



*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze



a cura di Laura Rescia

Università degli Studi di Torino



Nuova Trauben

Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze

Nuova Trauben

*Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Strumenti letterari

9

Comitato scientifico

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis,
Mariagrazia Margarito, Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore,
Francesco Panero

Traduzioni, riscritture, poetiche
del testo teatrale
nelle culture romanze

a cura di Laura Rescia



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

In copertina:

Pablo Luis Ávila, *Exposición de los restos de Calisto y Melibea ante la casa de Pleberio
(Vida y muerte)* 2006

Smalti acrilici su carta 77,5x57,5

*“... Calisto / afronta el muro, azuzza con un pie / a la muerte que, en su apostado sueño,
/ se había descuidado de los locos / amantes”*

Proprietà: *Stanza della Poesia Pablo Luis Ávila*, Via San Francesco d'Assisi 27, Torino

© 2019 Nuova Trauben editrice
via della Rocca, 33 – 10123 Torino
www.nuovatrauben.it

ISBN 9788899312527

INDICE

LAURA RESCIA

Premessa 7

MATTEO REI

Per conjunção divinal: le Cortes de Jupiter di Gil Vicente
e il matrimonio dell'infanta Beatriz con il Duca di Savoia 15

PAOLA CALEF

Aspetti paremiologici della *comedia nueva*
Il caso de *La gran comedia de ¡Viva quien vence!* del drammaturgo ispano-
portoghese Jacinto Cordero (1606-1646)..... 32

MONICA PAVESIO

Una riscrittura francese secentesca dei *Morti Vivi* di Sforza Oddi:
Les Morts vivants di Antoine Le Metel D'Ouville 42

LAURA RESCIA

Molière e l'Italia: appunti sulle traduzioni de *L'Amour médecin*
tra Sei e Settecento. 50

ORIETTA ABBATI

O Marinheiro. Trasparenza del sensazionismo e dell'eteronimia
nel "*Drama Estático em um Quadro*" di Fernando Pessoa..... 69

CRISTINA TRINCHERO

Discussioni e riflessioni intorno alle poetiche del teatro tra le due guerre
nell'opera di Leo Ferrero Lombroso, "turinois de Paris" 83

PIERANGELA ADINOLFI	
Il teatro di Henry de Montherlant: una poetica dell'interiorità.....	113
ELISABETTA PALTRINIERI	
Appunti sulla ricezione del teatro spagnolo attraverso le traduzioni della rivista torinese "Il Dramma" e le lettere inedite di Bragaglia a Ridenti	131
GABRIELLA BOSCO	
Le due versioni delle <i>Chaises</i> di Ionesco alla luce degli inediti	146
VERONICA ORAZI	
Hibridación de teatro y ópera lírica en la escena española contemporánea	160
MARIA MARGHERITA MATTIODA	
Il teatro al cinema: traduzioni, adattamenti, citazioni nei trailer francesi e italiani.....	179

LE DUE VERSIONI DELLE *CHAISES* DI IONESCO ALLA LUCE DEGLI INEDITI

Gabriella Bosco

Non ha mai fatto mistero sulla sua estraneità alla definizione. Non era sua, era stata coniata da altri¹ e non c'è stata occasione che Ionesco non abbia colto per esprimere dissenso. Non era una presa di posizione gratuita, bensì casomai la rivendicazione del gratuito, cui era stata sostituita la categoria dell'assurdo per ragioni di natura essenzialmente ideologica.

Da un punto di vista critico, la questione è acquisita da tempo².

A fornire tuttavia argomenti ulteriori che dimostrano la solidità dell'autodifesa di Ionesco – e la sua chiarezza d'intenti antecedente al nascere e proliferare della *querelle* – è il dibattito relativo alla versione originale delle *Chaises* e alle modifiche proposte dall'autore per cercare di ottenere dal primo regista che mise in scena la pièce, Sylvain Dhomme, un atteggiamento di minor resistenza nei confronti del testo rispetto a quello che, assistendo alle prove, egli aveva constatato. La leggendaria “seconda versione” che al momento dell'edizione del *Théâtre complet* nella “Bibliothèque de la Pléiade” Gallimard per la cura di Emmanuel Jacquart nel 1991, ovvero a una data in cui Ionesco era ancora vivente, quest'ultimo aveva dichiarato di non ricordare che fosse mai esistita³.

Le ragioni della dimenticanza possono essere di diversa natura e plausibili: i quarant'anni passati da quando i fatti erano accaduti, così come il probabile desiderio di cancellare, consegnando ai posteri un'edizione defi-

¹ Martin ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, New York, Anchor Books, Doubleday and Company, 1961.

² Cfr. André LE GALL, *Ionesco*, Paris, Flammarion, 2009, pp. 279-280.

