

# LA GRÂCE DE MONTRER SON ÂME DANS LE VÊTEMENT

Scrivere di tessuti, abiti, accessori

STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM

A cura di Marco Modenesi,  
Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi

TOMO III

DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ



di/segni



***LA GRÂCE DE MONTRER SON ÂME  
DANS LE VÊTEMENT***

**Scrivere di tessuti, abiti, accessori**

**STUDI IN ONORE DI LIANA NISSIM**

**A cura di Marco Modenesi,  
Maria Benedetta Collini, Francesca Paraboschi**

**TOMO III  
DAL NOVECENTO ALLA CONTEMPORANEITÀ**

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Facoltà di Studi Umanistici  
Università degli Studi di Milano

© 2015 degli autori dei contributi per l'insieme del volume  
ISBN 978-88-6705-286-8

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Gustav Klimt, *Der Kuss* [dettaglio], 1907-1908,  
Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, olio su tela.

n° 12

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

**Grafica:**

Ratúl Díaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI GIUGNO 2015

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)  
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.  
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza  
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



**Direttore**

Emilia Perassi

**Comitato scientifico**

Monica Barsi    Francesca Orestano  
Marco Castellari    Carlo Pagetti  
Danilo Manera    Nicoletta Vallorani  
Andrea Meregalli    Raffaella Vassena

**Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier    Sabine Lardon  
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)    (Université Jean Moulin Lyon 3)  
Luis Beltrán Almería    Aleksandr Osprovat - Александр Осповат  
(Universidad de Zaragoza)    (Высшая Школа Экономики – Москва)

Patrick J. Parrinder  
(Emeritus, University of Reading, UK)

**Comitato di redazione**

Nicoletta Brazzelli    Laura Scarabelli  
Simone Cattaneo    Cinzia Scarpino  
Margherita Quaglia    Sara Sullam

VESTIRE L'ASSURDO IN TAILLEUR CHANEL  
LA CANTATRICE CHAUVE DI JEAN-LUC LAGARCE

Gabriella Bosco

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Quando nel 1991 Jean-Luc Lagarce si risolse a firmare la sua personale messa in scena della *Cantatrice chauve*<sup>1</sup>, al fine di esplicitare il proprio debito come drammaturgo nei confronti di Eugène Ionesco e per rendergli finalmente omaggio, imprese due segni forti al suo lavoro: la scena non era più in un interno borghese inglese con poltrone inglesi di una casa borghese inglese, bensì nel giardino di fronte a quella stessa dimora, la quale era ridotta a fondale e rimpicciolita rispetto alle normali proporzioni che le sarebbero spettate; e le due coppie di sposi, gli intramontabili Monsieur e Madame Smith e Monsieur e Madame Martin, si presentavano al pubblico identicamente abbigliati, ovvero: le due donne in tailleur Chanel rosa shocking, i due uomini in completo antracite stile City banker.

Da un lato, insomma, Jean-Luc Lagarce rovesciava come un guanto il contesto sociale portandone fuori le interiora, esponendole sul pratino verde brillante antistante il caldo rifugio di un tempo; dall'altra, di conseguenza – avendo portato il gruppo di famiglia in un esterno – ne vestiva i rappresentanti, in maniera consona ai quarant'anni trascorsi rispetto alla data di creazione della *pièce*. Per Lagarce, in qualche modo, si trattava di ricostituire gli anni Cinquanta a partire dalle rappresentazioni mentali che ne poteva avere il pubblico del 1991.

Alternativa rispetto alla versione della Huchette che dal 1957 (anno di nascita di Jean-Luc Lagarce) continua a venir riproposta nella messa in scena canonica originaria, quella di Nicolas Bataille, grosso modo inalterata sin dalla creazione nel 1950, *La Cantatrice chauve* di Lagarce, che è stata vista come una riscrittura della *pièce* ioneschiana (Bertrand 2010: 237), è in realtà da considerarsi piuttosto – nella totale fedeltà al testo – un suo *rivestimento*.

