⁷¹

Più differenziata è invece l’accoglienza riservata alla terza pièce del ciclo di Bérenger, *Le Roi se meurt*, portata in scena all’Eliseo di Roma il 10 maggio 1963 dalla compagnia francese di Jacques Mauclair.⁷² Se Sandro De Feo (*L’Espresso*) continua a ripetere il medesimo concetto che riassume in ogni articolo consacrato a Ionesco: “In questo *Roi se meurt* la rovina è pressoché totale [...]. Se Ionesco avesse esordito con un teatro simile invece che con *La cantatrice calva*, e avesse continuato su quella solfa invece che sulla musica dodecafonica della *Lezione* e delle *Sedie*, nessuno oggi parlerebbe di lui”, “Ionesco non poteva fare nella sua immaginazione un incontro più disastroso di quello col signor Bérenger,⁷³ Gian Maria Guglielmino (*La Gazzetta del Popolo*) esprime un giudizio non invalidato da preconcetti ideologici: “Ci sembra che Eugenio Ionesco abbia raggiunto il traguardo più alto della sua ormai lunga, molto intensa e sempre discussa esperienza drammaturgica. È un traguardo che tocca, se non sbagliamo, quella parola che mai si vorrebbe pronunciare, quella parola che per pudore, per troppo rispetto, o anche soltanto per legittima cautela, tante volte si cerca di non spendere: insomma, la poesia”.⁷⁴ Ma va detto che se in effetti questa pièce – dopo la messa in scena allo Stabile di Torino, per la regia di José Quaglio, con Giulio Bosetti nella parte di Re Bérenger I, il 29 novembre 1963 – ha goduto in Italia di un buon numero di riallestimenti negli anni (otto fino al

1980 e tre dal 1980 alla morte dell'autore), unica equiparabile alle pièces del primo Ionesco, la ragione di ciò va cercata più nell'attrazione esercitata dal ruolo del protagonista sui bravi interpreti, da Bosetti a Flavio Bucci (11 luglio 1984, Festival dei Due Mondi di Spoleto), che in una effettiva comprensione "assoluta" del testo, del quale peraltro anche questa volta Gian Renzo Morteo aveva offerto la chiave: "Con *Il re muore* – aveva scritto il critico nella nota introduttiva alla traduzione della pièce – il teatro esplicito di Ionesco ha trovato la sua espressione più matura e più convincente: ciò non soltanto per l'avvenuto superamento di ogni sperimentalismo e per il prodigioso equilibrio realizzato tra forma e contenuto, ma anche, anzi soprattutto, per l'ampiezza dell'apertura poetica e drammatica che sta all'origine stessa della concezione dell'opera".⁷⁵

Un caso a sé è rappresentato da *Delirio a due*, pièce giunta in Italia lo stesso anno della prima parigina,⁷⁶ portata in scena il 29 dicembre 1962 dalla Compagnia della Commedia con Mario Scaccia e Giusi Raspani Dandolo al Ridotto dell'Eliseo di Roma. Se la delusione di pubblico e critica è stata grande all'epoca, di fronte a un testo giudicato ripetitivo, e due soli riallestimenti sono stati fatti tra l'esordio e il 1980,⁷⁷ la pièce è come rinata nel decennio successivo, con almeno quattro riprese (1985, 1987, 1989, 1991), spesso rappresentata in abbinamento con uno degli atti unici del primo Ionesco. È proprio questa sua caratteristica – il riprendere modi e tempi di quella maniera che Morteo chiama "implicita" – ad attrarre e convincere man mano che quella "esplicita" preoccupa e allontana. Ma alla seconda vita della pièce ha contribuito molto anche il tema trattato, l'incomunicabilità nel rapporto di coppia, cui molte compagnie teatrali hanno rivolto la loro attenzione per l'estrema attualità del problema. Dello stesso anno, *Le piéton de l'air* è una pièce che non è mai stata rappresentata in Italia, come dicevo prima. Pubblicata da Einaudi in volume

con *Delirio a due* nella traduzione di Gian Renzo Morteo,⁷⁸ è stata subito catalogata come opera pervasa da un ben preciso afflato, e come tale gradita solo ai “nuovi” estimatori. Vittorio Abrami (*Il Popolo*) scrive: “Ionesco non aveva mai espresso la sua religiosità segreta ed il suo impegno umano in modo così rovente”.⁷⁹ Bérenger, protagonista anche qui, continua a spiacere ai critici militanti di parte opposta. E l’ingresso del drammaturgo alla Comédie Française con *La soif et la faim*, il 28 febbraio 1966,⁸⁰ non facilita l’accoglienza di questa pièce a episodi. In un’intervista concessa a Raul Radice per il *Corriere della Sera*, Ionesco l’ha spiegato: sono le istituzioni che si piegano agli uomini e non viceversa,⁸¹ e benché Ugo Ronfani gli dia ragione: “[Se l’autore] viene oggi adottato dal grande pubblico – al limite, dal pubblico conservatore della Comédie – non è perché abbia fatto concessioni alle abitudini mentali degli spettatori meno aperti alla ricerca”,⁸² e tra le recensioni ci sia anche qualche parere favorevole (Sandro Volta, *La Stampa*: “Nonostante la banalità dell’assunto filosofico, ci sono situazioni alle quali è difficile resistere e il meccanismo funziona con una puntualità irreprensibile”⁸³), bisognerà attendere il 12 aprile 1972 per vedere lo spettacolo in Italia, messo in scena senza il terzo episodio⁸⁴ al Teatro Litta di Milano, dal Collettivo teatrale, con il titolo *La fuga e l’appuntamento*. Per i censori di Ionesco, una conferma della sua pretesa deriva di cui nel 1971, al Gobetti di Torino, si è voluto nuovamente vedere una dimostrazione con *Jeux de massacre*, messo in scena dalla Compagnia del Teatro Stabile il 10 gennaio col titolo *Il gioco dell’epidemia*.⁸⁵ “Un mosaico che, sfortunatamente, ha tutte le tessere dello stesso colore”, scrive Alberto Blandi (*La Stampa*), di un autore “che ormai ha poco da dire, ma lo dice lo stesso”,⁸⁶ mentre Nino Ferrero (*l’Unità*) insiste sul deprecato cambiamento del drammaturgo, e denuncia “la stanchezza, la banalità, l’inutilità di fondo di una *ionescata* del genere, di carattere

esclusivamente mondano, ad esclusivo uso e consumo del buon pubblico cittadino”.⁸⁷ Il 22 gennaio 1970, Eugène Ionesco è stato eletto membro dell’Académie Française, al seggio che era stato di Jean Paulhan. L’ulteriore e massima consacrazione facilita l’incasellamento del drammaturgo nel ruolo dell’ex-rivoluzionario pentito. *Macbett*, lungo atto unico che riecheggia l’opera di Shakespeare (senza esserne una rielaborazione, avverte Morteo che ne ha realizzato la traduzione per Einaudi nel 1973,⁸⁸ bensì “un’opera autonoma ispirata ad un modello”⁸⁹), portato in scena da Jacques Mauclair nel febbraio del 1972 al Théâtre de la Rive Gauche, è visto come la definitiva rinuncia a un teatro di innovazione. Sergio Torresani scrive: “Chi conosce l’opera di Ionesco non può nascondersi un certo stupore. Salvo rari momenti, sembra di essere di fronte al testo di un altro autore: un testo preciso nel linguaggio, non certo scadente, ma fino a che punto rientrante nei modi e nella tematica ioneschiana?”.⁹⁰ In un’intervista rilasciata a Ugo Ronfani, l’autore ha cercato di spiegare perché ha scritto la pièce: “L’idea di *Macbett* è all’origine il problema del male che deriva dalla libido dominandi. Un problema che mi ha sempre inquietato”, e ha aggiunto che rispetto a pièces come *Rhinocéros* e *Le piéton de l’air* “c’è una differenza di accentuazione, ma non soluzione di continuità”.⁹¹ Da noi questo Ionesco continua a essere equivocato, e la pièce – dopo la prima nazionale al Teatro del Refettorio a Legnano il 13 luglio 1974⁹² – dovrà attendere il 1979 per venir riportata in scena al Goldoni di Venezia, da una compagnia minore, nell’ambito della seconda rassegna di Teatro Veneto.⁹³ Una ripresa nel 1991 a Torino, da parte della compagnia del Teatro Alfa diretta da Dino Deisiata, troverà animi già più sereni, sintomo di un’apertura a venire. Gian Luca Favetto (*la Repubblica*), in omaggio, è vero, più alla regia che al testo, riconoscerà comunque a questo *Macbett* una qualità cui Ionesco ha sempre tenuto massimamente:

“Lo stupore è ormai una magia rara a teatro”, scriverà Favetto, “riescono a regalarlo Dino Desiata e la sua banda di attori [...]. Spettacolo accattivante e meritevole”.⁹⁴

La pubblicazione del romanzo *Il solitario*, nel 1974 per l'Italia,⁹⁵ e l'anno successivo l'arrivo sulle nostre scene della pièce che Ionesco ha tratto da quel romanzo, *Che formidabile bordello!*, al San Babila di Milano con la regia di Fantasio Piccoli,⁹⁶ occasionano una vera e propria alzata di scudi nei confronti del drammaturgo. Da parte degli intellettuali di sinistra, per la rappresentazione del fenomeno rivoluzionario che Ionesco dà nei due testi, permeata di scetticismo e amara ironia; da parte dei nuovi amici conservatori, per il sospetto di nichilismo che la conclusione del romanzo in parte dissipava, non quella della pièce. *L'Unità* quasi con soddisfazione dà per compiuto il percorso di Ionesco da un manifesto qualunque a posizioni esplicitamente reazionarie.⁹⁷ Ma anche Alberto Blandi, de *La Stampa*, si esprime molto severamente: “Ormai Ionesco vede nero; soltanto nero anche come colore politico: è diventato un reazionario [...]. Il che sarebbe affar suo (si cade in braccio alle destre che si meritano) se anche la sua arte non si fosse fatta reazionaria [...]. Ionesco è diventato un uomo d'ordine anche in palcoscenico, e le sue pièces sono sempre più regolari, ma, ahimé, sempre più noiose, come *Che formidabile bordello!*”.⁹⁸ E d'altra parte, Odoardo Bertani (*L'Avvenire*) vede nella pièce “un pessimismo aggravato nel nichilismo. È una chiusura umorale, che ci sembra di grado inferiore all'altra che è rivelatrice di un atteggiamento filosofico.”⁹⁹ Questa risata sull'universo,¹⁰⁰ pare a noi, arriva non preparata, e appare, in definitiva, gratuita. Teatrale”.¹⁰¹ A niente è valsa la partecipazione di Ionesco alla rubrica televisiva di attualità culturali “Settimo giorno”, andata in onda nell'agosto del 1974, da lui accettata proprio per dissipare i malintesi relativi alla sua posizione ideologica. Quando poi, al Teatro del Casinò di Sanremo, la compa-

gnia di Tino Buazzelli presenta in prima nazionale, il 7 gennaio 1978, *L'uomo con le valigie*,¹⁰² il solo difensore dello spettacolo si trova a essere lo stesso Buazzelli, costretto a rispondere con una lettera pubblicata da *La Stampa* alla recensione fortemente negativa del critico del quotidiano, Guido Davico Bonino. “Le velleità oratorie e filosofeggianti hanno preso sempre più spazio”, ha scritto Davico Bonino, per il quale “il difetto di fondo della scrittura di Ionesco è [...] quello di essere debordante. Come ispiratore e regista dell’edizione italiana, Tino Buazzelli avrebbe dovuto sforbiciare il testo più generosamente”.¹⁰³ Risponde Buazzelli: “Ionesco propone ai suoi contemporanei un nuovo volto della sua arte, un volto sgomento, più sofferente. Ionesco bandisce l’Estetica dal suo teatro, e soprattutto in questa pièce cerca di restituire ai suoi contemporanei, così schiacciati e sconfitti dalla forza dell’aberrazione e dell’inumanità, la conoscenza delle loro contraddizioni e le esigenze insostituibili e segrete dell’esistenza. [...]. L’impegno dell’Autore e nostro, in tempi di superficialità confusa, o di violenza politica, non è fare solo uno spettacolo, ma aiutare l’uomo a ritrovare la speranza di una dignità, le sue possibilità spirituali, mitologiche”.¹⁰⁴ I consensi restano scarsi, e gli attacchi si susseguono. Ghigo De Chiara (*L’Avanti*) si esprime senza mezzi termini, giudicando il testo “sgangherato”. “Il discorso si impantana frequentemente in una concettosità farraginosa, pensose metafore si rivelano al servizio del luogo comune”.¹⁰⁵ Al Teatro Alfieri di Torino, dove la pièce è in scena, le rappresentazioni vengono sospese con una settimana di anticipo rispetto al programma. *Voyages chez les morts*, ultima pièce di Ionesco rappresentata in prima mondiale il 22 settembre 1980 al Guggenheim Theater di New York per la regia di Paul Berman, in Italia non verrà mai rappresentata. Epilogo significativo, Ionesco tornerà con una novità nel nostro Paese¹⁰⁶ il 20 agosto 1988, ospite del meeting riminese per l’amicizia tra i

popoli, con la prima dell'opera *Maximilien Kolbe*, di cui ha scritto il libretto, evocazione del destino di un francescano polacco deportato ad Auschwitz, che nell'agosto 1941 offrì la propria vita al posto di quella di un padre di famiglia condannato, con altri nove ostaggi, a morire di fame a causa dell'evasione di un prigioniero. La musica è di Dominique Probst, registi Tadeusz Bradecki e Krzysztof Zanussi. La perplessità della critica che non parteggia per i Meeting riminesi¹⁰⁷ si consolida al momento della pubblicazione di *Antidoti* presso le edizioni Spirali, di poco successiva.

Per Ionesco in Italia, sono gli anni peggiori. Voci in suo favore, affrancate dal perpetrarsi del malinteso, cominciano a farsi sentire solo a consolidazione avvenuta delle conseguenze della caduta del muro di Berlino. Nel marzo 1991, sul *Corriere della Sera*, Guido Ceronetti interviene per dargli atto dei suoi meriti: "Attraverso l'assurdità del linguaggio, con esiti talvolta assoluti, Ionesco col suo teatro ha salvato, Cristoforo delle scene, la luce della Divinità e il senso di umanità, il rispetto doloroso e segreto per quel che ne rimane".¹⁰⁸ E poi, in occasione della ripresa di *Vittime del dovere* al Piccolo di Milano nel febbraio del 1992, svariati sono i riconoscimenti a vario titolo assolutori. Maria Grazia Gregori, ne *l'Unità*, scrive: "L'onda lunga del recupero, della riproposta tocca in questi tempi di scarsissime certezze anche Ionesco, ormai un classico vivente del cosiddetto teatro dell'assurdo dopo anni di scandalizzato ostracismo",¹⁰⁹ e Masolino D'Amico, critico de *La Stampa*: "Oggi che espressioni come destra e sinistra sembrano sempre più prive di senso, il momento di fare i conti anche con questa voce fondamentale per la genesi della drammaturgia del dopo-guerra sembra ampiamente arrivato".¹¹⁰ È il lento avvio della terza fase, di cui dicevo in apertura.