³ Eugène IONESCO, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par E. Jacquart, Paris, “Bibliothèque de la Pléiade”, Gallimard, 1991. Nella *Notice* relative alle *Chaises*, scrive il curatore (p. 1533, note 3): “Interrogé sur ce point, Ionesco ne se souvenait plus de l'existence de deux versions. Les manuscrits n'ont pu être retrouvés mais nous avons pu consulter cinq clichés (photo Lalance), à savoir les feuillets 1,2,3, 52, 53 et 99 du manuscrit autographe de la seconde version. Celle-ci comprenait quatre-vingt-dix-neuf feuillets numérotés, le dernier précisant la date d'achèvement de la pièce”. Jacquart specifica che la data in cui Ionesco considerò conclusa la revisione della pièce era il 23 luglio 1951.

nitiva del suo teatro, le tracce di quelle esitazioni che, nei mesi in cui la pièce veniva montata, tra l'estate del '51 e la primavera del '52, l'atteggiamento di Sylvain Dhomme aveva destato in Ionesco determinando il proposito di apportare delle modifiche.

Il contrasto tra l'autore e il regista è variamente testimoniato. In primo luogo, nell'argomentazione di alcune lettere inedite rese pubbliche da Marie-France Ionesco in occasione della grande esposizione organizzata alla Bibliothèque Nationale de France nel centenario della nascita del padre⁴. Tra i documenti in mostra, presenti anche nel catalogo⁵, figurava lo scambio di missive tra Eugène Ionesco e Sylvain Dhomme, relativo al modo di intendere la pièce.

Scrivendo il drammaturgo al *metteur en scène*, dopo aver assistito a prove che lo avevano lasciato perplesso:

Cher Monsieur,
permettez-moi de préciser, une fois encore, la façon dont je comprends *Les Chaises*. Cela nous permettra d'avoir mis les choses (et non pas les chaises) tout à fait au point et à vous de prendre en considération mon opinion, telle que je me permets de la rappeler.

Dans mon esprit, parfois, l'univers m'apparaît comme une image morcelée, un puzzle définitif, dont l'unité d'ensemble ne serait pas reconstituable.

Il m'est incompréhensible. Il n'a pas de sens. Il est incohérent. Il est composé, ou décomposé en débris, restes d'une architecture non humaine, fermée à notre intelligence.

Ce monde étrange, arbitraire, sot plutôt que dramatiquement absurde – va tout de même vers quelque chose, a une évolution; – ayant dit ceci je me rends parfaitement compte que je commence à lui donner une signification, un sens puisque sens veut dire *direction*. Mais cette évolution ne me paraît être – et c'est là qu'elle devient perceptible – que l'achèvement de sa dissolution. L'univers va s'anéantissant: image sans suite, sons incompréhensibles, disparaissant, se perdant⁶.

Stranezza, arbitrarietà, stupidità: sono questi i termini che descrivono il mondo, non la drammaticità dell'assurdo. Perciò, chi percepisce il reale in questi termini, come l'autore, non può che provare – inizialmente – “una sorte d'éblouissement, un étonnement sans marge, le sentiment absolu de

⁴ Exposition “Ionesco”, BNF, Site François Mitterrand, 6 octobre 2009-3 janvier 2010.

⁵ *Ionesco*, sous la direction de Noëlle Giret, Paris, Gallimard/Bibliothèque Nationale de France, 2009.

⁶ *Ivi*, pp. 142-143 (lettera non datata).

son caractère arbitraire”⁷, scrive Ionesco a Dhomme. Sentimento che nasce dalla constatazione di come tutto sia possibile, essendo che nulla è strettamente necessario, cioè logico, determinabile. Successivamente, subentra la paura, quando fa capolino la consapevolezza che il mondo ci trascina nella sua perdita, “qu’il ne s’anéantit pas sans moi”⁸. Ionesco ha a cuore che lo spettatore sia messo nella stessa condizione, sia portato a provare ciò che ha provato l’autore quando ha scritto il testo:

[...] les spectateurs doivent passer, comme moi, par l’étonnement (ils diront: qu’est-ce que ça veut dire?... c’est bête!... ils seront déconcertés) pour arriver, comme moi, à l’angoisse. Il faut qu’ils n’y comprennent rien, au départ. Lemarkhand après avoir lu cette pièce, m’a déclaré avoir ressenti un sentiment bizarre, inanalysable, indéfinissable; un de mes amis, Cuvelier, le comédien, est venu un soir me voir lorsque j’étais en train d’écrire *Les Chaises*. Il a pris les feuilles de papier et lu justement les premières scènes. Il m’a dit: mais, voyons, ce n’est pas une comédie, c’est atroce ce que vous faites, c’est “pire” qu’un drame⁹.

Qui si situa la divergenza tra autore e regista, o piuttosto quella che Ionesco definisce “notre point d’arrêt”¹⁰. Si tratta della visualizzazione del sentimento evocato, le modalità della visualizzazione scenica:

Ce monde doit aux premières scènes, jusqu’à un certain point, rester fermé, étrange(r), comme, pour moi, l’univers me reste fermé, étrange et étranger. C’est pour cela qu’il m’étonne, m’éblouit. Je sais ce que vous allez me dire (mais avec vos mots à vous, plus appropriés, plus techniques): pour qu’il apparaisse étrange, il faut d’abord qu’il apparaisse, il faut le faire surgir de la nuit de l’inexprimé. Il peut n’apparaître que dans la lumière de l’insolite¹¹.