---

1 La *pièce* andò in scena al Théâtre Municipal de Monbéliard il 19 novembre 1991.

L'adesione alla poetica teatrale di Ionesco è talmente assoluta, da riflettersi anche nel trasporre la lettera di un'espressione linguistica (cambiare pelle, cambiare abito, dar nuova veste appunto) alla pratica drammaturgica stessa, regola base della *Cantatrice* fin dalle origini.

Dire la stessa cosa in altro modo passa per Lagarce attraverso la trasposizione di ciò che era assurdo per lo spettatore del 1950, i tic, le nevrosi, i disfunzionamenti della piccola borghesia dell'epoca, in un assurdo più comprensibile per lo spettatore contemporaneo, il quale, nel 1991, è segnato dal riconoscimento della piccola borghesia nell'universo televisivo, nei *clichés* della fiction seriale, nella luce eccessiva del *plateau* da varietà del sabato sera, nell'abito chic che si indossa quando si va fuori – ma insieme nella citazione di colori, brillanti e vivaci, da film di Tati, o di musiche alla Hitchcock per sottolineare i momenti *clou* della *pièce*, contestualmente accentuare il peso delle convenzioni drammaturgiche, e circoscriverne una datazione.

Su un punto infatti prima di ogni altro Lagarce si è trovato, fin dagli albori del suo interesse per il teatro, in accordo totale con Ionesco: ovvero sull'irritazione provata nei confronti della falsità scenica, talmente insopportabile da dover essere aggirata nell'unico modo possibile, ingigantendola<sup>2</sup>.

Sin dai suoi esordi come drammaturgo Lagarce aveva avuto la tentazione di mettere in scena *La Cantatrice*, ma fu poi contento di aver rimandato e di averlo fatto nel 1991, consapevole che anticipando non avrebbe potuto realizzare uno spettacolo così riuscito.

La sua *Cantatrice*, dopo il grande successo immediato, è poi stata ripresa dall'amico François Berreur nel 2007 al Théâtre de l'Athénée<sup>3</sup> per festeggiare quelli che sarebbero stati i cinquant'anni di Lagarce (morto invece, prematuramente, il 30 settembre 1995, a soli 38 anni). Da allora, lo spettacolo ha continuato a girare, trovando ovunque la stessa calorosa accoglienza.

Torniamo però, com'è d'uopo, al testo originario. Se tanto colpisce lo spettatore consapevole quel *tailleur Chanel* rosa shocking, è perché ricorda che Ionesco non aveva dato nessuna indicazione relativa all'abbigliamento delle due coppie di coniugi. Anzi, per dire meglio: che ne aveva data una sola, minima, ma molto significativa. Ecco l'indimenticabile didascalia iniziale:

---

2 «Il me semble parfois que je me suis mis à écrire du théâtre parce que je le détestais», ebbe a scrivere Ionesco a posteriori riflettendo sul proprio rapporto con la drammaturgia (1966: 47). Ricordando quanto si era scagliato in passato, in un articolo pubblicato sulla rivista romena *Nationalul* nel lontano 1934, a criticare le convenzioni del linguaggio teatrale: «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» (1991b: 1399). La conclusione cui era giunto poi, attraverso la pratica del palcoscenico, era quella del ribaltamento: «Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir encore davantage» (1966: 47).

3 A questa ripresa, che riproduceva in tutto e per tutto la *Cantatrice* del 1991 – scene, costumi e interpreti – chi scrive ha avuto occasione di assistere, constatando l'entusiasmo scatenato del pubblico che gremiva la sala.

*Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, anglais, dans son fauteuil anglais et ses pantoufles anglaises, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. À côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais<sup>4</sup>. (Ionesco 1991a: 9)*

Le pantofole. Il marito Smith porta delle pantofole inglesi, mentre seduto in poltrona legge il giornale fumando la pipa, e la moglie Smith accanto a lui, seduta in un'altra poltrona, rammenda dei calzini.

La seconda indicazione vestimentaria che fornisce Ionesco è alla scena 7. Se la prima era minimale, questa è per negazione. Gli Smith accolgono la visita dei Martin e, dice la didascalia: «*Madame et Monsieur Smith entrent à droite, sans aucun changement dans leurs vêtements*» (21).