A pochi giorni dalla morte di Ionesco, gli amici di sempre dello Stabile di Torino offrirono al pubblico una serata in o-

nore del drammaturgo,¹¹¹ al Teatro Carignano, nel corso della quale vennero presentati alcuni inediti in uscita su *Linea Teatrale*, la rivista di Gian Renzo Morteo. Tra gli inediti c'era una lunga intervista fattagli proprio da Morteo nel 1970, di cui solo un breve estratto era stato pubblicato nei *Quaderni* dello Stabile, riemessa ora dal Fondo Morteo nella sua integralità. A più riprese, nel corso di quell'intervista, Ionesco tornava sul problema che lo assillava: destra e sinistra forzosi incasellamenti. "Non so cosa siano esattamente la destra e la sinistra" diceva rispondendo a Morteo che gli chiedeva di reagire a quanto "i signori del Piccolo di Milano" gli rinfacciavano: di non essersi mai impegnato politicamente e di fare così il gioco della destra. Sull'argomento Ionesco si è espresso in molte occasioni, sempre ribadendo un'idea di fondo:

Ho preso posizione sia in *Notes et contre-notes* che in alcuni articoli pubblicati su *Combat* e sul *Figaro littéraire* [...]. Io non voglio fare il gioco della destra ma nemmeno di quelli che dicono di essere di sinistra, ossia gli intellettuali dei quartieri alti di Parigi, e d'altronde... le dirò un'altra cosa. Quello che m'interessa di più non è il problema politico-sociale ma quello esistenziale, e questo si può vedere in pièces come *Jacques ou la soumission*. È l'essere al mondo, è la nostra condizione esistenziale che è molto difficile o addirittura impossibile da ammettere [...]. Naturalmente anche la politica non ha nessuna importanza di fronte alla morte, c'è una certa banalità in questa affermazione, ma è una banalità che si dimentica.¹¹²

Ionesco sapeva di ripetersi, ma anche che ugualmente non gli si dava retta. Quella sera, l'11 aprile 1994, al Carignano vennero letti anche stralci di lettere inedite scritte negli anni da Ionesco a Gian Renzo Morteo. Anche lì il drammaturgo, e in termini più dolentemente espliciti, dato il rapporto d'amicizia, lamentava le incomprensioni del nostro Paese. Le date

delle lettere dicono la pervicacia della volontà politica di distorsione. Nel '64, Ionesco si doleva per la brusca interruzione della tournée del *Re muore*, e scriveva: “Apprendo con la più grande desolazione... Sono veramente deluso...”.¹¹³ Proprio dal palcoscenico del Teatro Carignano, ospite dei “Venerdì letterari”, il 29 novembre 1963 Ionesco aveva parlato dei doveri dello scrittore e dei compiti del critico di fronte all’opera letteraria. In merito a quest’ultimo, aveva detto:

Egli deve porsi una sola domanda: lo scrittore è stato se stesso nell’opera che ci ha dato? Quali sono i punti in cui ha tradito la propria vocazione? Purtroppo questo tipo di critica è praticamente introvabile oggi. Ognuno cerca di imporre al testo il proprio punto di vista o, peggio ancora, di arruolare lo scrittore nelle file del proprio partito. L’opera viene considerata valida o no nella misura in cui può servire questa o quella ideologia, questa o quella confessione.¹¹⁴

La sera stessa Ionesco presenziò alla prima nazionale di quel *Re muore* portato in scena dallo Stabile di Torino al Teatro Gobetti, la cui tournée sarebbe poi stata interrotta con sua grande desolazione e sincera delusione da lì a qualche mese. “Seules les paroles comptent, le reste est bavardage”, aveva detto il drammaturgo. La frase è stata incisa su una moneta che la Zecca francese ha emesso nel 1987 per festeggiare i trent’anni di rappresentazioni della *Cantatrice chauve* al Théâtre de la Huchette di Parigi e la storica messa in scena di Nicolas Bataille.¹¹⁵



Bozzetto di Henri Bordier approvato da Ionesco.

Argument pour un ballet, *inedito in italiano*, è l'*antecedente narrativo della pièce Le Roi se meurt*. Ionesco lo scrisse per la rivista "Paris-Théâtre" (14e année, n° 174).

ARGOMENTO PER UN BALLETO

*(inedito)**A SIPARIO CHIUSO*

Trombe, grida di «Viva il Re», un po' stridenti. Musica ridicolmente trionfale.

SI ALZA IL SIPARIO

Sala gotica in uno stato di fatiscenza piuttosto avanzato. A destra, una vecchia guardia (o alabardiere), sta *sull'attenti*. Compare il Re. È decisamente vecchio, mantello di porpora consunto, rappezzato. Zoppica, si appoggia a un bastone (che gli servirà da scettro). Fa segno all'alabardiere (il Re ha sicuramente male alle orecchie) che prende un giradischi nascosto dietro un elemento scenico e lo spegne: le grida di *Viva il Re*, le trombe cessano bruscamente. Il Re si dirige verso il suo trono polveroso, che si trova su una piccola pedana. Cerca di salire sul vecchio trono. Inciampa, cerca di nuovo di scalare i due o tre gradini; l'alabardiere fa il gesto di aiutarlo; il vecchio Re rifiuta, spinge via l'alabardiere. Il Re alla fine sale sul vecchio trono, cerca di sedervisi. Il trono si sfascia, crolla, il Re cade per terra. Va su tutte le furie. La vecchia guardia cerca di rialzare il Re, cadono entrambi, si rialzano, ecc.

L'alabarda urta la testa del Re, ecc. Scene «comiche». Alla fine, il Re è di nuovo in piedi.

Attirata dalle grida, arriva la Regina, anche lei molto vecchia, pelle e ossa, corona in testa, orribilmente truccata; sotto la corona, capelli bianchi in disordine; mantello di porpora tutto strappato...

Scenata coniugale: la Regina sgrida il Re, come si sgrida un bambino maldestro, lo spazzola anche, gli soffia il naso, lo rimette sul trono che nel frattempo la guardia è riuscita faticosamente a riparare. Aiutato dalla *guardia* e dalla *Regina*, il Re si reinstalla sul trono. Appena pensa di potersi rilassare, i tre personaggi si spaventano perché i pilastri, le porte, i gradini vacillano: tutto l'edificio minaccia di crollare. Il Re, la Regina, la guardia fanno per dirigersi verso gli elementi scenici che rischiano il crollo; nell'agitazione, il Re chiama.

Ugualmente sconvolti, arrivano altri personaggi della Corte: un finto cavaliere con finta armatura e una spada lunga 2 metri che fa fatica a portare; una signora bella ma con la gobba; una grassa portinaia in abiti moderni; un moschettiere, ridicolo, ecc. Tutti sostengono i pilastri, i muri che tremano: una porta può cadere sulla testa di uno dei personaggi, altri vanno per soccorrere il personaggio in questione, ritornano (prima di averlo soccorso) verso i pilastri abbandonati che minacciano sempre di più di cadere, ecc. Un altro elemento della scena (un pilastro) può cadere sulla testa di un altro personaggio, di nuovo c'è chi si dirige rapidamente verso di lui per soccorrerlo, ecc. Al centro della scena, come in un combattimento immaginario, il Re alza la spada, dà, sconvolto, degli ordini (o dirige il disordine), colpisce nel vuoto, la Regina si lamenta, si tira i capelli bianchi, la guardia suona la tromba o

brandisce una ridicola bandiera, ecc.

In pratica, cercando di respingere i muri con le schiene, poi con le braccia, i cortigiani sostengono, impediscono che crolli il traballante edificio della Regalità.

Sfiancato, il Re si risistema sul trono (la Regina al suo fianco). Uno dopo l'altro, chiama ai suoi ordini i personaggi che si trovano sul palcoscenico: loro non possono avvicinarsi al trono perché appena fanno per allontanarsi dai muri vacillanti, i muri minacciano di crollare. L'azione si prolunga. Sipario (o buio) nello smarrimento. Collera del Re, lite tra lui, la Regina, la guardia.

II PARTE

DOPO IL BUIO

Stessa scena, con pilastri, muri, porte, ecc., sorretti da grosse travi e sostegni improvvisati. Solo in scena, il Re circola con difficoltà, scavalca gli ostacoli, ecc.

Arrivano: Regina, la guardia da lati opposti.

La guardia annuncia l'arrivo di una Principessa sconosciuta. È mascherata. Coperta di veli. Il Re vuol fare la corte all'ospite: goffo, ridicolo flirt. Le corre dietro. Cade, si rialza, ricade. Gelosia della Regina che vuole fermarlo.

Il vecchio Re eccitato cerca di seguire l'ospite nella sua danza. Ma zoppica. Non può. (Una 2a, una 3a vestite allo stesso modo, – potrebbero arrivare?) Correrebbe da una all'altra.

Non può seguirle (o seguirla). Torna stremato al trono. La Regina gli mostra uno specchio. Il Re contempla il proprio volto, si accorge di essere molto vecchio. S'indigna. È disperato. Minaccia con il bastone la Regina, l'alabardiere; arrivano i cortigiani: gli mostrano un 2°, un 3°, un 4° specchio. Il Re li respinge uno dopo l'altro.

Per convincersi che lo specchio mente, e che è giovane, cerca di correre, di raggiungere la danzatrice, cade di nuovo, si rialza ancora più a fatica. Poi si lascia andare sul trono che nel frattempo si è trasformato in una sedia a rotelle.

La danzatrice si avvicina, gli tende le braccia. Il Re è depresso, fa no con la testa. Lei insiste. Si toglie il velo, la maschera, è la Morte.

Spavento del Re, della Regina, dei cortigiani che sono in scena.

Il Re si aggrappa alla sedia a rotelle. La Regina gli fa scudo con il proprio corpo. Combattimento tra i cortigiani e i soldati della morte. Il Re li offre alla morte uno dopo l'altro, poi la guardia. Poi la Regina. Tutti crollano o scompaiono uno a uno. Il Re è rimasto solo.

Il Re offre allora il suo palazzo.

Gli elementi della scena scompaiono, nel buio, uno a uno (o crollano silenziosamente): pilastri, finestre ogivali, porte, soffitto, ecc.

La zona illuminata si restringe sempre di più. Il Re e la sua morte sono faccia a faccia.

Scena mezza d'amore, mezza d'implorazione tra il Re e la Morte. (Lei solleva l'ultima maschera: potrebbe apparire giovane?) La Morte implora il Re. Il Re le getta la corona, lo scettro, il mantello. È in piedi, s'immobilizza poco alla volta, poi è del tutto immobile di fronte a lei, in piedi senza danzare (mentre lei lo circonda, quasi lo prende tra le sue braccia).

Il Re potrebbe, in un ultimo tentativo di sfuggirle, arrampicarsi sulla pedana (improvvisamente agile prima d'irrigidirsi), sul trono, sempre più in alto, mentre lei lo insegue.

Il Re le getta l'anello, il mantello, abiti. Le braccia, le gambe, la testa si fanno rigide.

La morte gli tocca volta a volta le braccia, le gambe, le spalle. È il suo tocco che le fa irrigidire.

Alla fine, – fissità totale del Re. Anche lo sguardo è fisso. Però, a mano a mano che avanza nell'agonia, il Re ringiovanisce.

Finalmente svestito del mantello, dei pesanti abiti regali, è diventato un bel giovane.

La scena si trasforma. S'illumina. Il Re si trova, immobile, in cima ai gradini. La scena rappresenta adesso una sorta di cerimonia al tempo stesso mortuaria e trionfale – corteo di gloria, di nozze, di morte.

Il Re immobile viene portato via come una statua su un carro molto alto.

6.

AL REGISTRATORE

L'indicibile verità

Vado a incontrare Ionesco. Nel varcare la soglia del suo portone in boulevard Montparnasse ho la mente piena di domande da fargli, ma nessuna idea su come riuscire a entrare sotto la scorza dell'*immortale*, dell'accademico di Francia, autore di testi rappresentati in tutto il mondo, che ha scritto e ripetuto in più occasioni "non è la risposta che chiarisce ma la domanda". L'invenzione dell'assurdo, i rapporti con Beckett e Adamov, l'esordio nel 1950 con *La cantatrice calva...* penso che ormai è altro che vuole sentirsi chiedere, o anche altro. Da che cosa cominciare? Sono mesi che frequento Ionesco giornalmente, ma sulla pagina: sto traducendo il suo romanzo *Le solitaire*, l'unico che abbia scritto, un autoritratto per interposta persona, una confessione sventrata e impudica. L'idea di fronteggiarlo adesso, in carne e ossa, senza lo schermo del personaggio, mi preoccupa. È la figlia Marie-France che ha organizzato l'incontro, sono stata sua allieva a Torino, al Centre culturel français, anni fa. Insegnava lì letteratura francese, tra i testi del corso, insieme a *Jacques le fataliste* di Diderot, *L'éducation sentimentale* di Flaubert e il *Voyage au bout de la nuit* di Céline, ci aveva letto e spiegato *Les chaises* di Ionesco. Suo padre. Un giorno, quel padre era venuto a prenderla al Centre e noi studenti liceali ce lo eravamo trovati lì, nei corridoi della scuola, materializzato dopo la lezione.

Lo aspetto in salotto per qualche minuto, Marie-France è andato ad avvertirlo che sono arrivata. Le pareti della stanza

moltiplicano la sua immagine tra fotografie e ritratti. Sugli scaffali ci sono i suoi libri, appesi o appoggiati qua e là i quadri che da qualche tempo dipinge. Quando arriva, sembra anche lui una riproduzione di se stesso. Mi stringe la mano, la sua è piccola, chiara. Indossa una maglia color caffelatte con il collo alto sotto un completo di velluto blu scuro a costine. Si sistema in poltrona, con un sorriso gentile e attento mi guarda e resta in silenzio.

“L’essenziale per me è il discorso metafisico” dice poi, a rompere il ghiaccio.

Ogni volta che ha scritto una pièce, c’è stato un fatto concreto che ne ha suggerito l’avvio, un fatto preciso, ma l’importante è stato il superamento di quel fatto, la sua assunzione in un contesto di assoluto.

“Quello che vorrei che la gente capisse è che io, fin dall’inizio, ho sempre e solo cercato l’assoluto”.

Adesso lo sguardo è intenso, parla fissandomi negli occhi. Marie-France gli ha detto che sto traducendo il suo romanzo, vuole indicarmi la via da seguire.

“In *Voyages chez les morts* mi stava a cuore la dimensione del sogno. A spingermi era il desiderio di farmi dire, attraverso il sogno, farmi suggerire qualcosa sulla luce che un giorno ho intravisto e che da allora cerco”.

La pagina finale del *Solitaire* parla di quella luce, che appare insperata e che il protagonista prende come se si trattasse di un segno. Nel libro di riflessioni uscito da poco, *La quête intermittente*, Ionesco dà voce a questo suo strenuo aspirare alla spiritualità, interrotto da brusche, frequenti ricadute nella pesante materia della vanità letteraria, delle rivalità con altri scrittori, dei tradimenti. Ricerca mai abbandonata però, e nella quale lo ha affiancato e sostenuto Rodica, la compagna sposata a soli ventiquattro anni, che dalle pagine di quest’ultimo libro esce a un tratto, all’ora del tè, materializzandosi a sua vol-

ta nel salottino: minuta, bella e preziosa come un cammeo. E l'amore di Marie-France, la figlia, sempre presente, affettuosa e disponibile. A loro due deve il fatto di aver potuto, dice, in quest'ultimo libro, arrivare nei pressi di Dio. Non a Dio, a Dio non c'è ancora arrivato, ma gli è andato vicino, molto vicino.

“Questo sua tensione verso l'assoluto, questo suo parlare di Dio, non implica la fede?”.

“Non ho avuto la fortuna di nascere santo, né martire, anzi sono nato e ho vissuto, e vivo, nell'angoscia del dubbio, nel contrasto incessante tra la mia leggerezza, sottilità, trasparenza che mi portano in alto, e il peso, lo spessore, l'opacità di un corpo che mi trascinano verso il basso. Ho detto in passato che non sapevo se nell'eventualità avrei scelto di essere agostiniano o giansenista, comunque so di non essere tra gli eletti, non ho avuto la grazia di credere. Però sono come quell'uomo che si riteneva ateo, ma quando si svegliava al mattino pregava: Dio fai che io possa credere”.