Ionesco cerca quindi di far capire al *metteur en scène* come vuole che ciò avvenga:

Pour qu’il y ait insolite, il faut qu’un univers étrange, un univers autre, inhabituel, indéchiffrable s’installe dans notre univers déchiffrable, habituel, facile. Il faut trouver une fissure par laquelle l’on puisse entrer dans cet univers, en même temps que “cet insolite”. Cette faille, je vous ai dit que je la voyais; cet insolite peut très bien résulter du désaccord permanent qu’il y aurait (dans les premières scènes) entre le texte et le comportement des acteurs. Plus

⁷ *Ivi*, p. 143.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, p. 144.

le texte est incohérent, arbitraire, plus le jeu des acteurs devra sembler obéir à une logique, à une nécessité rigoureuse mais incompréhensible, mystérieuse¹².

Più avanti, Ionesco ribadisce quello che gli sembra irrinunciabile:

Excusez-moi de revenir là-dessus, de vous donner l'impression désespérante de repartir à zéro, de ne pas partir de vos arguments. Je crois pourtant vous répondre: car je crois que la fissure existe, par laquelle ce monde peut être pénétré. Elle est dans le jeu¹³.

Ed ecco l'accento – vago – alle varianti, apportate per cercare di mediare, ma senza convinzione:

J'ai tout de même modifié les premières pages, pour situer les personnages dans leur île... Quant au reste, tâchons de le conserver, il ne faut qu'entrouvrir la porte de l'univers étrange, autrement il perdrait sa qualité¹⁴.

L'ultima parte della lettera, particolarmente significativa, contiene il riferimento a Kafka che esplicita a pieno la differenza tra la propria scrittura, la propria visione del mondo, e quella che a ragione può essere definita “dell'assurdo”:

Dans la *Métamorphose* [Kafka] ne fait qu'exprimer analogiquement, un processus réel de notre conscience: c'est que, notre culpabilité peut nous faire arriver à nous sentir un objet de répulsion, un être abject comme ce cafard, que nous sommes moralement. Cela ne lui apparaît pas arbitraire.

Mais, d'une part, Kafka est Kafka, je ne puis me comparer à lui. D'autre part, je veux justement faire apparaître le monde en tant qu'arbitraire – rien ne pèse sur lui, rien ne le pousse à être ceci plutôt que cela... il y a peut-être dans ce monde une sorte de souffrance, une sorte de désir (ceux des vieux) mais ceci ne paraît résulter d'aucune faute, ni d'aucune autre cause¹⁵.

La differenza di fondo rispetto a Kafka sta nel senso di colpa, colpa che nella visione del mondo ioneschiana, quella rappresentata nelle *Chaises*, non è stata commessa.

Di questa divergenza interpretativa, che aveva a che vedere proprio con la nozione di assurdo a partire dalla quale sarebbero scaturiti e poi degenerati molti equivoci sul teatro di Ionesco (come anche, sia pure con i dovuti distinguo, su quello di Beckett), rimase traccia nell'esito della messa in scena.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, p. 145.

Non trascurarono di sottolinearlo i recensori dell'epoca che, all'indomani della prima, misero variamente il dito nella piaga. Lo ricorda Michel Lioure, curatore delle *Chaises* nella collana Folio-Théâtre/Gallimard del 1996, ed estensore della voce relativa alla pièce nel *Dictionnaire Ionesco*:

L'histoire de la représentation et de la réception des *Chaises* est le témoin de l'ambiguïté d'une pièce alliant dans une déconcertante association le réalisme et la fantaisie, le tragique et le comique, l'absurdité et l'humanité. La pièce créée le 22 avril 1952, au théâtre du Nouveau Lancry n'obtient, selon l'auteur, qu'un "échec triomphal". À la mise en scène de Sylvain Dhomme, les critiques reprochèrent un réalisme inadapté. Ceux du *Figaro*, de *L'Humanité*, de *Libération* et des *Lettres françaises* rivalisèrent de hargne. Arthur Adamov, qui avait été l'un des rares spectateurs, s'indignait dans *Arts*, en mai 1952, du "ton hargneux et méprisant de la critique". Mais dans le même numéro paraissait une "Défense des *Chaises*" où figuraient "quelques grands noms": Jules Supervielle, Jean Duvignard, Jean Pouillon, Clara Malraux, Raymond Queneau, Samuel Beckett. André Alter reconnaissait pertinemment dans *Les Chaises* une "expression dramatique de notre angoisse", une insoutenable illustration de "l'échec de l'homme"¹⁶.

Vale la pena ripercorrere questa schermaglia critica, prima di addentrarsi nell'incomprensione tra autore e regista e analizzare le conseguenze che essa determinò dal punto di vista delle varianti.