La contraddizione essendo uno dei principi informativi della *pièce*, ecco la battuta che segue:

MADAME SMITH: Bonsoir, chers amis! Excusez-nous de vous avoir fait attendre si longtemps. Nous avons pensé qu'on devait vous rendre les honneurs auxquels vous avez droit et, dès que nous avons appris que vous vouliez bien nous faire le plaisir de venir nous voir sans annoncer votre visite, nous nous sommes dépêchés d'aller revêtir nos habits de gala. (*Ibidem*)

Niente invece è ovviamente cambiato nella loro *mise* da interno borghese inglese in una serata borghese inglese nel corso della quale, dopo cena, due coniugi borghesi inglesi conversano convenzionalmente, mentre il marito borghese inglese legge il giornale seduto in una poltrona borghese inglese fumando la pipa, e la moglie borghese inglese rammenda dei calzini seduta in un'altra poltrona borghese inglese al suo fianco.

La scena 8 si apre con l'ingresso in casa Smith del comandante dei pompieri. Il campanello era stato suonato altre tre volte nel corso della setti-

---

4 Le didascalie nel teatro di Ionesco hanno spesso andamento narrativo. Non si limitano a fornire indicazioni drammaturgiche, bensì in molte occasioni raccontano qualcosa, o commentano (cf. la didascalia di poco successiva, sempre nella prima scena: «*Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois*» (Ionesco 1991a: 12). L'orologio che non suona nessuna volta, dopo averlo fatto ripetutamente in maniera sregolata, è una sottolineatura ammiccante, ben più che un'indicazione scenica. Molto più avanti nella *pièce*, alla fine della scena 8, Monsieur Smith spiegherà il funzionamento della pendola dicendo: «*Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est*» (35).

ma scena, ma ogni volta Madame Smith era andata ad aprire la porta non trovando nessuno. La triplice ripetizione dell'esperienza l'aveva convinta, in buona logica, che quando qualcuno suona alla porta vuol dire che non c'è nessuno. Monsieur Smith vuole convincerla del contrario e, al quarto scampanello, va ad aprire lui, trovando il visitatore – il che gli permette di dimostrare alla moglie che ha sempre ragione lui.

Ecco l'ingresso del pompiere:

LE POMPIER (*il a, bien entendu, un énorme casque qui brille et un uniforme*): Bonjour, mesdames et messieurs. (*Les gens sont encore un peu étonnés. Madame Smith, fâchée, tourne la tête et ne répond pas à son salut*) Bonjour, madame Smith. Vous avez l'air fâché. (26)

Rappresentante dell'ordine, o meglio fautore del suo ristabilimento in caso d'incendio o altra calamità, il pompiere è in divisa e ostenta la cifra del suo ruolo, il casco fiammante. Quando i coniugi Smith lo invitano a sedersi un momento e a mettersi comodo togliendosi il casco, il Pompiere risponde che può ben togliersi un momento il casco ma non ha tempo di sedersi perché il dovere lo chiama, e poi subito smentisce quanto ha detto sedendosi con il casco in testa, contraddizione puntualmente sottolineata dalla didascalia: «*Il s'assoit, sans enlever son casque*» (29).

Il sesto e ultimo personaggio della *pièce*, Mary la bonne, è mandata in scena da Ionesco senza specificazioni riguardanti l'abbigliamento. Di estrazione popolare come tutte le cameriere, non necessita di illustrazione. Le famiglie borghesi inglesi agghindano inevitabilmente le loro cameriere con grembiule e cretina. A loro insaputa poi, le cameriere come Mary, in un aparte a sorpresa, rivelano la loro vera natura investigatrice, in altre parole il loro fiuto, la loro perspicacia, che hanno ereditato dalle servette di Molière, loro antenate. Questo accade nella scena 5, quando Mary, commentando una conversazione tra i coniugi Martin cui il pubblico ha appena assistito, rivela le proprie acute deduzioni a loro riguardo (in pratica, non sanno chi sono o meglio s'illudono di essere Donald e Elisabeth ma lei, Mary, sa che non lo sono, né l'uno né l'altra) e poi conclude, rivolta al pubblico: «*Mon vrai nom est Sherlock Holmes*» (20).