D'altra parte, se si è dedicato alla scrittura piuttosto che a qualsiasi altra attività, è stato perché la sentiva come l'unico mezzo in suo potere per aiutare se stesso a non dimenticare quell'esperienza della luce, e dirne anche agli altri. Il discorso della luce. Gli chiedo di parlargliene.

“È un sogno che ho fatto davvero, la visione con cui termina *Le solitaire*, quella scala con una luce in cima e un albero. Jung ha spiegato che si tratta di un archetipo mitico, ma io l'ho sognato prima che lui lo spiegasse”.

Molte sono state per lui le esperienze che chiama “mediatiche”. Per esempio quella volta che era a Bangkok e attraversava insieme al Ministro della Cultura francese una piazza accanto a un tempio dove si affacciavano molti Buddha in legno nero. Uno di questi Buddha, al loro passaggio, inclinò in avanti la testa.

“Si ricorda di quella volta?”, chiese al Ministro tredici anni

dopo, in occasione di un loro incontro. “Sì, quella volta che la statua di Buddha ci salutò inclinando il capo”, si sentì rispondere.

“Perché”, mi dice Ionesco, “nulla è più normale del soprannaturale. Quel giorno né io né lui urlammo al miracolo, buttandoci a terra. Continuammo la nostra visita, facemmo fotografie.

Nel mio teatro, del resto, ho sempre parlato di una verità che non è realistica: il realismo è uno dei modi di raccontare la realtà, ma non è con il bandire la fantasia dalla narrazione che la si rende vera. Anzi, la verità è insolita, incomprensibile, illogica, al limite indicibile. Non ha nulla a che vedere con il realismo”.

“Alla base del suo giocare con le parole, scardinarle dalla loro funzionalità corrente, c’è questo problema dell’indicibilità?”.

“Certo, unito all’agghiacciante banalità cui ci si abitua a ridurre la comunicazione, che ne diminuisce ulteriormente il contenuto di senso, scolla il discorso dalla sua funzione primaria”.

Mi viene in mente la risposta di una cameriera al protagonista del *Solitaire*. Alla domanda se sia razzista, lei replica: “Ma certo che sono razzista, a me le razze piacciono tutte”.

Per Ionesco, gli opposti si toccano, anzi si identificano.

“L’ingiustizia, non ha importanza che vanga da destra o da sinistra, è sempre ingiustizia”, dice.

Per questo i riferimenti a precisi fatti storici, nella sua opera, sono stati interpretati in modi tanto diversi, come l’attacco al totalitarismo in *Rhinocéros*, che è stato strumentalizzato dagli antinazisti come dagli antistalinisti. Ed è anche questa la ragione di tante critiche a una sua pretesa non chiarezza o contraddittorietà politica. La sua riflessione si muove al di sopra delle parti.

Ritorniamo così alla dimensione metafisica, quella che più lo interessa.

“La morte non ha colori o, se vogliamo, li ha tutti”.

È contro la retorica, qualunque essa sia, che bisogna pronunciarsi. Victor Hugo, come simbolo di un certo modo di fare letteratura e politica, ha pagato le spese di questo odio di Ionesco per la retorica. In un testo satirico, scritto quando era molto giovane, l'*Hugoliade*, interrotto alla fase iniziale, raccontava la vita dell'autore dei *Misérables*, facendone il rappresentante di chi perde di vista il valore delle proprie azioni, quando ne persegue solo l'esteriorità e la forma (motivo, tra l'altro, si autoaccusa Ionesco, "dell'intermittenza della mia ricerca"). Questo era il senso di quello scritto, allegramente irriverente.

"Per questo Gide diceva: Victor Hugo, hélas!, e Cocteau: Victor Hugo era un folle che si prendeva per Victor Hugo".

"Ma quella letteratura che doveva aiutarla, è effettivamente servita?"

"Tutto quello che ho letto, e soprattutto in passato ho letto tanto, in molti casi non mi ha spianato la strada. Dice un proverbio romeno che troppa cultura corrompe l'uomo. Spesso ho sentito che contribuiva a appesantirmi. Ma è stato importante per rendermi conto, per tenere all'erta la coscienza. Come il fatto di scrivere, che non risolve, non scioglie l'angoscia, anzi spesso la accresce nel tentativo di circoscriverla, ma è il mio modo per non sprofondare". Voglio ancora sapere da lui se la scrittura non finisce per isolare lo scrittore con la sua pagina, e gli chiedo di parlarmi della solitudine.

"In piena folla si può essere molto più soli. Solo è chi non pensa".

"Insomma, chi non cerca?"

"Sì, chi accetta la leggerezza, e qui parlo di una leggerezza cattiva, quella della superficialità. Di chi ritiene di non sprofondare, evitando di approfondire".

Mi parla della pittura, che ha scoperto tardi e alla quale da un po' di tempo si dedica con soddisfazione, come ricerca della tranquillità:

“Ho sempre amato le sfumature”.

Della musica, che rimpiange di non conoscere:

“Mio padre, avvocato, non credeva nell'importanza della cultura musicale, così mi son dovuto mettere ad ascoltarla da profano, andando in un posto dove con due monetine davano una cuffia e si sentiva un disco”.

Qui si interrompe per chiedere alla figlia: “Esiste ancora?”:

“No”, risponde lei.

“Lì mi innamorai di Ravel”.

“Ma anche Mozart ti piace”, scherza Marie-France.

“Sì, certo, io parlo del mio primo istintivo amore musicale. Allora mi piaceva anche l'inno americano che cantava Joan Baez”.

“Ma papà, non era l'inno americano...”.

Parigi, 14 febbraio 1988

Fermate Ceausescu

Eugène Ionesco prova insieme rabbia e tristezza, indignazione e sconforto. Per lui, essere vivo significa mantenere intatta la capacità di stupirsi, ma intende lo stupore che desta meraviglia, non quello che provoca orrore. Gli ho chiesto qual è la sua reazione di fronte alle ultime notizie dalla Romania, alla «cortina di ferro», prima fatta costruire e subito dopo smantellata da Ceausescu. Non ha voglia di parlare, teme l'impressione di superfluo che può venire dalle parole, ma dice lo stesso qualcosa.

Non avrebbe l'età per arrossire ma nel rispondere arrossisce.

“È il nuovo muro della vergogna. Della vergogna di noi tutti, anche, che permettiamo che queste cose succedano. È il muro della paranoia e della stupidità, la prova supplementare, se ancora ce n'era bisogno, la prova più visibile e più tangibile del disperato desiderio dei poveri romeni di fuggire dal «paradiso socialista» eretto da Nicolae Ceausescu”.

Ionesco preferisce i fatti ai commenti, e ricorda che i poeti Mircea Dinescu e Dan Desliu sono perseguitati dalle autorità romene “per aver semplicemente fatto il loro dovere di cittadini e di scrittori, denunciando l'arbitrarietà del potere e il genocidio culturale attualmente in opera in Romania”.

Dan Desliu, che ha sessantadue anni, è stato internato dalla Securitate, la polizia politica, in un ospedale psichiatrico di Bucarest. “Contro gli innumerevoli casi di violazione dei diritti dell'uomo in Romania e in segno di solidarietà con Mircea Dinescu”, Dan Desliu ha intrapreso uno sciopero della fame e come lui rifiuta di nutrirsi dal 20 maggio il biofisico Gabriel

Andreescu, trentasette anni, che è sotto processo «per alto tradimento» a causa di alcuni suoi scritti. Lo scienziato lotta per attirare l'attenzione della Conferenza per la Sicurezza e la Cooperazione in Europa, la cui ultima riunione svoltasi a Parigi si è conclusa venerdì scorso, dopo quattro settimane di dibattiti. Proprio la posizione della Romania è stata oggetto delle critiche più dure e ha determinato l'impossibilità di stilare un documento finale. Andreescu insiste da tempo sul «dovere di ingerenza» di ogni persona responsabile negli affari interni della Romania, perché al fanatismo dittatoriale venga impedito di perpetrare impunemente i suoi crimini, con l'avallo della legislazione nazionale.

Ionesco è particolarmente inquieto per Gabriel Andreescu, che non è più raggiungibile telefonicamente e di cui non si hanno più notizie. Per lui come per Dan Desliu, per Mircea Dinescu e per altri sette intellettuali romeni (Geo Bogza, scrittore; Stefan Augustin Doinas, poeta; Alexandru Paleologu, saggista; Mihai Sora, filosofo; Dan Haulica, direttore della rivista letteraria *Secolul XX*; Andrei Plesu, critico d'arte; Octavian Paler, saggista), cui è stato vietato il diritto a qualsiasi pubblicazione, Ionesco ha firmato un appello in nome della Lega per la Difesa dei Diritti dell'Uomo in Romania.

Tra i numerosi intellettuali che hanno aderito all'appello figurano Fernando Arrabal, Alain Besançon, Hector Bianciotti, Emile Cioran, Alain Finkielkraut, Antoine e Robert Gallimard, André Glucksmann, Jean Lacouture, Jacques Roubaud, Philippe Sollers. E ancora, invece che esprimere commenti, Ionesco preferisce citare le parole di Doina Cornea, la dissidente romena invitata alla Convocazione degli Stati Generali in difesa dei diritti dell'uomo organizzata il fine settimana scorso (22, 23, 24 giugno) al nuovissimo teatro dell'Opéra Bastille dalla Federazione Internazionale per i Diritti dell'Uomo, e che non ha potuto essere presente. È confinata a Cluj in Transilvania,

non è autorizzata dal governo romeno a viaggiare. Non ha potuto partecipare, ma ha fatto pervenire una lettera che è stata letta all'Opéra in cui ha denunciato "la minaccia di distruzione che pesa sull'identità del popolo romeno", e "la polverizzazione della coscienza individuale operata dal regime di Ceausescu". Ecco perché, mi dice Ionesco, "la Romania ha bisogno dell'appoggio dell'Occidente".

Parigi, 30 giugno 1989

Guai a chi tocca il francese

Per un movimento di fronda interno all'Académie Française, la riforma dell'ortografia – proposta qualche mese fa dal Consiglio superiore della lingua Francese, e in un primo tempo approvata all'unanimità dall'Académie – non passerà. Le cipolle della zuppa, *oignons*, non perderanno la «i» su cui da secoli inciampano i buongustai stranieri. La ninfea, *nénuphar*, non verrà privata del poetico «ph» per il quale si batté Proust, in favore di un più asettico «f». Né ubriacarsi, *se saouler* o *se soûler*, diventerà un sobrio *se souler*: conserverà quella «a» e quell'accento circonflesso che sono sì inutili foneticamente, ma quanto evocatori di eccessi incontenibili e, per l'appunto, indicibili.

Dal giugno scorso, non c'è stato scrittore, intellettuale o uomo politico che non abbia lanciato strali velenosi prendendo posizione pro o contro la proposta di riforma. Il Consiglio superiore della lingua mirava alla semplificazione. I contrari hanno lamentato l'impoverimento.

In seguito alla pubblicazione del progetto di riforma sulla Gazzetta ufficiale, il 6 dicembre 1990, François Bayrou (presidente del Gruppo permanente di lotta contro l'analfabetismo) ha deciso di fondare un movimento di protesta, il «Francese libero». Michel Tournier, Bernard-Henry Lévy, Alain Finkielkraut hanno ampliato il fronte della resistenza con un «Comitato Robespierre» che esige “la ghigliottina morale del disprezzo contro i tecnocrati senz'anima e senza pensiero che hanno osato profanare la nostra lingua”. Ed ecco che, uno dopo l'altro, molti accademici – da Claude Lévi-Strauss a Jean D'Ormesson, da Henry Troyat a Hé-

lène Carrère d'Encausse – hanno ritrattato il primo voto con il quale avevano approvato la riforma. “Non avevamo valutato appieno – questa è stata la motivazione ufficiale – l’entità delle sue conseguenze”.

L’ultima parola è giusto che l’abbia l’Académie, il cui compito, dalla fondazione dal 1634, è quello di vegliare a che siano salvaguardati i caratteri e i principi della lingua. Ma deve trattarsi di una parola chiara. La confusione generata da questi ripensamenti in serie ha così portato alla risoluzione di procedere a un nuovo voto. Dei trentotto Immortali, alla prima unanime votazione erano presenti in ventidue. Giovedì scorso, erano presenti in ventinove, e in ventitre si sono pronunciati contro la riforma. Risultato: le semplificazioni proposte saranno oggetto di un periodo di osservazione (non è ancora stato deciso se di tre o cinque anni). Solo in seguito, se l’uso le avrà accolte e promosse, diventeranno rettifiche. Immortale eminentissimo, voce più di ogni altra autorevole su questioni relative al linguaggio e ai suoi usi, mi è parso essere il creatore dell’assurdo, Eugène Ionesco. Proprio perché, non francese d’origine, il francese l’ha scelto come lingua della sua creazione. Sapendolo tra gli affossatori della riforma sono andata a interpellarlo, e l’ho trovato ben contento di ripetere il suo dissenso che, egli afferma, “è tale fin dall’inizio e non frutto di ripensamenti”.

“Di dinamite sotto la lingua, soprattutto nei miei primi testi, è vero che ne ho messa molta. Ma se qualcuno oggi mi accusa di incoerenza è perché non ha capito la dimensione metafisica di quegli attacchi”.

Di Ionesco, sta per uscire il *Théâtre complet* nella Bibliothèque de la Pléiade, la prestigiosa collezione Gallimard che solo in casi eccezionali accoglie autori viventi.

“Come reagirebbe Ionesco di fronte a una nuova pubblicazione *corretta* delle sue opere?”

“Guai, sia detto una volta per tutte, a chi oserà toccare una sola parola dei miei testi”. “Perché è così attaccato all’ortografia tradi-

zionale?”

“Perché cambiarla è arbitrario. Non solo, è un vero e proprio attentato alla lingua e allo spirito di un popolo, alla sua specificità. L’ortografia fa parte del patrimonio culturale di un popolo. Le difficoltà che presenta sono il primo mezzo di formazione intellettuale per l’individuo. E sono eccellenti per la memoria. L’ortografia è una disciplina dello spirito. Rinunciarvi è molto grave. È abbandonare la cultura”.

“Per lei, gli artefici della riforma compiono un sopruso imperdonabile”.

“L’ortografia non ci appartiene. Sono i secoli che ce la trasmettono. Si forma poco per volta. Non può certo un piccolo gruppo di persone arrogarsi il diritto di modificarla”.

“I riformatori rimproverano all’ortografia di non essere logica. Che cosa ribatte lei a questo argomento?”

“Che sono loro, gli illogici. La loro riforma è campata in aria. Pecca di incoerenza totale. Non ha senso dire che l’ortografia non è logica. Lo è per il semplice fatto che è il risultato dell’evoluzione fonetica. Modificarla, *semplificarla*, è voler andare contro la nostra storia. Anzi, è un vero e proprio contributo alla degradazione culturale del mondo”.

“E a chi afferma il valore politico della riforma, l’abolizione dell’accento circonflesso come abolizione delle differenze sociali, che cosa risponde?”

“Che lo sforzo è il primo passo verso l’educazione di sé. Imporre al bambino l’apprendimento dell’ortografia è prepararlo al ragionamento. Si va contro il suo interesse, se gli si spianano in partenza tutte le difficoltà”.

Ma fra i tanti rinoceronti che si affacciano nel suo salotto, riprodotti nelle maniere più varie, e accarezzando placidamente il grasso cocker che gli posa il muso su un ginocchio, Ionesco è tranquillo.

“Quasi un secolo fa, nel 1893, un altro progetto di riforma subì lo stesso destino di quella odierna. Approvata in luglio, soste-

nuta da grossi nomi come Sainte-Beuve, Anatole France, Maxime Du Camp, e da linguisti come Saussure e Brunot, venne ritirata in ottobre”.