Si legga cosa scrisse Jacques Lemarchand sul *Figaro Littéraire* del 3 maggio:

[...] bien plus grave est le contresens commis par M. Sylvain Dhomme, metteur en scène des *Chaises* d'Eugène Ionesco. L'idée qui soutient l'oeuvre est belle, et peut émouvoir. C'est une idée de poète plus que d'auteur dramatique. C'est une idée simple, elle aussi. Deux vieux époux, deux très vieux époux [...] Mais le metteur en scène a pris l'étrange parti de suivre le texte au pied de la lettre [...]. Il traite ce poème incongru, spontané, avec un réalisme qui lui enlève toutes ses vertus [...]. Les poètes qui peuplaient la salle, le second soir où je fus voir cet étonnant spectacle, ont beaucoup applaudi le tour de force technique que représente l'introduction sur la scène, en une minute trente-cinq secondes, d'une vingtaine de chaises. Je ne dois pas être poète. Je me faisais une tout autre idée du métier de metteur en scène. Des expériences de cet ordre sont dangereuses dans la mesure où ils risquent d'encourager dans leur mépris des jeunes gens ceux de leurs aînés qui ne leur veulent aucun bien¹⁷.

¹⁶ *Dictionnaire Ionesco* sous la direction de J. Guérin, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 125.

¹⁷ Jacques LEMARCHAND, "Les *Chaises* d'Eugène Ionesco et *Les Amants du métro* de Jean Tardieu au Théâtre du Nouveau Lancry", *Le Figaro Littéraire*, 3 mai 1952, p. 10.

Il giorno della prima, il 22 aprile 1952, lo stesso Ionesco si era espresso su *Combat* in questi termini:

[...] J'ai essayé d'exprimer la décomposition morale de mes personnages, leur incohérence, par un semblant de langage approprié, un parler détérioré qui ne se recompose et se retrouve qu'à certains moments (dans les scènes de confession publique, par exemple) de cette farce, que j'ai voulu dramatique.

Mais farce, aussi. Des êtres perdus dans l'incohérence, prisonniers d'un univers sans signification puisque arraché à toute réalité essentielle, ne peuvent être purement tragiques.

J'ai essayé de rendre sensible mon propre sentiment de l'irréalité du monde.

La mise en scène des *Chaises* est assurée par Sylvain Dhomme qui se lance dans la gageure.

Cette pièce a la chance d'être jouée avec une comédie de Jean Tardieu, un ballet "sans danse ni musique", *Les Amants du Métro*, qui sera donnée en première partie du spectacle. Je m'honore hautement de sa compagnie.

Il punto cruciale continuava a essere quello del realismo cui Sylvain Dhomme veniva garbatamente accusato di aver nonostante tutto puntato. Quella *gageure*, che Ionesco aveva cercato in ogni modo di addomesticare e di ricondurre al testo, non convinse la maggior parte dei critici che non risparmiarono i toni astiosi nei loro articoli, come ricorda Michel Lioure. Ed ecco dunque l'intervento di alcuni grossi nomi della cultura, che firmano la loro "Défense des *Chaises*" nel numero di *Arts* del 17 maggio 1952. In veloce rassegna, a intervenire a sostegno della pièce e del drammaturgo (e di Tardieu, con il cui testo Dhomme aveva operato nella stessa direzione), furono – in un'ampia seconda pagina, ma con lancio in prima¹⁸ – Jules Supervielle:

Il faut féliciter M. Sylvain Dhomme de nous avoir donné son spectacle et surtout *Les Chaises* de E. Ionesco. Cette pièce m'a paru trop longue de dix minutes mais cette coupure faite à la fin, il resterait un texte hallucinant d'un bout à l'autre avec le miracle de la multiplication des chaises et la présence suggérée de tous ces spectateurs imaginaires du monde intérieur qui ne demandent qu'à s'asseoir, terribles et en rangs serrés, au beau milieu de notre conscience et de notre mémoire.

¹⁸ A introdurre la "défense" intitolata "Pour Ionesco et Tardieu", alcune righe redazionali che spiegavano: "Le Théâtre du Nouveau Lancry poursuit les représentations du nouveau spectacle de Sylvain Dhomme, *Les Chaises* de Ionesco et *Les Amants du Métro* de Jean Tardieu, pour lequel la critique (dont celle des *Arts*) n'a pas été particulièrement tendre. Quelques grands noms de la littérature ont tenu à protester contre cette mauvaise humeur. *Arts*, une fois de plus, ouvre le débat".

Poi André Alter:

Tout à fait d'accord avec ton spectacle – oh! avec des reserves, bien sûr – mais je l'aime et je crois que c'est dans cette direction qu'il faut chercher. Pas seulement dans cette direction sans doute, mais c'est celle-ci qui peut nous mener vers l'expression dramatique de notre angoisse et y apporter une réponse.