Tra gli elementi che caratterizzano il teatro di Lagarce in quanto autore, due appaiono come particolarmente significativi. In primo luogo, questione identitaria, Lagarce parla sempre di sé ma senza mai dire *je*. Dice piuttosto, insistentemente, *nous*, e in effetti è di noi che parla nelle sue *pièces*, di noi suoi contemporanei. Quando nel 1990 fondò a Belfort «*Les Solitaires intempestifs*», casa editrice con sede a Besançon che oggi ha pubblicato tutti i suoi testi (nel 1992 intitolò così anche una *pièce* fatta di collage e montaggi – ed è quel titolo una citazione estratta da un testo di Peter Handke), il manifesto di fondazione della casa editrice recitava:



*Nous avons trente ans.*

*Nous croisons parfois quelques gamins qui nous disent: «De ton temps...»*

*Nous sommes nés à la fin de la Guerre Froide, nos parents ont l'âge de Brigitte Bardot, Johnny Hallyday et Pierrot le Fou. Ils auraient l'âge de Jean Seberg si elle avait voulu.*

*Nous sommes les petits frères des fameux enfants de Marx et de Coca Cola et nos écoles sont restées fermées pendant le mois de mai 1968.*

*Nous sommes devenus sans nous en rendre compte les aînés de la Génération morale.*

*Nous faisons l'amour en pensant à la Mort et nous sommes inquiets de la Paix.*

*Nous sommes Fabrice à Austerlitz: nous ne voyons rien des batailles et des réalités du monde.*

*Nous sommes amusés de notre propre nostalgie. Nous sommes nourris de nos livres et des livres de ceux qui nous précédèrent.*

*Nous aimons les chansons qui nous parlent de chansons et les films qui nous parlent de cinéma.*

*Nous marchons paisiblement dans la peur et la beauté des catastrophes ou des utopies les plus terribles.*

*Nous ne sommes faits que des souvenirs qu'on nous inculqua.*

*Nous ne sommes pas des références. (Lagarce 2002: 98. Il corsivo è dell'autore)*

Il secondo elemento che caratterizza la scrittura drammaturgica di Lagarce è l'intertestualità: la forte presenza di fantasmi di testi altrui nei suoi. In certi casi sono fantasmi molto evidenti, altrove sono meno palesi, ma sempre il meccanismo è lo stesso, quello della citazione lavorata, la ripetizione con variante evolutiva, una stessa frase ripetuta a più riprese con piccoli spostamenti – la tecnica del *tuilage* – che contengono in sé una presa di posizione dell'autore, spesso un'intenzione ironica o altre volte affettuosa: gran lavoro per l'attore che deve memorizzare questi infiniti slittamenti, i quali sono il teatro di Lagarce, dicono il suo muoversi all'interno di una cultura manipolandola, forzandola alle pareti, sospingendola un po' più in là, facendola avanzare.

Erano dunque quindici anni che Lagarce posticipava la sua personale *Cantatrice chauve*. Sin dai tempi della prima *pièce* che scrisse, *Erreur de construction*, del 1977, rappresentata per la prima volta l'anno successivo all'Atelier du Marché di Besançon in una messa in scena da lui stesso curata. Sottotitolo della *pièce* «ou De l'importance du jardin, des fleurs, du soleil, de l'été et de l'amour pour l'humanité des gens». Il testo di Ionesco, che lo aveva appassionato alla prima lettura fatta all'età di sedici anni e continuava a echeggiargli dentro, si affaccia in superficie a più livelli in questa sua

opera prima. Intanto la situazione dei cinque personaggi: sono prigionieri della *pièce* in cui si trovano. La quale è ambientata in una casa con giardino. La prima battuta, pronunciata da uno dei personaggi femminili, dà immediatamente voce alla *Cantatrice*. Parafrasando il passo in cui Madame Smith sciorina al marito la composizione della famiglia del povero Bobby Watson, nella quale tutti si chiamano come lui, incluse le donne, Madame Louise Scheurer si presenta al pubblico nei termini che seguono:

MADAME LOUISE SCHEURER – Mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre; mon fils s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même; mon père s'appelait Albert, il est mort à la guerre; son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre; le père de mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même; son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre; le père de son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même; le grand-père d'un grand-père de quelqu'un que je connais s'appelait Albert, il est mort à la guerre, une autre; le père d'une voisine s'appelait Albert, il est mort à la guerre; le père de sa mère s'appelait Albert, il est mort à la guerre; le père de son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre; le mari de cette amie est mort dans un accident de cheval, il s'appelait Charles. (Lagarce 2000: 19)

Poco oltre, quando nel dialogo informativo tra Madame Louise Scheurer e Madame Sophie Notior si sono introdotti prima Monsieur Auguste Hérut e poi Madame Eva Tristesse, i cui parenti – di tutti e tre – si chiamavano anch'essi Albert e sono morti in guerra salvo qualcuno, raro, di nome Charles morto cadendo da cavallo, e qualcun altro, originale, di nome Georges morto di vecchiaia prematura, mentre tutte le ascendenti femminili delle rispettive famiglie, si apprende successivamente, si chiamavano Adélaïde, e sono morte di colera a parte quelle di nome Caroline, morte di mixomatosi (malattia emorragica virale che colpisce i conigli), Madame Sophie Notior, inaspettatamente, annuncia:

Nous avons mangé autre chose que de la salade anglaise, et de la soupe au lard. Il y a longtemps qu'il n'est plus 9 heures et, de toute façon, nous ne nous appelons pas monsieur et madame Smith, n'est-il point vrai? (28)

Esemplare denegazione – si ricorderà la battuta con cui inizia la *Cantatrice*, affidata a Madame Smith:

Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les

enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir.  
C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et  
que notre nom est Smith. (Ionesco 1991a: 9)

Al quadro successivo, Monsieur Auguste Hérut lo ribadisce:

Contrairement aux pensées fausses qui hantent les esprits des  
plus crédules d'entre vous, notre nom n'est pas Smith, notre  
bonne ne s'appelle pas Sherlock Holmes et nous n'attendons  
pas de gens qui pourraient s'appeler Martin. (Lagarce 2000: 29)

Inoltre la casa e il suo giardino – scena della *pièce* – sono attornati dalla rivoluzione, ormai esplosa e degenerata, proprio come accade nella seconda e ultima parte del romanzo *Le solitaire*, l'unico che abbia scritto Ionesco, a impianto fortemente autobiografico, pubblicato nel 1973, dove il protagonista è prigioniero (volontario) di casa sua, casa nel cui cortile c'è un giardino e intorno alla quale un moto insurrezionale scoppia.

*Erreur de construction* si concludeva poi con Madame Louise Scheurer in scena che, esattamente come in apertura, riattaccava con la battuta «Mon mari s'appelait Albert», la quale però proseguiva, con significativa variante rispetto alla prima volta, così: «et je ne vous apprendrai rien si je vous dis qu'il est mort à la guerre». Per poi aggiungere ancora: «Ce qui, quand j'y pense aujourd'hui, est absolument sans importance. Pour moi, surtout» (44-45).

Mentre Madame Sophie Notior, quanto a lei, era incaricata di congedare metaletticamente il pubblico:

MADAME SOPHIE NOTIOR – Si vous ne dormez pas encore, il est  
temps de vous préciser que tout ceci n'est que fiction. Évidem-  
ment. (45)

Cui seguiva l'ultima didascalia: «*Noir. Définitif*». Buio definitivo. Tra un quadro e l'altro della *pièce* infatti, a segnare i passaggi, in luogo del sipario, la scrittura scenica prevedeva una scansione di brevi momenti di buio seguiti dal ritorno della luce.

Quando poi Lagarce, quindici anni dopo, si risolse finalmente a mettere in scena la *Cantatrice*, fu per lui una sorta di liberazione. La *pièce* che da tanto tempo teneva prigioniera dentro di sé – e dei suoi testi – veniva a sua volta alla luce. I personaggi, gli Smith e i Martin, la Bonne e il Pompier, gli erano così familiari, a furia di riprodurli in molteplici varianti all'interno delle sue creazioni, da poter raccontare ogni risvolto delle loro esistenze agli attori della compagnia.