Parigi, 12 gennaio 1991

Ionesco contestato

A dieci anni dalla morte del padre, Marie-France Ionesco pubblica un libro importante, *Portrait de l'écrivain dans le siècle: Eugène Ionesco, 1909- 1994*. Un ritratto dello scrittore, una rilettura dell'opera, con gli occhi di chi ha vissuto contemporaneamente nell'ombra e alla luce di tanto padre – certo – ma soprattutto di chi ha una parola da dire, finalmente decisiva, sui tanti equivoci che la gloria internazionale e i riconoscimenti più vari non hanno potuto scalzare interamente. Ionesco, autore molto rappresentato dappertutto nel mondo, le cui pièces, che mezzo secolo fa erano d'avanguardia, sono ormai veri e propri classici, è stato grandiosamente frainteso per tutta la vita. Anzi, strumentalizzato con estrema disinvoltura: da sinistra come da destra, indifferentemente, in nome della Storia e delle rigide ideologie. Quando sembrava che la fase del “recupero” politico della sua opera, in chiave rivoluzionaria prima, anticomunista poi, fosse superata grazie al distacco critico che il tempo consente, ecco uscire – dopo la morte dell'interessato, ad armi dispari, quindi – due libri fortemente accusatori, due vere e proprie imputazioni a posteriori.

Da un lato un libro romeno di Marta Petreu (*Ionesco nel paese del padre*), d'altro lato un grosso saggio francese, di Alexandra Laignel-Lavastine (*Cioran, Eliade, Ionesco: l'Oubli du fascisme*). Il primo accusa il drammaturgo di aver rinnegato le origini romene in nome dell'acquisita *francesità*, il secondo di avere – come i suoi amici Cioran ed Eliade – dimenticato un certo passato, se non addirittura occultato una parte della propria vita perché sconveniente, compromessa con il fascismo.

La figlia Marie-France, in parte sollecitata da un'intervistatrice, Gabriela Adamesteanu (scrittrice e giornalista, oggi direttrice di "22", il primo settimanale politico e culturale indipendente romeno), ha sentito il bisogno di ribattere alle accuse, perché le sono sembrate infamanti e disoneste, dettate da sentimenti (ri)vendicativi. E ha preso in mano la penna per rispondere alle domande che l'intervistatrice via via le sottoponeva: sulle origini materne (ebraiche?) del padre, che lui avrebbe voluto nascondere, sulle implicazioni con il governo di Vichy per i due anni che vi trascorse come addetto culturale romeno, sull'amicizia con Cioran ed Eliade, non rinnegata nonostante certe loro scelte condannabili. Poco alla volta, però, la penna di Marie-France si è sciolta, e se è vero che ogni accusa è confutata, con precisione e documenti alla mano, tramite scritti dello stesso Ionesco, meno noti e anche inediti, pagine di diario, lettere ("Non ho voluto parlare io, ho voluto far parlare lui", dice), è altrettanto vero che il pretesto iniziale via via si stempera e il libro viene a essere, letto globalmente, un ritratto nuovo, estremamente interessante del drammaturgo. Molto più variegato rispetto all'Eugène Ionesco che tutti conoscono, e al tempo stesso molto più unitario.

Marie-France mi riceve, per parlare del suo libro, nella stessa casa in cui, vivo Ionesco, andavo a trovarlo. È tutto com'era, a quel sesto piano su boulevard Montparnasse, lo stesso salotto con le poltroncine di velluto, i tanti quadri dello Ionesco pittore alle pareti, le molte fotografie che lo ritraggono solo o più spesso con la moglie Rodica o con la stessa Marie-France. Da dove sono seduta, vedo campeggiare quella che Alexandra Laignel-Lavastine ha usato per la copertina del suo libro: Ionesco in strada, sorridente, in mezzo a Cioran e Eliade. Nella casa c'è molto silenzio e, a dispetto del pieno di immagini, di ricordi e di spiritualità che si sente intensamente aleggiare, è impressionante il vuoto determinato dalla sua assenza, il vuoto della poltroncina da cui mi parlava allora. Vuoto ancora maggiore adesso che, dalla primavera scorsa, anche Rodica, l'amatissima moglie che Ionesco aveva conosciuto

al liceo e sposata poco dopo, compagna discreta e fondamentale per tutta la vita, non c'è più. Marie-France, che sarà a Torino giovedì prossimo 28 ottobre per una commemorazione del padre organizzata alla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere e al Centre Culturel Français, presenterà nella stessa occasione il suo libro, appena uscito. È inevitabile soffermarsi sul côté polemico del libro, anche se non è quello cui Marie-France tiene maggiormente. In particolare, sul punto più "oscuro" della vicenda, i famigerati due anni a Vichy.

"Come andarono le cose?"

"Nel '41 mio padre voleva tornare in Francia. Si era pentito tremendamente di essere andato via al momento dell'occupazione, dopo averci passato un anno e mezzo. Per lui la Francia era e rimaneva il paese della libertà, in quanto tale il suo paese. Ma il Consiglio dei Ministri romeno aveva deciso che nessuno avrebbe più potuto lasciare la Romania, *a meno di una missione ufficiale*. L'unica soluzione era quindi la missione ufficiale. Ionesco riuscì a farsi nominare funzionario culturale, e venne destinato a Vichy. All'ambasciata romena si trovò circondato di superiori e colleghi di cui diceva che erano *mediocri culturalmente ma per lo meno antitedeschi*. Con i quali, al momento dello sbarco alleato in Normandia, brindò a champagne".

"E quali erano le sue mansioni?"

"Quelle di qualunque funzionario culturale distaccato in un paese straniero: promuovere la cultura del paese che rappresenta. Cosa che mio padre fece prendendo iniziative personali non sempre gradite ai superiori e comunque mai da *sottomesso*, come lo immagina Alexandra Laignel-Lavastine. Tradusse, fece pubblicare autori romeni, tenne contatti con riviste...".

Altra accusa aver taciuto, poi, su questi due anni. "Silenzio spiacevole", scrive Laignel-Lavastine. Marie-France nega.

"Ionesco li ha sempre menzionati, in ogni suo curriculum vitae ufficiale o amministrativo, nella domanda di naturalizzazione o nella candidatura all'Académie Française. *Mi sento irriducibile*, aveva

scritto nel suo diario prima di partire, e lo fu”.

“Al di là delle necessarie, doverose puntualizzazioni, in che senso lei dice che questo è un ritratto diverso, nuovo?”

“Ho voluto fornire un'altra via d'accesso alla conoscenza di mio padre. Come numero di pagine, ha scritto più riflessioni che teatro. *Journal en miettes*, *Présent passé*. *Passé présent*, *La quête intermittente*, sono libri poco conosciuti e lì c'è la chiave dell'opera. Ogni pièce di Ionesco parte da un'immagine, molto spesso proveniente da sogni. Nel diario li racconta, e sono illuminanti. Quello che conta non è la logica, è il sogno, diceva. Questo aspetto onirico è importante. E poi c'è il tema della riconciliazione”.

“In che senso usa questa parola?”

“Da un lato, certo, in senso stretto. Ionesco provava un fortissimo senso di colpa, nei confronti soprattutto del padre, che aveva odiato. *Victimes du devoir* ne è la migliore testimonianza, è la pièce più autobiografica. Riconciliazione quindi familiare, con la figura del padre. Poi con se stesso, per aver *tradito*. A diciassette-diciotto anni aveva avuto un'esperienza straordinaria, una visione di luce, il satori, cui in seguito, tutta la vita, ha sempre aspirato. Ma spesso ha tradito questa ricerca, lasciandosi assorbire dalla Storia, ritornando verso il basso. Il superamento di questo, la tensione metafisica, salvare l'essere tutto intero, diceva lui, è quanto ho voluto mostrare”.

Parigi, 27 ottobre 2004

Note

IL MERAVIGLIOSO AL DI LÀ DEL QUOTIDIANO, OVVERO LA POETICA TEATRALE DI EUGÈNE IONESCO

¹ B. DORT, "L'avant-garde en suspens", *Théâtre populaire* n. 18, poi riedito nella raccolta di articoli *Théâtre public 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967, tradotta in italiano da Marsilio con titolo invariato lo stesso anno.

² "Pourquoi est-ce que j'écris?", in *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 314.

³ Lungamente poi illustrata in *La quête intermittente*, libro di riflessioni dell'età avanzata, Paris, Gallimard, 1987.

⁴ *Op. cit.*, p. 326.

⁵ *Op. cit.*, pp. 327-328.

⁶ *Op. cit.*, p. 328.

⁷ B. DORT, "L'avant-garde en suspens", p. 254: "Nessuno di questi dramaturghi esce veramente dal sistema in atto. Al contrario, vi rientrano, quali ostaggi, divenuti fornitori di un teatro di *cultura*, scenografi della scena borghese. Non è un caso se le loro opere di successo, sul piano del pubblico, come su quello della creazione letteraria, sono deliberatamente anacronistiche"; p. 255: "Il grande difetto del *Théâtre et son double* del resto, sta in questo sognare un teatro senza pensare a un pubblico"; p. 256: "È necessario dire che la rottura non può essere netta"; p. 259: "Ma il teatro resta tutto da fare. E io credo che può essere fatto soltanto partendo da codesto rapporto nullo, nuovamente indeterminato, tra lo spettatore e la rappresentazione teatrale. Si tratta ora di ristabilire questo rapporto, di dargli un senso, delle significazioni che, questa volta, siano il prodotto di uno scambio di libertà: quella dell'autore e quella dello spettatore".

⁸ Con esplicito riferimento a *Jacques ou la soumission*, pièce rappresentata per la prima volta al Théâtre de la Huchette nell'ottobre del 1955.

⁹ B. DORT, "De la révolte à la soumission", in *France-Observateur*, 20 ottobre 1955, riprodotto in *op. cit.*, pp. 253-254: "Ionesco sembra sprofondare in un mondo elementare...".

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ B. DORT, *Théâtre populaire* n. 52, poi in *op. cit.*, ed. it., pp. 273-277.

¹² B. DORT, "L'Apocalypse apprivoisée", in *op. cit.*, ed. it. p. 276: "È proprio questa chiusura dell'opera su se stessa, questa perfezione e questa finzione che falsano radicalmente il senso dell'impresa beckettiana al teatro. *En attendant Godot* era ancora una commedia aperta [...]. In *Ob les beaux jours* il gioco è fatto: Winnie interpreta la sua ineluttabile conclusione. Ella esiste per il niente, ma esistendo è questo niente che esalta [...]. L'opera di Beckett ha cambiato dire-

zione: è passata dal livello dell'esistenza a quello dell'essenza".

¹³ *Ibid.*: "Metamorfosi del genere sono moneta corrente nell'arte moderna: a forza di voler eliminare ogni significato, si finisce per istituire un'ipertrofia del significato, e il rifiuto di ogni pubblico, postulato, diventa ben presto sottomissione a un pubblico qualsiasi. Rimane allora, per lo scrittore o il drammaturgo, la tentazione di rifugiarsi nella fabbricazione di un oggetto perfetto e indifferente".

¹⁴ Cfr. H. BECQUE, "Conférences, notes d'album, poésie, correspondance", in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, t. III, vol. VII.

¹⁵ Cfr. H. BECQUE, "Molière et l'École des femmes", conferenza pronunciata a Bruxelles nel 1886, in *op. cit.*, pp.1-24: "Mesdames, Messieurs, nous allons [...] rencontrer un auteur dramatique exceptionnel, si excellent qu'à aucune époque et dans aucun pays on ne peut en trouver un autre, je ne dis pas qui lui soit comparable, mais qui ait seulement les grands traits communs avec lui [...]. *L'École des femmes*: une pièce de théâtre admirable et qui, avec huit ou dix autres ouvrages du même poète, représente ce que la comédie, ce que l'art comique a produit de plus humain, de plus vrai et de plus libre".

¹⁶ Intervista pubblicata da *L'Événement du jeudi* del 27 nov.-3 dic. 1986.

¹⁷ Cfr. nota 9.

¹⁸ Rappresentato per la prima volta a Parigi, allo *Studio des Champs Élysées*, il 20 febbraio 1956.

¹⁹ Il nome, lo stesso per i tre, ironizzava su quello di Barthes, che aveva a sua volta attaccato il drammaturgo in un articolo intitolato "A l'avant-garde de quel théâtre?", *Théâtre populaire*, 1956, poi incluso negli *Essais critiques*, Seuil, 1964, p.83-84 (ed. it. *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1966).

²⁰ Con un articolo pubblicato su *Le Figaro* del 23 aprile 1956, "Le chapitre des Chaises. Réflexions sur le théâtre moderne".

²¹ Creazione a Parigi, al Théâtre Lancry, il 22 aprile 1952.

²² Parigi, Théâtre de Babylone, 14 aprile 1954.

²³ Creazione in Finlandia, in lingua svedese, nel 1955; l'anno successivo a Londra, poi il 10 settembre 1957 a Parigi, al Théâtre d'Aujourd'hui.

²⁴ Prima rappresentazione in Germania, il 14 aprile 1958, al Landestheater Darmstadt; a Parigi l'anno successivo, il 27 febbraio 1959, al Théâtre Récamier.

²⁵ Prima mondiale a Düsseldorf, Schauspielhaus, 6 novembre 1959, poi a Parigi, al Théâtre de l'Odéon, il 22 gennaio 1960.

²⁶ Parigi, Théâtre de l'Alliance française, 15 dicembre 1962.

²⁷ *Théâtre populaire* 52, cfr. nota 11.

²⁸ cfr. Paolo BERTINETTI, "Beckett, o la compressione della forma", in Samuel Beckett, *Teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. XVII-XLIX.

²⁹ *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, pp.206-209.

³⁰ *Le Nouvel Observateur*, 25 décembre 1982. "Le document de la semaine" è

un'intervista intitolata "Ionesco entre deux chaises", nel corso della quale, a proposito della critica marxista alla sua opera, il drammaturgo dice: "Barthes, qui par la suite est devenu un grand écrivain classique, était un homme trop estimable pour symboliser le brechtisme de base. Mais combien d'autres, moins talentueux, écrivaient partout des sottises [...]. Car il ne faut pas s'y tromper: les brechtiens engagés, enragés, de la guerre froide refusaient toute forme de coexistence pacifique avec ce qui ne s'inscrivait pas dans leurs obsessions. Et lorsqu'on était, par malentendu, admis dans leurs faveurs, c'était pour y recevoir des conseils, des ordres. Je me souviens ainsi d'un article de Bernard Dort, dans un *Express* de 1954, où il était dit en substance: 'Ionesco et Adamov seront certainement les plus grands auteurs dramatiques européens si, après avoir critiqué le monde petit-bourgeois, ils affirment quelque chose de positif'. Vous vous rendez compte? Prétendre apprécier mon théâtre pour me prier, dans la même phrase, de songer à y affirmer 'quelque chose de positif'? Comme si mon théâtre, alimenté par le surréalisme et l'irrationnel, pouvait s'engager sous la bannière de quelque 'positivité'!", p.18.

³¹ Cfr. nota 19. R. BARTHES, *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1966, pp. 34-37.

³² *Ibid.*, p. 35: "Al di là del dramma personale dello scrittore d'avanguardia, e qualunque sia la sua forza esemplare, viene sempre un momento in cui l'Ordine recupera i suoi franchi tiratori. Fatto probante: a minacciare l'avanguardia non è mai stata la borghesia [...]. No, a dire il vero l'avanguardia non è mai stata minacciata che da una sola forza, e non borghese: la coscienza politica. Non sono stati gli attacchi borghesi a disperdere il surrealismo, ma la viva rappresentazione del problema politico, e per dir tutto, del problema comunista".

³³ M. ESSLIN, *The Theater of the Absurd*, New York, Garden City, Doubleday & Co, coll. "Anchor Books", 1961.

³⁴ Dicembre 1975, Parigi, Théâtre de l'Atelier.