Il n'y a pas loin de la pochade si savoureuse de Jean Tardieu au drame «dostoïewskien» de Ionesco. Les deux pièces affirment la même méfiance du langage et le même respect du verbe.

Mort au bavardage et vive le théâtre!

Les Chaises disent l'échec de l'homme jusqu'aux frontières du tolérable. Mais il n'y a pas d'autre moyen de dire l'échec pour enfin tenter de le dépasser.

Cui fa seguito Jean Duvignaud:

On oublie aujourd'hui le rôle provocateur de l'oeuvre dramatique. Ceux qui n'ont pas voulu comprendre la belle pièce de Ionesco ont montré seulement qu'elle les concernait trop; ceux qui ont pris les longueurs dont elle souffre parfois pour des raisons suffisantes à la condamner jugent leur propre mauvais goût. Et les sottises qu'on a pu écrire sur la tendresse souriante de Jean Tardieu révèlent seulement une grande inculture. Il me semble que Sylvain Dhomme et Noël¹⁹ ont servi très bien Ionesco et le théâtre d'aujourd'hui en le desservant auprès de certains critiques.

E ancora Jean Pouillon:

J'ai beaucoup aimé votre pièce. Mais les gens n'aiment guère qu'on les mette aussi cruellement en cause.

Même s'ils ne s'en rendent pas clairement compte, ils sentent bien que les chaises vides, se sont eux.

Quant à vos confrères, aux critiques aussi, ils se reconnaissent dans l'orateur muet et dans la volonté d'illusion des deux vieux.

Les critiques qui vous seront adressées n'auront d'autre but que de camoufler le ressentiment que vous provoquez en eux.

Poi è la volta di Clara Malraux, che prende dichiaratamente le difese anche della *mise en scène*:

Comment les critiques n'ont-ils pas vu que *Les Amants du Métro* et *Les Chaises* traitaient toutes les deux du même problème: l'homme jugé par son amour et sa mythologie? Je crois que, si l'on peut reprendre chez Ionesco des complaisances, sa belle pièce, – tout comme celle de Tardieu –, mérite d'être défendue par ceux qui souhaitent que le théâtre soit le lieu d'expériences nouvelles et non le "conservatoire" de formes périmées.

¹⁹ Jacques Noël aveva firmato le scene.

Je pense qu'il faut être reconnaissant à Sylvain Dhomme de son courage, de la justesse de son interprétation, de la puissance d'hallucination d'une mise en scène sans ostentation de luxe ou de pauvreté.

Raymond Queneau intervienne, ma con estrema concisione:

Je voulais vous écrire une belle lettre. J'ai trop de travail, je n'ai pas pu.
J'aime beaucoup *Les Chaises*. Voilà.

Samuel Beckett è altrettanto contenuto, il che però, da parte sua, è un tratto generalmente positivo:

Je viens de voir votre pièce *Les Chaises*. Je tiens à vous dire combien elle m'a touché.
Avec toute ma sympathie.

Infine Arthur Adamov, il più incisivo:

Pourquoi le ton hargneux et méprisant de la critique à l'égard des *Chaises*? A la réflexion, une seule explication se présente, c'est que la pièce de Ionesco découvre quelque chose que l'on n'a pas envie de reconnaître en soi, c'est-à-dire, en deux mots, la vieillesse fondamentale qui n'a rien à voir avec l'âge et qui, à un certain niveau de conscience, représente un état de l'existence humaine. On se récrée au nom d'une esthétique alors qu'en vérité on a peur d'une image de la décrépitude qui réduit l'existence à un vagissement sans évolution depuis le berceau jusqu'à la mort. Or, cette image terrifiante, Ionesco l'a découverte en lui et nous la fait découvrir par des moyens proprement scéniques. A un homme qui se met à nu avec un tel courage, on doit au moins le respect.

All'epoca, la dimostrazione di amicizia e stima che questa *défense* rappresentava non passò inosservata. A distanza, non si può però non sottolineare come in merito ai nodi interpretativi che Ionesco a più riprese aveva cercato di mettere in luce, si sia prestato in generale scarsamente ascolto.

Ma venendo ora all'aspetto più interessante della questione, ovvero alle modifiche apportate dal drammaturgo che determinarono l'esistenza di una seconda versione della pièce poi volontariamente dimenticata o inconsciamente rimossa dalla memoria, va detto innanzitutto che ha ragione Jacquart quando afferma che un vero e proprio manoscritto di questa versione corretta per la prima *mise en scène* delle *Chaises* non è stato ritrovato²⁰.