Il punto di partenza su cui lavorare, per Lagarce, era l'intercambiabilità delle due coppie di coniugi. Nella distribuzione dei ruoli, egli giocò questo elemento in modo da creare curiosi effetti prospettici:

À la création, Monsieur Smith était interprété par un acteur assez rond, pas très grand. Il faisait moins de 1m70. Madame Smith est une actrice très grande et avec des talons et un chapeau elle arrive à 1m90. Madame Martin est une actrice qui mesure 1m48. Quant à Monsieur Martin, c'est un grand garçon maigre. (Lagarce 2010: 529)<sup>5</sup>

Così, all'arrivo dei Martin in scena, che avviene subito dopo l'uscita momentanea degli Smith, la coppia fa il suo ingresso avanzando dietro una siepe la cui altezza era stata calcolata in base a quella dei fiori che spuntavano dal cappellino della donna. Sembrava quindi che Monsieur Martin arrivasse solo, verosimilmente con un mazzo di fiori in mano. Allo sbucare della coppia in fondo alla siepe, il pubblico si rendeva invece conto che sotto ai fiori c'era una donna, Madame Martin, molto piccola, la replica in miniatura della stessa donna che era appena uscita di scena ma che era, lei, invece, altissima. Una gag, che piacque tantissimo agli spettatori (al punto che Lagarce decise di spostarla, nella scena, per evitare l'interruzione cui gli attori erano costretti in quel momento per via dello scrosciare di risate del pubblico), ma che soprattutto aveva il preciso scopo di svelare la natura intrinsecamente comica del testo ioneschiano, natura secondo Lagarce non più percepita da un comune immaginario che – attraverso il sedimentare della messa in scena originaria – pensava ormai alla *Cantatrice chauve* come a un classico, e in particolare a un classico pesante, angoscioso, una *pièce* da affrontare insomma con la preoccupazione della noia.

Il senso del testo stava invece, per Lagarce, nella sua inaudita forza dissacrante:

La *Cantatrice chauve* est une formidable machine à jouer, une machine à faire du théâtre. Ça parle de la petite-bourgeoisie, mais c'est surtout une parodie du théâtre comme il y en a peu en France. Ionesco se moque de la comédie policière, du théâtre de boulevard, du théâtre bourgeois à la Bernstein, du théâtre anglais, mais aussi de Brecht, il se moque de la mise en scène, de tout en un mot! (Lagarce 2010: 535)

Volendo allora restituire la *Cantatrice* al pubblico, e al tempo stesso rendere conto nella messa in scena degli anni passati, e quindi dell'evoluzione della *pièce* determinata dal farsi drammaturgico di uno spettacolo a mano a mano che la storia delle rappresentazioni lo costruisce, Lagarce operò filologicamente, riprendendo l'integralità del testo. Ovvero anche le note a piè di pagina che Ionesco aveva introdotto alla pubblicazione della versio-

---

5 Madame Smith era interpretata da M. Herbstmeyer (l'attrice preferita di Lagarce); Monsieur Smith da J.-C. Bolle-Reddat; Madame Martin da E. Brunschwig; Monsieur Martin da Olivier Achard; la Bonne da E. Mazev e il Pompier da F. Berreur.

ne definitiva della *pièce*, nel *Théâtre complet* della collana «Bibliothèque de la Pléiade» dell'editore Gallimard. Note che il drammaturgo aveva inserito, a volte con sfumatura polemica, per indicare certe scelte registiche di Nicolas Bataille che si distaccavano dalla lettera del testo ma che di fatto, così registrate, erano diventate parte integrante di esso. Lagarce decise di far dire le note ai personaggi, conferendo così spessore storico alla messa in scena, cui contrapponeva l'appiattimento del contenitore – correlativo oggettivo – rappresentato dalla dimora borghese ridotta a fondale. Un modo per sottolineare la finzionalità dello spettacolo in quanto tale, ma al tempo stesso affermare la realtà scritturale del testo.