³⁵ Messo in scena il 22 settembre 1980 al Guggenheim Museum di New York, poi a Basilea nel novembre del 1982, e a Londra nel gennaio del 1987. In Francia venne trasmesso per radio, da *France-Culture*, il 23 settembre 1982, e a teatro andò in scena nel 1983 in una elaborazione intitolata *Ionesco*, ad opera di Roger Planchon, che univa *L'homme aux valises* e *Voyages chez les morts*.

³⁶ Dicembre 1962, Schauspielhaus di Düsseldorf, e a Parigi, Théâtre de l'Odéon, 8 febbraio 1965.

³⁷ Dicembre 1964, Schauspielhaus di Düsseldorf, e a Parigi, Comédie Française, 28 febbraio 1966.

³⁸ Febbraio 1970, Schauspielhaus di Düsseldorf, con il titolo *Le Triomphe de la mort ou la Grande Comédie du massacre*, poi Parigi, 11 settembre 1970, Théâtre Montparnasse, con il titolo originale.

³⁹ 14 novembre 1973, Théâtre Moderne, pièce tratta dal solo romanzo scritto

da Ionesco, *Le solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973.

IL RACCONTO DEL SOLITAIRE. IONESCO DALLA PAGINA ALLA SCENA

- ¹ B. DORT, *France-Observateur*, 20 ottobre 1955, riprodotto in *op.cit.* pp.253-254.
- ² “A propos de Beckett”, in *Antidotes*, pp. 206-209.
- ³ “Sur le mélodrame”, in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, p. 1397.
- ⁴ “Pourquoi est-ce-que j’écris?”, in *Antidotes*, p. 315.
- ⁵ *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, p. 110.
- ⁶ *Voyages chez les morts*, in *Théâtre complet*, p. 1301.
- ⁷ Programma di sala di *Ce formidable bordell*, Paris, Théâtre Moderne, 10 novembre 1973.
- ⁸ *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 84.
- ⁹ *Le solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 57.
- ¹⁰ *Ce formidable bordell*, in *Théâtre complet*, p. 1148.
- ¹¹ *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 1996, p. 115 (1a edizione: Paris, Belfond, 1977).
- ¹² *Journal en miettes*, p. 39.
- ¹³ *Le solitaire*, p. 56.
- ¹⁴ *Ce formidable bordell*, in *Théâtre complet*, p. 1147.
- ¹⁵ “Contre le théâtre”, in *Théâtre complet*, p. 1399.
- ¹⁶ *ibid.*
- ¹⁷ *ibid.* p. 1400.
- ¹⁸ “J’aurais écrit, de toute façon”, in *Antidotes*, p. 182.
- ¹⁹ “Lettre à Gabriel Marcel”, in *Théâtre complet*, p. 1404.
- ²⁰ Citato da E. FROIS, *Rhinocéros*, Paris, Hatier, coll. “Profil d’une oeuvre”, 1970, p. 59.
- ²¹ *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, p. 12.
- ²² Cfr. D. TSEPENEAG, “Quelques idées fixes et autant de variables”, in *Cahiers de l’Est* n.4, déc. 1975, pp. 64-75.

DALL’ORIFLAMME A AMÉDÉE, OVVERO COME SBARAZZARSI DI UN SENSO DI COLPA

- ¹ *Amédée ou Comment s’en débarrasser* in *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, Gallimard, 1991, pp. 261-343: 282. Giovanni Lista, nella sua monografia sul drammaturgo, equipara questo passaggio della *pièce* alla scena «non moins con-

nue» dell'entrata di Ida Mortemart in *Victor ou les enfants au pouvoir* di Roger Vitrac (Ionesco, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1989, p. 9).

² *Amédée*, acte I, p. 282.

³ *Ibidem*.

⁴ F. Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, ca 1900.

⁵ *Ibidem*, p. 140.

⁶ *Ibidem*, p. 198.

⁷ *Ionesco*, Exposition du 6 octobre 2009 au 3 janvier 2010, Bibliothèque nationale de France, Site François-Mitterrand – Galerie François 1er. Commissaire : Noëlle Giret, conservateur général honoraire au département des Arts du spectacle de la BnF. Coordination: Cécile Pocheau. Scénographie : Alain Batifoulier et Simon de Tovar. Catalogue: *Ionesco*, sous la direction de Noëlle Giret, Paris, coédition Bnf / Gallimard, 2009.

⁸Cfr. in particolare il capitolo che precede in cui sono indagati i meccanismi di trasposizione dalla pagina narrativa al testo teatrale. Su questo tema era peraltro imperniata la mia comunicazione *Autoportrait de Ionesco en Solitaire* presentata al convegno dedicato all'*Autoportrait littéraire au XIXe et au XXe siècles* organizzato e diretto da Philippe Forest all'Université de Nantes l'11 dicembre 2008 (un ampliamento della quale verrà pubblicato nel numero XII della rivista «Levia Gravia» in corso di stampa) e argomentazioni affini erano sviluppate nel mio intervento al convegno tenutosi a Roma all'Accademia di Romania il 4 e il 5 novembre 2009 in occasione del centenario della nascita del drammaturgo, convegno dal titolo *Volevo dire l'indicibile*.

⁹Tra i partecipanti, oltre a Ionesco, c'erano Arthur Adamov, Dominique Aury, Pierre Dumayet, Guy Dumur, Georges Lerminier, Clara Malraux e René de Obaldia.

¹⁰ La regia di *Amédée ou comment s'en débarrasser* era di Jean-Marie Serreau, le scene di Jacques Noël, le musiche di Pierre Barbaud. L'interprete femminile era Yvonne Clech.

¹¹ Nel catalogo dell'esposizione della BNF, che comporta numerosi interessanti inediti donati alla biblioteca da Marie-France Ionesco, figlia del drammaturgo, all'interno di un corpus di lettere ai vari registi delle *pièces*, si può leggere quella che egli indirizzò a Serreau durante le prove di *Amédée*. Vi si diceva preoccupato per l'insufficiente docilità del regista a seguire le sue indicazioni: «Mon cher Serreau, désolé de n'avoir pu assister aux répétitions tous les jours. J'espère pouvoir venir à partir de demain. Très inquiet au sujet de la longueur du corps [...] A-t-on pu faire des pieds de 1 mètre? J'ai appris, vous voyez, que contrairement à ce que j'avais pu comprendre *ils ne correspondaient pas à la maquette*, ils n'étaient pas à l'échelle avec leurs 75 centimètres. 1 mètre c'est *le minimum* [...] Ne touchez plus au texte s.v.p., laissez-le, maintenant [...] A mon

avis poussez, poussez, poussez loin à la fois dans le tragique, le cocasse, le naturel. L'humain doit être *écartelé* naturel dans l'insolite, tragique dans le cocasse, cocasse dans le tragique, insolite dans le naturel...» (Catalogue *Ionesco*, pp. 153-154. I corsivi sono dell'autore).

¹² Alla moglie tocca il peso di fare il necessario: sia dal punto di vista materiale, sia da quello relazionale.

¹³ Amédée legge a Madeleine le battute in questione per rispondere alle sue reiterate accuse d'incapacità e pigrizia: «AMÉDÉE: Quinze ans, c'est vrai! (*Il montre la porte de gauche*). Je n'ai plus écrit que deux répliques depuis qu'il... (*Il prend le cahier, lit*): "La vieille dit au vieux: Crois-tu que ça va marcher?" et celle que j'ai pu écrire aujourd'hui et que je t'ai lue tout à l'heure: "Le vieux répond: Ça n'ira pas tout seul"» (*Amédée*, acte I, p. 267). Il riferimento è immediato: *Les chaises*, scritta poco più di un anno prima rispetto alla stesura di *Amédée* (la *pièce* andò in scena il 22 aprile 1952 al Théâtre Lancry per la regia di Sylvain Dhomme) aveva per protagonisti due anziani coniugi chiamati *Le Vieux* e *La Vieille*, i cui ruoli rispettivi – d'impotenza espressiva nel caso di lui (là verbale), d'incitamento da parte di lei (là però amorevolmente) – tornano qui, riproposti come dinamica della coppia formata da Amédée e Madeleine.

¹⁴ Intervista realizzata da J. Carlier, «Combat», avril 1954.

¹⁵ Le *pièces* generalmente considerate più autobiografiche di Ionesco sono le due ultime, *L'homme aux valises* et *Voyages chez les morts*, nelle quali il protagonista si esprime in prima persona.

¹⁶ L'interpretazione in chiave autobiografica di Bérenger, protagonista di quattro *pièces* di Ionesco – *Tueur sans gages*, *Le piéton de l'air*, *Rhinocéros* e *Le roi se meurt* – è ormai quasi un luogo comune nel discorso critico sulle opere del drammaturgo. A compendio di tutte le letture che hanno utilizzato l'argomento, cfr. il capitolo IX, intitolato *Bérenger sur la place* della corposa monografia di André Le Gall pubblicata in occasione del centenario della nascita (*Eugène Ionesco. Mise en oeuvre d'un "existant spécial" en son oeuvre et en son temps*, Paris, Flammarion, 2009, pp. 445-483).

¹⁷ *Le solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973.

¹⁸ *Ce formidable bordel!* in *Théâtre complet*, pp. 1115-1201.

¹⁹ Film realizzato nel 1971 da H. von Cramer, prodotto dalla televisione tedesca e interpretato dallo stesso Ionesco («interprète principal et unique», specifico). Sul tema di questa triade autofinzionale verteva il mio intervento al seminario *La scrittura sulla scrittura* organizzato dalla Scuola di Dottorato in Culture Classiche e Moderne di Torino in collaborazione con la Scuola Dottorale di Studi Interculturali de L'Orientale di Napoli (Torino, 6-8 aprile 2009), *L'autoritratto in Ionesco*.

²⁰ La novella venne poi ripubblicata nel volume intitolato *La photo du colonel* (Paris, Gallimard, 1962, pp. 9-25), che raccoglie sette racconti, tutti serviti a

Ionesco come pre-testi per altrettante pièces. Sulle modalità di queste trasposizioni sto lavorando attualmente.

²¹ Jacquart riconosce che il racconto è un «chef-d'œuvre d'ingéniosité et d'humour», *humour noir* certamente; benché ripresa di un tema molto sfruttato, «de malaise et la mésentente d'un couple», la considera originale grazie all'introduzione dell'insolito. Quanto al rapporto con la *pièce* però, egli si limita ad osservare che la novella «fournira à l'auteur [...] la thématique, l'atmosphère générale, la progression dramatique et, ici et là, quelques répliques» (Ionesco, *Théâtre complet*, pp. 1571-1572).

²² *Oriflamme*, in *La photo du colonel*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 21.

²³ Nella novella: «... le défunt s'enroulait autour de mon corps, comme un ruban [...]. Tout à coup, la barbe du mort se déploya, en parachute, me soulevant d terre» (*Oriflamme*, pp. 21-22). Sulla scena, sotto forma di didascalia: «Soudain, le corps, entouré autour de la taille d'Amédée, a dû se déployer comme une voile ou comme un énorme parachute; la tête du mort est devenue une sorte d'étendard lumineux, et l'on voit apparaître, au-dessus du mur du fond, la tête d'Amédée, enlevé par ce parachute [...] Amédée s'envole [...] l'étendard est comme une grande écharpe sur laquelle on voit, dessinée, la tête du mort, reconnaissable à sa longue barbe, etc.» (*Amédée*, a. III, p.328).

²⁴ *Oriflamme*, p.21; *Amédée*, a.III, p. 331.

²⁵ L'esatto riscontro delle corrispondenze verrà incluso nel volume cui sto lavorando (cfr. *supra*, nota 20).

²⁶ In una lunga didascalia, Ionesco precisa minuziosamente come deve essere messa in scena la comparsa dei due doppi: «[...] il faut signaler que l'on doit éviter, dans toute la mesure du possible, que Madeleine II et Amédée II aient l'aspect d'ectoplasmes; pour ceci, pas d'apparition dans une lumière fantomatique, mais dans celle, normale, de la scène; le jeu de Madeleine II et d'Amédée II doit être très naturel dans le non-naturel, dans l'irréel; aussi naturel que peut l'être celui de Madeleine et d'Amédée [...]» (*Amédée*, acte II, pp.302-303).

²⁷ *Oriflamme*, pp. 17-18.

²⁸ *Amédée*, acte II, p. 303.

²⁹ *Ibidem*, p. 307.

³⁰ *Oriflamme*, p. 18.

³¹ *Amédée*, acte II, p. 307.

³² Ionesco vi ricorre anche nei dettagli, facendo diventare nella *pièce* quindici – da dieci che erano nella novella – gli anni di vita matrimoniale con il cadavere in camera da letto.

³³ Meccanismo teatrale messo a punto sin dalla *Cantatrice chauve*, ripresa nella *Leçon* e perfezionato nelle *Chaises*, laddove già Ionesco combina e contrappone la frenesia cinetica dei due protagonisti in scena con la loro impossibilità ad agire.

³⁴ È l'espedito drammaturgico più ioneschiano in assoluto (e più spesso citato) – segno distintivo e identificativo dell'assurdo, il pieno della scena scagliato contro il vuoto ontologico – che caratterizza numerose *pièces*, dalle *Chaises* a *Le nouveau locataire*, da *L'avenir est dans les oeufs* a *Rhinocéros*, oltre a *Amédée*, per non citare che le principali.

³⁵ Dalla prima ipotesi, apparentemente la più plausibile: che si tratti di un corteggiatore importuno di Madeleine ucciso da Amédée in un impeto di gelosia; alle successive, sempre più azzardate: che possa essere il padre di Amédée (già in *Oriflamme*, p. 14), o il figlio di una vicina, soppresso inavvertitamente, o addirittura una donna, morta affogata in quanto non soccorsa da Amédée e quindi poi occultata – unica ipotesi esclusa con fermezza da Madeleine per via del fatto, indiscutibile, che il cadavere è quello di un uomo (aggiunte in *Amédée*, acte II, pp. 293-296). I coniugi sono peraltro d'accordo nel ritenere che, in ogni caso, la polizia – qualora Amédée si decidesse sia pure dopo tanto tempo a denunciare l'omicidio – non avrebbe nulla da obiettare rispetto all'attuale vecchiaia della vittima (la barba bianca, le rughe, ecc.) essendo passati molti anni dalla sua uccisione.

³⁶ *Amédée*, acte II, p. 316.

³⁷ *Oriflamme*, p. 20.

³⁸ *Amédée*, acte II, p. 316.

³⁹ *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 1996³, p. 76.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 87.

IONESCO E L'ITALIA. STORIA DI UNA RICEZIONE

¹ Avvenuta il 28 marzo 1994. Ionesco aveva 84 anni, era nato a Slatina, in Romania, il 26 novembre 1909.

² *Teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, ed. in due volumi presentata, stabilita e annotata da Emmanuel Jacquart.

³ Cfr., a titolo esemplificativo, "Intervista a Paolo Grassi" inclusa nel volume collettaneo *Il teatro oggi*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1977, pp. 50-51. Paolo Grassi, a posteriori, giustificava le proprie scelte: "[...] credere in un tipo di teatro che camminasse con la logica delle cose, e Brecht ci ha creduto. Ciò non ha impedito però che il teatro, nella sua generalità, scivolasse nell'assurdo, nel fumismo dell'*Open Theater* e di Ionesco del quale mi sono rifiutato di rappresentare al Piccolo in prima mondiale *Il rinoceronte*, cosa che considero titolo di merito [...]. Ionesco non ha alcuna morale, pone l'uomo al di fuori delle fedi, dei partiti, delle idee, delle ideologie, e questo è folle".

⁴ "A propos de Beckett", articolo incluso nella raccolta pubblicata sotto il

titolo generale di *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, pp.206-208.

⁵ *ibid.*, pp.208-209.

⁶ Stralci del discorso sono riportati nella biografia di Gilles PLAZY, *Eugène Ionesco*, Paris, Julliard, 1994, alle pp. 271-272.