²⁰ Nella già citata *Notice* relativa alle *Chaises* che figura nel *Théâtre complet* di Ionesco da lui curato, là dove Jacquart afferma di aver potuto tuttavia consultare cinque "clichés" del

Nel fondo Ionesco conservato alla Bibliothèque Nationale de France – site Richelieu, Département des Arts du Spectacle (fondo che contiene materiali ritrovati da Marie-France Ionesco al momento dell'organizzazione della mostra per il centenario della nascita del padre e donati nella stessa occasione alla BNF)²¹ esiste un dossier relativo alla creazione delle *Chaises*, per ora non consultabile e che potrebbe contenere documenti inediti interessanti. Ma in mancanza, a oggi, del manoscritto autografo di questa seconda versione per il momento fantasma della pièce, o del copione della messa in scena di Sylvain Dhomme, alcune considerazioni non irrilevanti possono essere fatte in margine a una lettura integrale delle *Chaises*²², registrata su disco dallo stesso Ionesco nel 1962, il cui confronto con la versione “ufficiale”, da lui autorizzata per l'edizione del *Théâtre complet* nella “Bibliothèque de la Pléiade”, permette di rilevare numerose varianti provando, di fatto, l'esistenza di un testo modificato dall'autore. Che si tratti dello stesso che Dhomme utilizzò per la sua messa in scena, ovvero che le varianti riscontrabili siano le stesse cui Ionesco accenna nella lettera citata in apertura, è solo un'ipotesi. Ma non è impossibile che sia così, ed è anzi fortemente probabile.

Gli interventi sul testo sono di vario genere: ci sono i tagli, più o meno lunghi, tra i quali bisogna distinguere quelli resi necessari dalla fruizione puramente uditiva della pièce ascoltata su disco, da quelli sostanziali ovvero finalizzati a una riduzione delle possibilità di fraintendimento; e le vere e proprie varianti, che riguardano sia le battute dei personaggi sia (e sono forse le più indicative nell'ottica qui proposta) le didascalie, che Ionesco include nella propria lettura. A scopo dimostrativo ecco alcuni

manoscritto autografo di tale seconda versione (in merito ai quali non fornisce dettagli), egli trae le seguenti conclusioni: “Certaines modifications signalées sur les feuillets retrouvés affectent la structure de la pièce. Ainsi le passage s'ouvrant sur: ‘Je suis orphelin’ (p. 145) fut d'abord placé après: ‘Je suis maréchal tout de même, des logis, puisque je suis concierge’ (p. 143). De même au feuillet 53, après que le Vieux a dit à la Belle la réplique commençant par: ‘À mon retour elle était enterrée’, on relève l'indication suivante: ‘mettre ici, passage 15’. Il s'agirait donc du dialogue insolite commençant par: ‘LA VIEILLE: Pourvu! / LE VIEUX: Ainsi je n'ai... Je lui... Certainement’ (p. 161)” (Eugène IONESCO, *Théâtre complet*, cit., p. 1533, note 3).

²¹ Ionesco, Eugène (1909-1994). Fonds, COL-166. Don de Marie-France Ionesco. Numéro d'inventaire: DDD-ASP-2008-54.

²² Un disco in vinile, inciso a Lausanne per la collana “La Voix de l'auteur”, 16 tours, 30 cm, BNF- B12600.

esempi per ogni tipo di intervento, eccezion fatta per i tagli legati alla cecità dell'ascolto, irrilevanti in questa sede²³.

Sin dalla prima scena – quella in cui il Vieux e la Vieille si presentano agli spettatori, nella loro torre sull'isola, la loro abitazione inesorabilmente circondata dall'acqua, mentre aspettano gli invitati, iniziando malinconicamente a scherzare, ricordando i tempi in cui erano più allegri, e sollecitandosi reciprocamente a *faire semblant* – Ionesco sopprime alcune parti di battuta. Quando il Vieux dice:

[...] Depuis soixante-quinze ans que nous sommes mariés, tous les soirs, absolument tous les soirs, tu me fais raconter la même histoire, tu me fais imiter les mêmes personnes, les mêmes mois... toujours pareil... parlons d'autre chose... (TC, p. 143)

Ionesco riduce a:

... Depuis soixante-quinze ans que nous sommes mariés, tous les soirs, tous les soirs, tu me fais raconter la même histoire ... ~~tu me fais imiter les mêmes personnes, les mêmes mois...~~ toujours pareil... parlons d'autre chose...

La risposta della Vieille, analogamente, passa da:

C'est comme si j'oubliais tout, tout de suite... J'ai l'esprit neuf tous les soirs... Mais oui mon chou, je le fais exprès, je prends des purges... Je redeviens neuve, pour toi, mon chou, tous les soirs... Allons, commence, je t'en prie. (TC, p. 144)

alla versione tagliata:

C'est comme si j'oubliais tout, tout de suite... J'ai l'esprit neuf tous les soirs... ~~Mais oui mon chou, je le fais exprès, je prends des purges...~~ Je redeviens neuve, pour toi, mon chou, tous les soirs... Allons, commence, je t'en prie.