Un solo esempio dimostrativo. Quando nella scena 4 Monsieur Martin sta ancora cercando di capire dove mai ha potuto incontrare Madame Martin che gli pare di conoscere – prima di realizzare che quell'impressione nasce dal fatto che è sua moglie e che vivono quotidianamente insieme – le dice di aver «quitté la ville de Manchester, il y a cinq semaines, environ». La nota a fondo pagina inserita da Ionesco recita: «L'expression *environ* était remplacée, à la représentation, par *en ballon*» (Ionesco 199a: 16). Lagarce integra la nota facendola interpretare dalla Bonne, sporta dalla finestra del primo piano della casa, dunque da una posizione sopraelevata che evoca lo sguardo a strapiombo dell'autore, probabilmente critico nei confronti della sostituzione (peraltro motivata da Bataille, in questo caso, con una suggestione cui gli era impossibile sottrarsi a quel punto della *pièce*: «Les personnages de la *Cantatrice* me font irrésistiblement penser aux personnages à *sang froid* des romans de Jules Verne»: Bataille 1959: 248).

Sulla stessa linea d'intervento è da considerare la seconda scelta di recupero integrale da parte di Lagarce, relativa ai finali. Oltre alla conclusione primaria, cui si attiene dalla creazione la *Cantatrice* messa in scena da Bataille, Ionesco aveva immaginato altre possibili conclusioni. Proposte nell'edizione definitiva della *pièce* con il titolo «*La Cantatrice chauve*». *Plusieurs autres fins possibles inédites* (Ionesco 1991c: 1478), comprendevano una conclusione «difficilement jouable, car elle nécessiterait une trop nombreuse figuration» (1480), e «un autre final, réalisable, prévu pour des spectateurs plus sensibles». Ionesco segnalava peraltro che «c'est la fin avec le recommencement [...] que l'on joue habituellement», ma altresì che «trente-six autres fins sont possibles et... pensées» (*Ibidem*). Lagarce eseguì tutti e tre i finali formulati. Una volta che i Martin sono tornati in scena sulle macerie della facciata abbattutasi rovinosamente al suolo<sup>6</sup> pronti a sostituire gli Smith per l'ipotetico riavvio della *pièce* dall'inizio, come prevede l'apposita didascalia:

*De nouveau, lumière, M. et Mme Martin sont assis comme les Smith  
au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent*

---

<sup>6</sup> Omaggio al desiderio di Ionesco che la *pièce* avesse un culmine di scatenamento parossistico.

*exactement les mêmes répliques des Smith dans la première scène.*  
(Ionesco 1991a: 42)<sup>7</sup>

ecco che, in luogo del sipario che avrebbe dovuto calare lentamente sulle ripetizioni delle prime battute, gli Smith tornano in scena, e Madame Smith informa il pubblico che, appunto, altri finali erano stati immaginati da Ionesco. Lasciamo che a raccontare sia lo stesso Lagarce, intervistato da Jean-Pierre Han<sup>8</sup>:

Alors sur le plateau tout recommence; tous les acteurs reviennent au milieu des décombres faire une espèce de photo de groupe. Ils expliquent au public que ça finit comme ça, mais que ça aurait pu finir autrement, qu'ils auraient pu faire ci ou ça... C'est une parodie du brechtisme. Le public se dit: «Bon, admettons», mais au fur et à mesure que les acteurs racontent cela, leur hargne les uns par rapport aux autres, leur vieille paranoïa d'avant, et puis l'absurdité de ce qu'ils racontent comme étant des fins possibles, tout cela réapparaît très vite. Tout se passe comme si les acteurs en coulisse étaient encore plus cinglés que les personnages qu'ils jouent. Ainsi Monsieur Smith explique qu'il pourrait y avoir des gens armés de mitraillettes qui pourraient tuer les spectateurs. C'est expliqué au public sans détour! La Bonne et Monsieur Martin vont au milieu du public pour lui dire qu'il y a des comparses dans la salle; ils encouragent les gens à monter sur la scène, mais les acteurs restés sur scène lancent: «Quand ils arriveront, nous les tuerons à coups de mitraillettes»... La vraie fin se termine en queue de poisson; le rideau tombe très vite et l'on entend cette réplique: «Bande de coquins, bande de salauds!» (Lagarce 2010: 534-535)

In questo resoconto c'è un piccolo lapsus: Lagarce parla del sipario, in realtà – benché invocato – nessun sipario viene fatto calare. Esso è sostituito dal buio, che Madame Smith chiede insistentemente tramite cenni alla regia. Anche qui, il *noir définitif* a suggellare la serie di *noir, lumière* che hanno costellato la rappresentazione, altrettante piccole sospensioni narrative, le stesse già utilizzate in *Erreur de construction*. La resa scenica dei tre puntini che Lagarce ha imparato sulla pagina di Céline.