⁷ Cfr. G.L. FALABRINO, *L'ultimo Ionesco*, Caltanissetta-Roma, Edizioni Sciascia, 1970, p. 28.

⁸ G.R. MORTEO, "Il teatro di Ionesco astratto per inverisimiglianza", in *Itinerari*, anno primo, nn.5-6, ottobre-dicembre 1953, pp. 29-40. Morteo vi analizza tutti i testi di Ionesco pubblicati a Parigi nello stesso 1953 dalle Editions Arcanes, da *La cantatrice chauve* fino a *La jeune fille à marier*.

⁹ J. MORTEO, "La fortuna critica di Ionesco in Italia", in E. IONESCO, *Teatro completo*, vol.I, p. CXXVIII.

¹⁰ *ibid.*, p. CXXIX.

¹¹ In più occasioni, privatamente, la figlia di Ionesco, Marie-France, ha evocato la stima del padre per Gian Renzo Morteo e la soddisfazione che gli avrebbe procurato uno studio ad ampio respiro di sua mano.

¹² S. TORRESANI, *Invito alla lettura di Ionesco*, Milano, Mursia, 1978. Con il saggio di M.L. BELLELI, "Ionesco e il teatro dell'assurdo", pubblicato nel secondo volume del *Teatro contemporaneo* diretto da Mario Verdone (Roma, Lucarini, 1983, pp.159-198) anticipato dalle dispense del corso tenuto dalla studiosa nell'anno accademico 1972-73, *Apertura su Ionesco* (Torino, Ed. Tirrenia), e il testo citato di G.L. FALABRINO, autore anche di un primo studio introduttivo, *Eugène Ionesco* (Firenze, La Nuova Italia, 1967), è una delle rare opere critiche di rilievo mirate sul drammaturgo.

¹³ *Note e contronote. Scritti sul teatro*, traduzione di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti, Torino, Einaudi, 1965.

¹⁴ *Passato presente*, trad. di Gian Renzo Morteo, Milano, Rizzoli, 1970. Comprende *Briciole di diario*, *Presente passato*, *Passato presente*, e i quattro *Racconti per bambini di meno di tre anni*.

¹⁵ *Vita grottesca e tragica di Victor Hugo*, trad. di Anna Zanon, Milano, Spirali, 1985; la raccolta di racconti intitolata *La foto del colonnello*, trad. di Osvaldo Miani, Milano, Spirali, 1987; *Antidoti*, trad. di Isabella Facco, Milano, Spirali, 1988; *Il mondo è invivibile*, trad. di Isabella Facco, Milano, Spirali, 1989 (in fr. *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979); cui vanno aggiunti gli scritti sulla pittura, *Il bianco e il nero*, trad. di Giuliana Sangalli con illustrazioni di Ionesco, Milano, Spirali, 1985; mentre *La ricerca di Dio*, intervista di Guido Ferrari realizzata per la Televisione della Svizzera italiana, è stata pubblicata da Jaka Book nel 1990.

¹⁶ *La ricerca intermittente*, trad. di Gian Renzo Morteo, Parma, Guanda, 1989.

¹⁷ *Il solitario*, trad. di Gloria Zannino Angiolello, Milano, Rusconi, 1974; trad. di Gabriella Bosco, Milano, Oscar Mondadori, 1989 (poi Gaffi editore, Roma, 2007).

¹⁸ N. FERRERO, “Si ride ancora con la *Cantatrice calva*”, *l’Unità*, 12-4-1973.

¹⁹ B. DORT, “L’avanguardia nell’incertezza”, in *Teatro pubblico 1953-1966*, Venezia, Marsilio, 1967, p. 258.

²⁰ R. BARTHES, “All’avanguardia di quale teatro?”, in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1976, p. 36.

²¹ *Le sedie*, trad. di Gian Renzo Morteo, pubblicata nella rivista torinese *Questioni*, nn. 3-4, giugno-agosto 1954, in accompagnamento di un articolo del critico intitolato “Il teatro nuovo francese”, e *La lezione*, trad. e commento di Gian Renzo Morteo, nella rivista *Il Dramma* n. 213 del 15 settembre 1954.

²² *Teatro I*, trad. di Gian Renzo Morteo, Anna Maria Levi, Valentino Musso, Gilberto Tofano, Daniele Ponchiroli, Giorgio Buridan, Torino, Einaudi, 1961. Comprende *La cantatrice calva*, *La lezione*, *Le sedie*, *Vittime del dovere*, *La fanciulla da marito*, *Amedeo o Come sbarazzarsene*, *Jacques ovvero la sottomissione*, *L’avvenire è nelle uova ovvero Ci vuole di tutto per fare un mondo*, *L’Improvvisto dell’Alma ovvero Il camaleonte del pastore*, *Il nuovo inquilino*, *Assassino senza movente*, *Il rinoceronte*.

²³ M. ESSLIN, *Il teatro dell’assurdo*, a cura di Romeo De Maggis e Magda Trastatti, Roma, Abete Edizioni, 1975.

²⁴ G. ANTONUCCI, in M. Esslin, *op. cit.*, Roma, Abete Edizioni, 1990, pp. 1-2.

²⁵ I. MEMME, *La fortuna del teatro di Ionesco in Italia*. Tesi di Laurea in Letteratura francese, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1983-84. Relatrice: Prof.ssa Daniela Dalla Valle.

²⁶ *La soif et la faim* non è mai stata rappresentata nella versione integrale.

²⁷ C. AUGIAS, “In Occidente c’è una collina: sono io”, *L’Espresso*, 17-1-1971. Sommario: “Torino. Ionesco ci parla di sé, ci spiega perché odia Sartre e non sopporta i contestatori”. Il giornalista, fortemente infastidito dalla recente nomina di Ionesco all’Académie Française, ironizza persino sul suo aspetto fisico: “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 caricatura” (Augias pecca di disinformazione, avendo il drammaturgo 61 anni compiuti). E continua: “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”. Augias attacca poi Ionesco con argomenti generici e malevolmente insinuanti: “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 insicuro”. L’intervista è, dall’inizio alla fine, una bassa canzonatura. “Ignorato all’inizio”,

conclude il giornalista, “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 whisky) prima di rispondere di no: *Io, dice, sono solo una collina*”.

²⁸ R. DE MONTICELLI, “Due commedie di Ionesco al Piccolo di Milano”, *Il Giorno*, 28-7-1956.

²⁹ *La cantatrice chauve*, prima pièce di Ionesco, era andata in scena a Parigi l'11 maggio 1950, al Théâtre des Noctambules. Il 20 febbraio del 1951 era stata la volta de *La leçon*, al Théâtre de Poche, seguita da *Les chaises* al Théâtre Lancry, il 22 aprile 1952. Febbraio '53, Théâtre du Quartier Latin, *Vicimes du devoir*; agosto '53, Théâtre de la Huchette, nell'ambito dello spettacolo intitolato “Sept petits sketches”, *Les Grandes Chaleurs*, da Caragiale, *Le salon de l'automobile*, *La Nièce-Epouse*, *Le Maître*, *La jeune fille à marier*, *Les connaissez-vous?*, *Le Rhume onirique*; aprile 1954, Théâtre de Babylone, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*; ottobre 1955, Théâtre de la Huchette, *Jacques ou la soumission* e *Le tableau*; febbraio 1956, Studio des Champs Elysées, *L'Impromptu de l'Alma*.

³⁰ F. PALMIERI, “La comicità beffarda di Eugène Ionesco”, *La Notte*, 28-7-1956.

³¹ C. TERRON, “Serata controcorrente alla maniera di Dalí”, *Corriere Lombardo*, 28/29-7-1956.

³² *La cantatrice calva e altre commedie (Jacques ovvero la sottomissione, Le sedie, La lezione)*, prefazione e traduzione di Gian Renzo Morfeo, Torino, Einaudi, 1958.

³³ A. SAVIOLI, “Il caso Ionesco”, *l'Unità*, 22-4-1958.

³⁴ G. MAROTTA, *L'Europeo*, giugno 1961. La citazione è tratta da *Il Dramma* n. 37, giugno 1961, p. 53.

³⁵ P. PERONA, “W l'anticommedia”, *Stampa Sera*, 11-4-1973.

³⁶ A. BLANDI, “La cantatrice calva è diventata un uomo” (titolo riferito alla scelta registica di far interpretare i ruoli femminili, a parte quello della cameriera, da attori uomini non travestiti), *La Stampa*, 12-4-1973.

³⁷ N. FERRERO, “Si ride ancora con la *Cantatrice calva*”, *l'Unità*, 12-4-1973 (articolo già citato, v. nota 18).

³⁸ A. BLANDI, “Con Ionesco vent'anni dopo”, *La Stampa*, 8-7-1977, e “Riscoperto valido il primo Ionesco”, *La Stampa*, 14-10-1977.

³⁹ M. SERENELLINI, “Ionesco vecchio, platee nuove per il Teatro delle Dieci”, *La Gazzetta del Popolo*, 14-10-1977.

⁴⁰ M. CIMNAGHI, “Eugène Ionesco: un'antologia dell'irrazionale”, *Il Popolo*, 23-4-1958.

⁴¹ G.R. MORTEO, “Ionesco o del paradosso”, in *Il Dramma* n. 235, aprile 1956, p. 56.

⁴² C. BRUNER, “Il teatro di Eugène Ionesco”, in *Studium*, giugno 1962, p.

⁴³ “Rassegna universitaria inaugurata con Ionesco”, *La Gazzetta del Popolo*, 28-4-1968.

⁴⁴ La prima mondiale era stata in Finlandia, per la regia di Vivica Bandler, nell'ottobre del 1955; la prima francese sarebbe stata il 10 settembre 1957, al Théâtre de l'Alliance française.

⁴⁵ V. PANDOLFI, “Da Parigi a Roma”, in *Il Dramma* nn. 251- 252, ago.-sett. 1957, p. 90.

⁴⁶ M. STEFENILE, “Tre atti unici di Eugenio Ionesco hanno inaugurato la stagione di prosa”, *Il Mattino*, 17-12-1961.

⁴⁷ N. CHIAROMONTE, “Ionesco e lo psicodramma”, *Il Mondo*, 21-11-1958.

⁴⁸ G. RABONI, *Corriere della Sera*, 23-2-1992.

⁴⁹ G. CAPITTA, *il manifesto*, 23-2-1992.

⁵⁰ In *Teatro I*, Torino, Einaudi, 1961, trad. di Daniele Ponchiroli.

⁵¹ M. BONFANTINI, “Tutto Ionesco”, *La Gazzetta del Popolo*, 9-3-1961.

⁵² T. CHIARETTI, “I due volti di Eugène Ionesco”, *Mondo Nuovo*, 23-3-1961.

⁵³ La prima francese era stata il 27 febbraio 1959, al Théâtre Récamier.

⁵⁴ G. BOURSIER, “Storia di una regia per Eugène Ionesco”, in *Sipario*, nov. 1962, p. 17.

⁵⁵ R. RADICE, “Tre morti al giorno nel laghetto dei quartieri alti”, *L'Europeo*, 6-3-1960.

⁵⁶ R. RADICE, “*Sicario senza paura* di Ionesco all'Odéon”, *Corriere della Sera*, 9-1-1964.

⁵⁷ R. RADICE, “Quando parla italiano monsieur Bérenger cambia carattere”, *L'Europeo*, 13-1-1963.

⁵⁸ S. DE FEO, “Un passaporto per entrare all'Accademia”, *L'Espresso*, 6-3-1960; e “Siamo agli sfoghi sentimentali”, *L'Espresso*, 13-1-1963.

⁵⁹ G.M. GUGLIELMINO, “*Sicario senza paga* di Ionesco”, *La Gazzetta del Popolo*, 19-10-1962.

⁶⁰ R. DE MONTICELLI, “Carnefice assurdo nella città radiosa”, *Il Giorno*, 9-1-1964.

⁶¹ T. CHIARETTI, “I due volti di Eugène Ionesco”, *Mondo Nuovo*, 26-3-1961.

⁶² G. TREVISANI, “Nonostante gli sforzi il *Sicario* non convince”, *l'Unità*, 9-1-1964.

⁶³ O. VERGANI, “*Tueur sans gages*”, *Corriere d'Informazione*, 5-3-1960.

⁶⁴ Riportato dal *Corriere d'Informazione*, 9-10-1961.

⁶⁵ Citato da B. MOSCA, in *Gente*, gennaio 1961.

⁶⁶ C. ORSEOLO, “Spara sui rinoceronti l'uomo di Ionesco”, *Il Secolo d'Italia*, 28-12-1960.

⁶⁷ C. QUARANTOTTO, “Ionesco uccide il mandarino-Rinoceronte”, *Il Roma*, 2-3-1961.

⁶⁸ A. SAVIOLI, “Il teatro di Ionesco”, *l’Unità*, 11-2-1961.

⁶⁹ S. DE FEO, “I puritani hanno svuotato Ionesco”, *L’Espresso*, 16-4-1961.

⁷⁰ M. CANCOGNI, “I baffi di Hitler”, *L’Espresso*, 31-1-1960.

⁷¹ Il critico de *La Stampa*, Osvaldo Guerrieri, nel recensire lo spettacolo il 3-3-1995, esprimeva la sua “gratitudine” al Gruppo della Rocca “per aver messo in scena questa commedia divertente e amara, assurda e crudele”, che sa adeguarsi “prodigiosamente (trasformisticamente) alle orecchie che di volta in volta la ascoltano” (“Vecchi *Rinoceronti* ancora uguali a noi”).

⁷² La prima francese era stata al Théâtre de l’Alliance française nel dicembre del 1962.

⁷³ S. DE FEO, “La conversione del guastatore”, *L’Espresso*, 19-5-1963.

⁷⁴ G.M. GUGLIELMINO, “*Il re muore* di Ionesco”, *La Gazzetta del Popolo*, 30-11-1963.

⁷⁵ *Il re muore*, trad. e nota di G.R. Morteo, Torino, Einaudi, 1963.

⁷⁶ *Délire à deux* ha debuttato nell’aprile del 1962 allo Studio des Champs Elysées, regia di Antoine Bourseiller, nell’ambito di uno spettacolo intitolato *Chemises de nuit*, comprensivo di tre atti unici rispettivamente di Eugène Ionesco, François Billeldoux e Jean Vauthier, scritti per l’occasione sul tema del rapporto di coppia.

⁷⁷ A Roma nella stagione 1978-79, da parte della cooperativa del Teatro dei Servi, e a Torino nella stagione 1979-80, per suggerimento di Gian Renzo Morteo che incoraggiò il Teatro dell’Angolo a proporre al suo pubblico di ragazzi la pièce, dopo il tentativo riuscito nel 1972-73 con *La cantatrice calva*.

⁷⁸ *Il pedone dell’aria. Delirio a due*, introd. e trad. di Gian Renzo Morteo, Torino, Einaudi, 1963.

⁷⁹ V. ABRAMI, “Il nuovo Ionesco”, *Il Popolo*, 19-2-1963.

⁸⁰ Regia di Jean-Marie Serreau, scene di Jacques Noël, tredici mesi dopo la prima mondiale a Düsseldorf per la regia di K.H. Stroux.

⁸¹ R. RADICE, “A Parigi *La soif et la faim*, l’ultima commedia di Ionesco”, *Corriere della Sera*, 2-3-1966.

⁸² U. RONFANI, in *Il Dramma* n.354, marzo 1966, p. 97.

⁸³ S. VOLTA, “Nuova commedia di Ionesco rappresentata ieri a Parigi”, *La Stampa*, 1-3-1966.