Poco oltre, dopo la scena in cui il Vieux e la Vieille hanno riso a crepappelle al racconto della storia da parte del Vieux, nel cambio repentino di tono per via dell'improvviso pianto di quest'ultimo che all'idea di aver forse sciupato la propria vocazione, invoca la madre e geme perché è orfano, mentre la Vieille cerca di consolarlo dicendogli che è lei sua madre, il Vieux risponde, nel testo originale:

²³ Si tratta di tagli come il primo, nella descrizione del *décor*, laddove Ionesco sopprime “Pour plus de facilité, voir le plan annexé” (TC, p. 141). Allo stesso modo, ogni volta che una delle sei porte della scenografia viene evocata nel testo originario tramite il numero che figura nella piantina annessa, nel corso della lettura viene indicata semplicemente come “une des portes”.

Hi, hi, laisse-moi; hi, hi, je me sens tout brisé, j'ai mal, ma vocation me fait mal, elle s'est cassée. (*TC*, p. 146)

Nella versione tagliata, la battuta diventa:

Hi, hi, laisse-moi; je me sens tout brisé, j'ai mal, ~~ma vocation me fait mal~~, elle s'est cassée.

Quando poi la Vieille insiste perché il Vieux riveli al mondo il suo messaggio, lo scambio che segue:

LE VIEUX: Hélas, j'ai tant de mal à m'exprimer, pas de facilité.

LA VIEILLE: La facilité vient en commençant, comme la vie et la mort... il suffit d'être bien décidé. C'est en parlant qu'on trouve les idées, les mots, et puis nous, dans nos propres mots, la ville aussi, le jardin, on retrouve peut-être tous, on n'est plus orphelin. (*TC*, p. 148)

vede amputata la battuta della Vieille nella sua parte iniziale:

LE VIEUX: Hélas, j'ai tant de mal à m'exprimer, pas de facilité.

LA VIEILLE: ~~La facilité vient en commençant, comme la vie et la mort...~~ il suffit d'être bien décidé. C'est en parlant qu'on trouve les idées, les mots, et puis nous, dans nos propres mots, la ville aussi, le jardin, on retrouve peut-être tous, on n'est plus orphelin.

La pagina successiva, nell'elencare tutte le categorie di persone che sono state invitate per sentire il messaggio che il Vieux ha da comunicare, mentre proliferano in maniera abnorme i gruppi enumerati benché il Vieux ribadisca che comunque sono tutti “des savants ou des propriétaires”, la Vieille dice:

C'est donc vrai? Ils vont venir, ce soir? Tu n'auras plus envie de pleurer, les savants et les propriétaires remplacent les papas et les mamans. (*Silence*). On ne pourrait pas ajourner la réunion? Ça ne va pas trop nous fatiguer? (*TC*, p. 149)

Nella versione modificata, la sua battuta diventa:

C'est donc vrai? Ils vont venir, ce soir? Tu n'auras plus envie de pleurer, les savants et les propriétaires remplacent tout. (*Silence*). On ne pourrait pas ajourner la réunion? Ça ne va pas trop nous fatiguer?

“Les papas et les mamans” sono sostituiti da un semplice “tout”. Variante, questa, coerente con altre legate all'evocazione del padre o della madre. Particolarmente interessanti, se si considerano da un lato i forti sensi di colpa sovente confessati da Ionesco nei confronti dei propri genitori – verso il padre per i duri conflitti avuti con lui tutta la vita, verso la

madre per non essersi più preso cura di lei una volta sposato –²⁴ ma d’altro lato, in questa operazione correttiva volta a richiamare il *metteur en scène* alla propria interpretazione della pièce (in base alla quale l’incomprensibilità del mondo, la sua arbitrarietà e incoerenza non devono essere in alcun modo attribuite all’abiezione morale dell’uomo ma solo alla banale gratuità della sua condizione esistenziale), la volontà di sopprimere ogni possibile appiglio per una lettura che spieghi l’assurdo come traduzione scenica di una colpa. In tal direzione è certamente da vedere la soppressione della lunga battuta del Vieux, verso la fine della pièce, dopo l’annuncio da parte sua all’Empereur e a tutti gli invisibili presenti – di fatto alle sedie vuote che li sostituiscono – di aver affidato a un oratore l’incarico di comunicare agli invitati il suo messaggio, per timore di non saperlo fare in maniera sufficientemente efficace. Ionesco elimina per intero la sua confessione e l’effetto di eco con cui la Vieille ne amplifica la portata:

LE VIEUX: *pour que l’Empereur ne s’impatiente pas*: Majesté, écoutez, j’ai eu la révélation, il y a longtemps... j’avais quarante ans... je dis ça aussi pour vous, messieurs-dames... un soir, après le repas, comme de coutume, avant d’aller au lit, je m’assis sur les genoux de mon père... mes moustaches étaient plus grosses que les siennes et plus pointues... ma poitrine plus velue... mes cheveux grisonnants déjà, les siens étaient encore bruns... Il y avait des invités, des grandes personnes, à table, qui se mirent à rire, rire.

LA VIEILLE (*écho*): Rire... rire...

LE VIEUX: “Je ne plaisante pas, leur dis-je. J’aime bien mon papa”. On me répondit: “Il est minuit, un gosse ne se couche pas si tard. Si vous ne faites pas encore dodo c’est que vous n’êtes plus un marmot”. Je ne les aurais quand même pas crus s’ils ne m’avaient pas dit vous...