---

<sup>7</sup> Con il contrappunto, ripreso dalla nota a fondo pagina inserita da Ionesco per l'edizione definitiva, che specificava come nei primi tempi «le recommencement final – peut-on dire – se faisait toujours avec les Smith, l'auteur n'ayant eu l'idée lumineuse de substituer les Martin aux Smith qu'après les premières représentations» (Ionesco 1991a: 42).

<sup>8</sup> Nel 1992, Han avrebbe dovuto realizzare una presentazione per la *Cantatrice* commissionatagli da Gallimard e non avendo potuto assistere allo spettacolo realizzato da Lagarce l'anno precedente, lo interpellava in proposito. Il volume in questione poi non venne realizzato.

Torniamo in chiusura, come accade nella *Cantatrice*, al punto di partenza da cui tutto potrebbe, anche qui, ricominciare: i tailleur Chanel rosa shocking delle signore e i completi antracite stile City banker dei signori.

Spiegava Lagarce a Jean-Pierre Han:

Les deux femmes sont habillées exactement pareil. Elles ont des costumes qui 'font' très reine d'Angleterre – ni moi ni la costumière n'y avons pensé, mais tout le monde nous l'a fait remarquer! – Elles ont des tailleurs type Chanel, un peu roses, avec des chapeaux à fleurs... Les deux hommes sont également habillés exactement de la même façon avec des costumes gris, c'est cependant très coloré parce qu'ils ont des cravates orange!  
(Lagarce 2010: 529)

Né lui né la costumista ci avevano pensato, afferma Lagarce, ma in molti l'hanno notato. Il fatto è che anche qui, sia pure in senso traslato, Lagarce ha messo in gioco una forma di *tailage*. La *Cantatrice* è stata scritta nel 1950, Elisabetta II è salita al trono nel 1953, il famoso tailleur è stato creato da Coco Chanel nel 1954. Da allora, la regina d'Inghilterra non ha mai smesso di indossare vestiti e cappelli dai colori vivaci e le signore inglesi di casa reale continuano, in particolar modo nelle occasioni da riprese televisive, a ricorrere al decorosissimo tailleur Chanel. Non si sono infatti accorte che nei decenni quel capo d'abbigliamento è scivolato sempre di più sulle spalle delle signore borghesi, tanto da diventarne – sulla scena di Lagarce – il segno. Come affermava Barthes: il costume è una scrittura (1964: 62).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barthes R, 1964, *Les maladies du costume de théâtre*, in *Essais critiques*, Paris, Seuil: 53-62.
- Bataille N., 1959, *La Bataille de la «Cantatrice»*, in Aa.Vv., *Portrait d'Eugène Ionesco*, «Cahiers des saisons» 15: 245-249.
- Bertrand M., 2010, «*La Cantatrice chauve*»: *Lagarce réécrit Ionesco*, in N. Dodille-J. Guérin-M.-F. Ionesco (eds.), *Lire, jouer Ionesco, Colloque de Cerisy*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs: 229-252.
- Ionesco E., 1966, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- , 1973, *Le solitaire*, Paris, Mercure de France.
- , 1991a, *La Cantatrice chauve*, in *Théâtre complet*, E. Jacquart (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- , 1991b, *Contre le théâtre*, in *Théâtre complet*, E. Jacquart (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

- , 1991c, «*La Cantatrice chauve*». *Plusieurs autres fins possibles inédites*, in *Théâtre complet*, E. Jacquart (ed.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), (1963).
- Lagarce J.-L., 2000, *Erreur de construction*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- , 2002, *Traces incertaines*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- , 2010, *Une cantatrice pas si absurde*, in N. Dodille-J. Guérin-M.-F. Ionesco (eds.), *Lire, jouer Ionesco, Colloque de Cerisy*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs: 527-537.