⁸⁴ *Les messes noires de la bonne auberge*, cui Ionesco aggiunse peraltro un ulteriore episodio dopo la rappresentazione parigina del 1966, *Le pied du mur*, non incluso nell’edizione Gallimard e presente invece nella traduzione della pièce di Gian Renzo Morteo, in *Teatro II*, Torino, Einaudi, 1967 (il volume comprende *I saluti*, *Il maestro*, *Il salone dell’automobile*, *Scena a quattro*, *Delirio a due*, *Il re muore*, *Il pedone dell’aria*, *La lacuna*, *La fame e la sete*, *Come preparare un nuovo sodo*, *Il giovane da moglie*, *Imparare a camminare*).

⁸⁵ *Il gioco dell’epidemia*, regia di Gualtiero Rizzi, con la collaborazione

dell'autore. In Francia la pièce era andata in scena nel settembre del 1970 al Théâtre Montparnasse, regia di Jorge Lavelli.

⁸⁶ A. BLANDI, "L'amaro gioco di Ionesco", *La Stampa*, 12-1-1971.

⁸⁷ N. FERRERO, "Ionesco gioca con l'eterno massacro", *l'Unità*, 14-1-1971.

⁸⁸ *Macbett*, nota introduttiva e trad. di Gian Renzo Morteo, Torino, Einaudi, 1973.

⁸⁹ G.R. MORTEO, "Il ballo delle streghe", in *Il Dramma* n. 3, marzo 1972, p. 35.

⁹⁰ S. TORRESANI, *op. cit.*, p. 101.

⁹¹ U. RONFANI, "Il mio *Macbett* e la libidine del potere", in *Il Dramma* n. 3, marzo 1972, p. 29.

⁹² Secondo il *Corriere della Sera* del 18-5-1972, Ionesco aveva ceduto i diritti di rappresentazione in Italia a Raf Vallone, ma lo spettacolo non era poi stato realizzato.

⁹³ La Compagnia Proposta per un Teatro Collettivo Arquà, Polesine.

⁹⁴ G.L. FAVETTO, *la Repubblica*, 7/8-4-1991.

⁹⁵ V. nota 17.

⁹⁶ Il 4 febbraio da parte della Compagnia omonima. A Parigi, *Ce formidable bordel!* era andata in scena il 14 novembre 1973, al Théâtre Moderne, per la regia di Jacques Mauclair.

⁹⁷ A.L., "Dal teatro dell'assurdo al culto della negazione", *l'Unità*, 6-2-1975.

⁹⁸ A. BLANDI, "Ionesco: la fine di un fallimento", *La Stampa*, 6-2-1975.

⁹⁹ Bertani fa riferimento alla conclusione del romanzo in cui il protagonista ha la visione di uno splendido giardino, al centro del quale si erge una scala d'argento che si perde nel cielo, e che egli interpreta come "un segno".

¹⁰⁰ La pièce si conclude invece con una lunghissima risata del protagonista.

¹⁰¹ O. BERTANI, "La risata di Ionesco", *L'Avvenire*, 6-2-1975.

¹⁰² La pièce aveva esordito a Parigi nel dicembre 1975, al Théâtre de l'Atelier, per la regia ancora una volta di Jacques Mauclair, in questa occasione anche interprete principale.

¹⁰³ G. DAVICO BONINO, "Buazzelli, Ionesco e le valigie", *La Stampa*, 8-1-1978.

¹⁰⁴ T. BUZZELLI, "Buazzelli, Ionesco e il coraggio", lettera pubblicata su *La Stampa*, 18-1-1978.

¹⁰⁵ G. DE CHIARA, "Una commedia di Ionesco salvata dalla bravura del mattatore Buazzelli", *L'Avanti*, 15-4-1978.

¹⁰⁶ A parte la proiezione a Bologna nel maggio 1984 del film *La melma* (*La vase*, 1971), da lui scritto e interpretato, e la partecipazione come attore, insieme con la moglie Rodica e un gran numero di altre persone famose (tra cui Jean-Paul Aron, Florence Delay, Guy Dumur, Viviane Forrester, Alain Jouffroy, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute) alla tournée dello spettacolo *Freshwater*,

ideato da Simone Benmussa per festeggiare il centenario della nascita di Virginia Woolf, andato in scena il 15 dicembre 1982 al Centre Georges-Pompidou e giunto a Spoleto, al Festival dei Due Mondi, il 4 e 5 luglio 1984.

¹⁰⁷ Ionesco era stato ospite già nel 1987 per festeggiare l'amico Jean-Louis Barrault.

¹⁰⁸ G. CERONETTI, *Corriere della Sera*, 1-3-1991.

¹⁰⁹ M.G. GREGORI, *l'Unità*, 23-2-1992.

¹¹⁰ M. D'AMICO, *La Stampa*, 23-2-1992.

¹¹¹ La serata era stata programmata prima della scomparsa di Ionesco.

¹¹² Cfr. G. BOSCO, "Ionesco: non sono di destra", *La Stampa*, 9-4-1994.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Riportato da Giorgio CALCAGNO, "Il commediografo al Carignano parla dei compiti dello scrittore", *La Stampa*, 30-11-1963.

¹¹⁵ G. PLAZY, *op. cit.*, p. 277.

Bibliografia utilizzata

OPERE DI IONESCO

- *Argument pour un ballet*, “Paris-Théâtre”, 14^e année, n°174, 1961
- *La photo du colonel*, Paris, Gallimard, 1962
- *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962
- *Présent passé. Passé présent*, Paris, Gallimard, 1968
- *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, 1973
- *Le Solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973
- *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Belfond, 1977
- *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977
- *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979
- *Hugoliade*, Paris, Gallimard, 1982
- *La quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987
- *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991
- *Maximilien Kolbe*, Paris, Honoré Champion, 2005

OPERE DI IONESCO TRADOTTE

- *La cantatrice calva e altre commedie* (*Jacques ovvero la sottomissione, Le sedie, La lezione*), prefazione e traduzione di Gian Renzo Morteo, Torino, Einaudi, 1958
- *Teatro I*, trad. di Gian Renzo Morteo, Anna Maria Levi, Valentino Musso, Gilberto Tofano, Daniele Ponchiroli, Giorgio Buridan, Torino, Einaudi, 1961. Comprende *La cantatrice calva, La lezione, Le sedie, Vittime del dovere, La fanciulla da marito, Amedeo o Come sbarazzarsene, Jacques ovvero la sottomissione, L'avvenire è nelle uova ovvero Ci vuole di tutto per fare un mondo, L'Improviso dell'Alma ovvero Il camaleonte del pastore, Il nuovo inquilino, Assassino senza movente, Il rinoceronte.*
- *Il re muore*, trad. e nota di G.R. Morteo, Torino, Einaudi, 1963
- *Il pedone dell'aria. Delirio a due*, introd. e trad. di Gian Renzo Morteo, Torino, Einaudi, 1963
- *Note e contronote. Scritti sul teatro*, trad. di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti, Torino, Einaudi, 1965
- *Teatro II*, a cura di Gian Renzo Morteo, Torino, Einaudi, 1967. Comprende *I saluti, Il maestro, Il salone dell'automobile, Scena a quattro, Delirio a due, Il re muore, Il pedone dell'aria, La lacuna, La fame e la sete, Come preparare un nuovo sodo, Il giovane da moglie, Imparare a camminare.*
- *Passato presente*, trad. di Gian Renzo Morteo, Milano, Rizzoli, 1970 (comprende *Briciole di diario, Presente passato. Passato presente*, e i quattro *Racconti per*

bambini di meno di tre anni).

- *Macbett*, nota introduttiva e trad. di Gian Renzo Morteo, Torino, Einaudi, 1973
- *Il solitario*, trad. di Gloria Zannino Angiolello, Milano, Rusconi, 1974; trad. di Gabriella Bosco, Milano, Mondadori, 1989 (poi Gaffi editore, Roma, 2007)
- *Vita grottesca e tragica di Victor Hugo*, trad. di Anna Zanon, Milano, Spirali, 1985
- *Il bianco e il nero*, trad. di Giuliana Sangalli con illustrazioni di Ionesco, Milano, Spirali, 1985
- *La foto del colonnello*, trad. di Osvaldo Miani, Milano, Spirali, 1987
- *Il mondo è invivibile*, trad. di Isabella Facco, Milano, Spirali, 1989
- *La ricerca intermittente*, trad. di Gian Renzo Morteo, Parma, Guanda, 1989
- *Teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, ed. in due volumi presentata, stabilita e annotata da Emmanuel Jacquart.

SAGGI CRITICI

- AA. VV., *Lire, jouer Ionesco*, actes du colloque de Cerisy organisé par Norbert Dodille, Jeanyves Guérin, Marie-France Ionesco (août 2009), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010
- BARTHES, R. *Essais critiques*, Seuil, 1964 (ed. it. *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1966).
- BECQUE, H. “Conférences, notes d’album, poésie, correspondance”, in *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1979
- BELLELI, M.L. “Ionesco e il teatro dell’assurdo”, in *Teatro contemporaneo* diretto da Mario Verdone, vol. 2, Roma, Lucarini, 1983
- BERTINETTI, P. “Beckett, o la compressione della forma”, in Samuel Beckett, *Teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994
- DORT, B. *Théâtre public 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967 (ed. it. *Teatro pubblico 1953-1966*, Venezia, Marsilio, 1967)
- ESSLIN, M. *The Theater of the Absurd*, New York, Garden City, Doubleday & Co, coll. “Anchor Books”, 1961 (ed. it. *Il teatro dell’assurdo*, a cura di Romeo De Maggis e Magda Trasatti, Roma, Abete Edizioni, 1975)
- FALABRINO, G.L. *Eugène Ionesco*, Firenze, La Nuova Italia, 1967
- FALABRINO, G.L. *L’ultimo Ionesco*, Caltanissetta-Roma, Edizioni Sciascia, 1970
- FROIS, E. *Rhinocéros*, Paris, Hatier, coll. “Profil d’une oeuvre”, 1970
- IONESCO, M.F. *Portrait de l’écrivain dans le siècle: Eugène Ionesco 1909-1994*, Paris, Gallimard, 2004
- LAIGNEL-LAVASTINE, A. *Cioran, Eliade, Ionesco: L’Oubli du fascisme*, Paris,

PUF, 2002

– LE GALL, A. *Eugène Ionesco. Mise en oeuvre d'un "existant spécial" en son oeuvre et en son temps*, Paris, Flammarion, 2009

– PLAZY, G. *Eugène Ionesco*, Paris, Julliard, 1994

– TORRESANI, S. *Invito alla lettura di Ionesco*, Milano, Mursia, 1978

RASSEGNA STAMPA

– ABRAMI, V. "Il nuovo Ionesco", *Il Popolo*, 19-2-1963.

– AUGIAS, C. "In Occidente c'è una collina: sono io", *L'Espresso*, 17-1-1971.

– BERTANI, O. "La risata di Ionesco", *L'Avvenire*, 6-2-1975.

– BLANDI, A. "L'amaro gioco di Ionesco", *La Stampa*, 12-1-1971.

– BLANDI, A. "La cantatrice calva è diventata un uomo", *La Stampa*, 12-4-1973.

– BLANDI, A. "Ionesco: la fine di un fallimento", *La Stampa*, 6-2-1975.

– BLANDI, A. "Con Ionesco vent'anni dopo", *La Stampa*, 8-7-1977.

– BLANDI, A. "Riscoperto valido il primo Ionesco", *La Stampa*, 14-10-1977.

– BONFANTINI, M. "Tutto Ionesco", *La Gazzetta del Popolo*, 9-3-1961.

– BOSCO, G. "Ionesco: non sono di destra", *La Stampa*, 9-4-1994.

– BOURSIER, G. "Storia di una regia per Eugène Ionesco", in *Sipario*, nov. 1962.

– BRUNER, C. "Il teatro di Eugène Ionesco", in *Studium*, giugno 1962.

– BUZZELLI, T. "Buazzelli, Ionesco e il coraggio", lettera pubblicata su *La Stampa*, 18-1-1978.

– CANCOGNI, M. "I baffi di Hitler", *L'Espresso*, 31-1-1960.

– CAPITTA, G. *il manifesto*, 23-2-1992.

– CERONETTI, G. *Corriere della Sera*, 1-3-1991.

– CHIARETTI, T. "I due volti di Eugène Ionesco", *Mondo Nuovo*, 23-3-1961.

– CHIAROMONTE, N. "Ionesco e lo psicodramma", *Il Mondo*, 21-11-1958.

– CIMNAGHI, M. "Eugène Ionesco: un'antologia dell'irrazionale", *Il Popolo*, 23-4-1958.

– D'AMICO, M. *La Stampa*, 23-2-1992.

– DAVICO BONINO, G. "Buazzelli, Ionesco e le valigie", *La Stampa*, 8-1-1978.

– DE CHIARA, G. "Una commedia di Ionesco salvata dalla bravura del matatore Buazzelli", *L'Avanti*, 15-4-1978.

– DE FEO, S. "Un passaporto per entrare all'Accademia", *L'Espresso*, 6-3-1960.

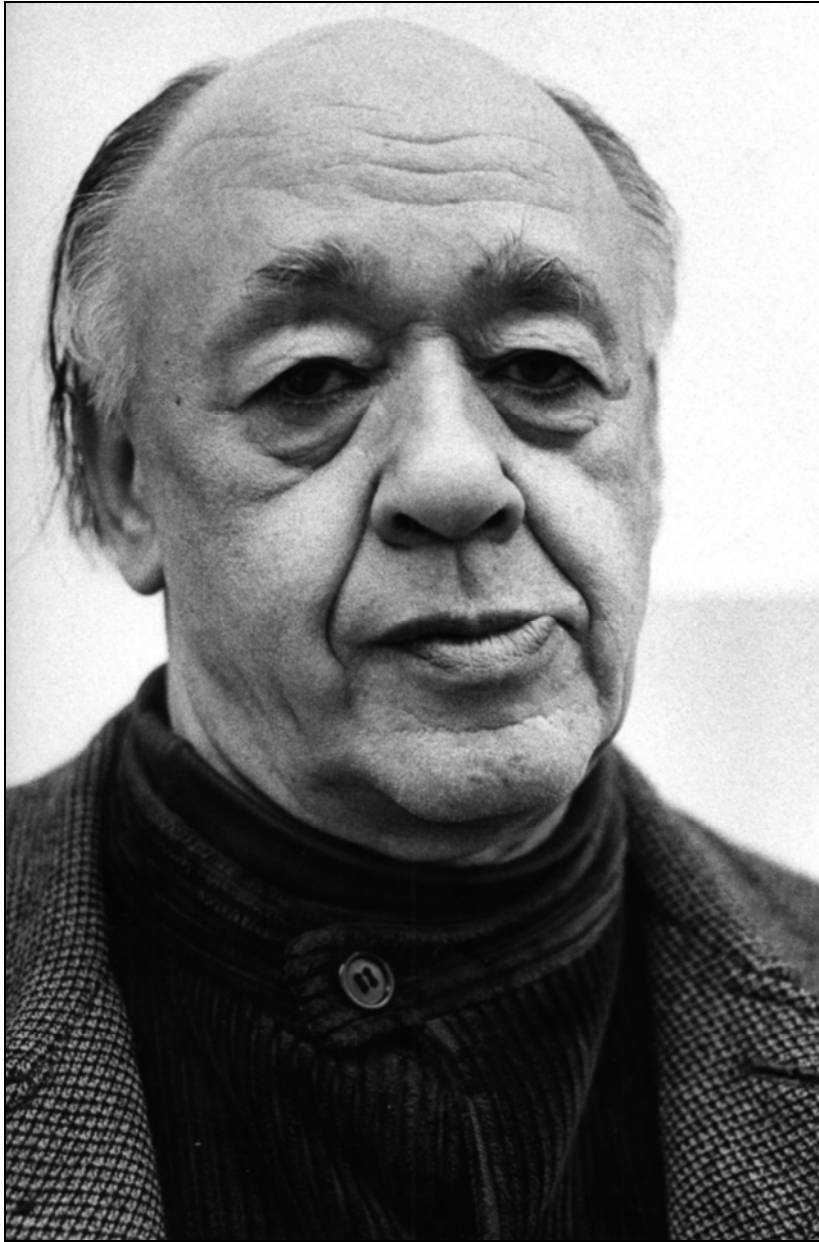
– DE FEO, S. "I puritani hanno svuotato Ionesco", *L'Espresso*, 16-4-1961.