LA VIEILLE (*écho*): Vous.

LE VIEUX: Au lieu de tu...

LA VIEILLE (*écho*): Tu...

LE VIEUX: “Pourtant, pensais-je, je ne suis pas marié. Je suis donc encore un enfant”. On me maria à l’instant même, rien que pour me prouver le contraire... Heureusement, ma femme m’a tenu lieu de père et de mère.

È peraltro questa una delle due sole varianti di cui Ionesco dia notizia nell’edizione del *Théâtre complet* del 1991, con una nota apposita in cui spiega:

²⁴ Ho sviluppato questo argomento nel capitolo *Ionesco, di Eugène Ionesco*, in Gabriella BOSCO, *In prima persona*, Torino, Trauben, pp. 41-60. Cfr. anche *Il racconto del Solitaire. Dalla pagina alla scena*, in EAD., *Ionesco metafisico*, Torino, Trauben, 2012, pp. 21-34.

*La tirade du Vieux sur le père (à partir de “Majesté, écoutez, j’ai eu la révélation...” jusqu’à “ma femme m’a tenu lieu de père et de mère”) a été supprimée à la représentation. Je conseille qu’on continue à la supprimer. (*TC*, p. 177)²⁵

L’altra si colloca alla fine della pièce ed è relativa all’eliminazione della lavagna su cui, dopo il doppio suicidio del Vieux e della Vieille, l’Oratore scrive il messaggio incomprensibile: “À la représentation, le rideau tombait sur les mugissements de l’Orateur. Le tableau noir était supprimé”, scrive Ionesco in nota (*TC*, p. 183). Nella versione modificata il messaggio è limitato alla parte vocale, ai suoni gutturali e senza senso che l’Oratore emette.

Per quel che riguarda infine tagli e varianti apportati alle didascalie, due esempi sono sufficienti a significare l’attenzione capillare di Ionesco anche ai più piccoli dettagli, ai fini della riscrittura qui analizzata. Fra le soppressioni, va certamente segnalata almeno quella dell’aggettivo *invisible* che accompagna nella versione originale l’evocazione dei personaggi invitati alla gran serata della rivelazione del messaggio, dal momento del loro arrivo per l’appunto invisibile in scena sino alla fine della pièce: la Dame, il Colonel, la Belle, il Photogaveur e tutti i numerosissimi altri, uomini, donne e bambini, identificati solo tramite la loro invisibilità, “la foule des absences présentes” (*TC*, p. 167). Svariate ricorrenze dell’aggettivo vengono cancellate (*TC*: p. 155; p. 157 cinque volte, ecc.). L’indizio è più significativo che se l’eliminazione fosse sistematica: potrebbe in effetti indicare, effettuata in maniera selettiva, che l’invisibilità dei personaggi non può né deve essere dimenticata, ma al tempo stesso non bisogna che sia psicologizzata. Ionesco vorrebbe che venisse volta a volta evidenziata, o viceversa messa tra parentesi, dal gioco interpretativo dei soli personaggi visibili, il Vieux, la Vieille (con il suo eventuale doppio per la scena nella quale l’introduzione delle sedie – una quarantina almeno, precisa l’autore²⁶ – si trasforma in una specie di balletto la cui progressiva accelerazione può essere resa tramite il ricorso a una seconda Vieille che entra dalle quinte di destra nel momento

²⁵ La rappresentazione cui fa riferimento Ionesco è quella della prima *mise en scène*, come viene precisato dal curatore Jacquart.

²⁶ **“Le nombre des chaises apportées sur le plateau doit être important: une quarantaine au moins; davantage si possible. Elles arrivent très vite, de plus en plus vite. Il y a accumulation. [...] À partir d’un certain moment, les chaises ne représentent plus des personnages déterminés (Dame, Colonel, la Belle, Photogaveur, etc.) mais bien la foule. Elles jouent toutes seules”* (*TC*, p. 167).

stesso in cui la prima Vieille esce da quelle di sinistra, come viene suggerito in nota)²⁷, e l'Orateur.

Come variante, è invece particolarmente interessante, in seguito all'arrivo del Colonel – secondo invitato a fare la sua invisibile apparizione dopo la Dame – la didascalia che nella versione originale diceva: “*Le Vieux présente l'un à l'autre les deux personnages invisibles*” (TC, p. 154) e che diventa: “*Le Vieux présente l'un à l'autre les deux personnes invisibles*”. Da *personnages* a *personnes*. La modifica, tipograficamente minima, apre il varco a riflessioni che non possono essere solo accennate. Riflessioni specifiche da far confluire in un discorso generale sull'uso delle didascalie da parte di Ionesco, che sin dalle prime pièces non sono mai solo indicazioni sceniche. L'argomento merita di essere ripreso in una trattazione a parte, cui dunque rimando.

²⁷ *Ibid.*