– DE FEO, S. "Siamo agli sfoghi sentimentali", *L'Espresso*, 13-1-1963.

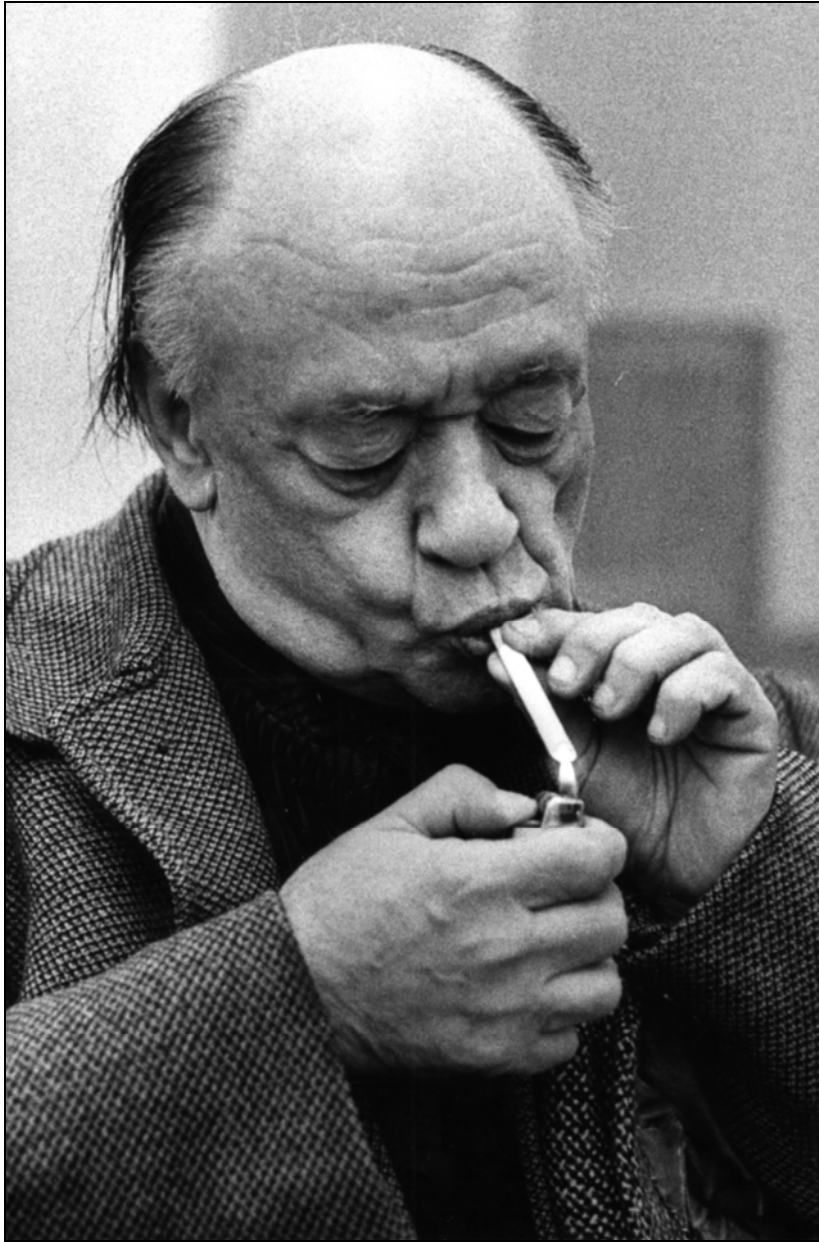
- DE FEO, S. “La conversione del guastatore”, *L'Espresso*, 19-5-1963.
- DE MONTICELLI, R. “Due commedie di Ionesco al Piccolo di Milano”, *Il Giorno*, 28-7-1956.
- DE MONTICELLI, R. “Carnefice assurdo nella città radiosa”, *Il Giorno*, 9-1-1964.
- FAVETTO, G.L. *la Repubblica*, 7/8-4-1991.
- FERRERO, N. “Ionesco gioca con l'eterno massacro”, *l'Unità*, 14-1-1971.
- FERRERO, N. “Si ride ancora con la *Cantatrice calva*”, *l'Unità*, 12-4-1973.
- GREGORI, M.G. *l'Unità*, 23-2-1992.
- GUERRIERI, O. “Vecchi *Rinoceronti* ancora uguali a noi”, *La Stampa*, 3-3-1995.
- GUGLIELMINO, G.M. “*Sicario senza paga* di Ionesco”, *La Gazzetta del Popolo*, 19-10-1962.
- GUGLIELMINO, G.M. “*Il re muore* di Ionesco”, *La Gazzetta del Popolo*, 30-11-1963.
- L., A. “Dal teatro dell'assurdo al culto della negazione”, *l'Unità*, 6-2-1975.
- MORTEO, G.R. “Il teatro di Ionesco astratto per inverisimiglianza”, in *Itinerari*, anno primo, nn. 5-6, ottobre- dicembre 1953.
- MORTEO, G.R. “Ionesco o del paradosso”, in *Il Dramma* n. 235, aprile 1956.
- MORTEO, G.R. “Il ballo delle streghe”, in *Il Dramma* n. 3, marzo 1972.
- MOSCA, B. *Gente*, gennaio 1961
- ORSEOLO, C. “Spara sui rinoceronti l'uomo di Ionesco”, *Il Secolo d'Italia*, 28-12-1960.
- PALMIERI, F. “La comicità beffarda di Eugène Ionesco”, *La Notte*, 28-7-1956.
- PANDOLFI, V. “Da Parigi a Roma”, in *Il Dramma* nn. 251-252, ago-sett. 1957.
- PERONA, P. “W l'anticommedia”, *Stampa Sera*, 11-4- 1973.
- RADICE, R. “Tre morti al giorno nel laghetto dei quartieri alti”, *L'Europeo*, 6-3-1960.
- RADICE, R. “Quando parla italiano monsieur Bérenger cambia carattere”, *L'Europeo*, 13-1-1963
- RADICE, R. “*Sicario senza paura* di Ionesco all'Odéon”, *Corriere della Sera*, 9-1-1964.
- RADICE, R. “A Parigi *La soif et la faim*, l'ultima commedia di Ionesco”, *Corriere della Sera*, 2-3-1966.
- RONFANI, U. in *Il Dramma* n.354, marzo 1966
- RONFANI, U. “Il mio *Macbett* e la libidine del potere”, in *Il Dramma* n. 3, marzo 1972
- QUARANTOTTO, C. “Ionesco uccide il mandarino-Rinoceronte”, *Il Roma*,

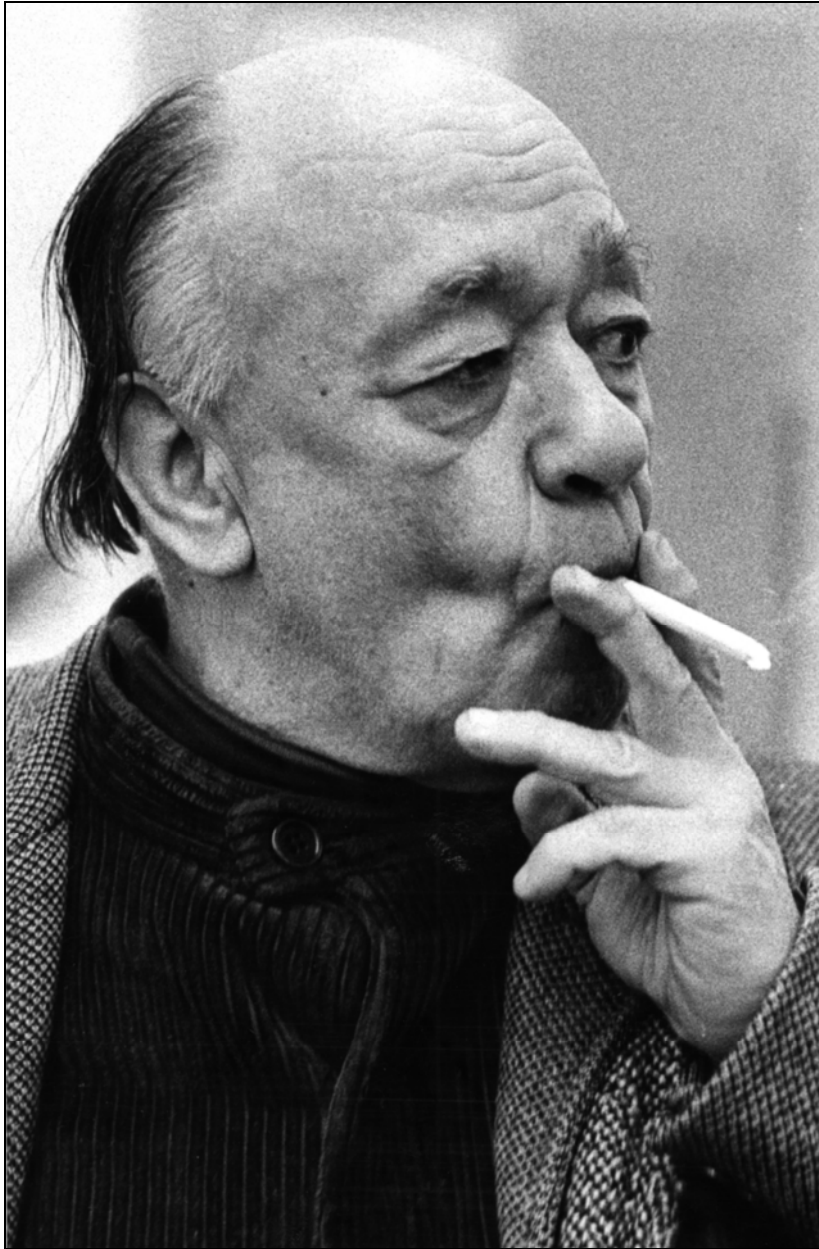
2-3-1961.

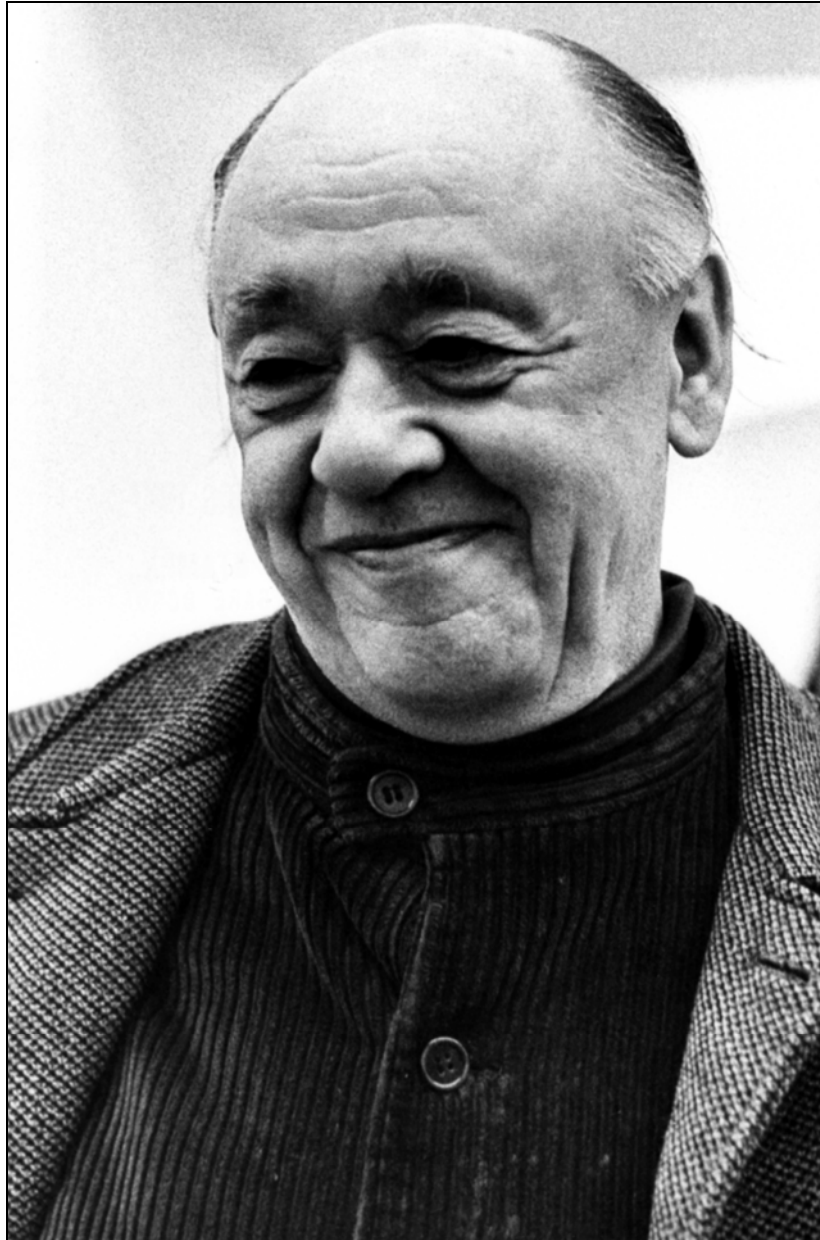
- RABONI, G. *Corriere della Sera*, 23-2-1992
- SAVIOLI, A. “Il caso Ionesco”, *l’Unità*, 22-4-1958.
- SAVIOLI, A. “Il teatro di Ionesco”, *l’Unità*, 11-2-1961.
- SERENELLINI, M. “Ionesco vecchio, platee nuove per il Teatro delle Dieci”, *La Gazzetta del Popolo*, 14-10- 1977.
- STEFANILE, M. “Tre atti unici di Eugenio Ionesco hanno inaugurato la stagione di prosa”, *Il Mattino*, 17-12-1961.
- TERRON, C. “Serata controcorrente alla maniera di Dalì”, *il Corriere Lombardo*, 28/29-7-1956.
- TREVISAN, G. “Nonostante gli sforzi il *Sicario* non convince”, *l’Unità*, 9-1-1964.
- VERGANI, O. “*Tueur sans gages*”, *Corriere d’informazione*, 5-3-1960.
- VOLTA, S. “Nuova commedia di Ionesco rappresentata ieri a Parigi”, *La Stampa*, 1-3-1966. “Rassegna universitaria inaugurata con Ionesco”, *La Gazzetta del Popolo*, 28-4-1968.











Indice

<i>Introduzione:</i>	
LUCE E CONTROLUCE	5
1. IL MERAVIGLIOSO AL DI LÀ DEL QUOTIDIANO, OVVERO LA POETICA TEATRALE DI EUGÈNE IONESCO	11
2. IL RACCONTO DEL <i>SOLITAIRE</i> . IONESCO DALLA PAGINA ALLA SCENA	21
3. DALL'ORIFLAMME A <i>AMÉDÉE</i> , OVVERO COME SBARAZZARSI DI UN SENSO DI COLPA	35
4. IONESCO E L'ITALIA. STORIA DI UNA RICEZIONE	47
5. ARGOMENTO PER UN BALLETTTO. (INEDITO)	75
6. AL REGISTRATORE	81
– <i>L'INDICIBILE VERITÀ</i>	82
– <i>FERMATE CEAUSESCU</i>	88
– <i>GUAI A CHI TOCCA IL FRANCESE</i>	91
– <i>IONESCO CONTESTATO</i>	95
<i>Note</i>	99
<i>Bibliografia utilizzata</i>	115

Stampato nell'ottobre 2012 presso Audēre - Torino