

In scena allo Stabile di Torino

la novità di Eugène Ionesco

# Muore il re e tutto il suo regno

Il bizzarro gioco della farsa di Max Frisch

DALL'INVIATO

TORINO, 29 novembre

L'ultima opera di Ionesco, *Il re muore* (Le roi s'en meurt) che ha destato vivo interesse, or è un anno, a Parigi, pubblicata da Einaudi nella Collezione di Teatro, è stata messa in scena, per la prima volta in Italia, dal Teatro Stabile di Torino con la regia del francese José Quaglio non nuovo nella interpretazione di Ionesco (sua la regia di Sicario senza paga).

Diciamo subito che chi ha mostrato finora scarsa tenerezza per Ionesco (noi, per esempio, non ne abbiamo mai avuta eccessiva) può ben cominciare a conciliarsi con l'estroso scrittore fra i più rappresentativi della cosiddetta «avanguardia» teatrale, perché questo dramma non solo rappresenta una definitiva rottura con la prima maniera puramente umoristico-formale, demolitrice di vecchio linguaggio e di logica convenzionale, non solo affronta, come nelle ultime opere aveva accennato a fare, problemi di contenuto ma spezza anche, per la prima volta, ogni equivoco, abbandona ogni ambiguità ed ogni polivalenza dei significati, per mirar diritto ad un fine (ed osserviamo pure, al proposito, che questa svolta dei principali esponenti della predetta «avanguar-

dia» ci sembra importante; valga, come altro esempio, il cammino percorso da Adamov da Tutti contro tutti all'impegnato Primavera '71 sulla Comune di Parigi, scritto sotto l'evidente influenza brechtiana).

Béranger, com'è noto, è il personaggio-tipo di Ionesco; quasi una maschera dell'uomo medio qualsiasi; questa volta, invece, Béranger è il re; un re che regna da secoli e che, contro la sua disperata volontà, è ora prossimo a morire; ossia tutto un mondo, con le sue strutture e soprastrutture tarlate, che crolla; tutto il passato che si dissolve. Ogni disperazione è inutile di fronte all'ineluttabile sfacelo delle cose; il vecchio «continente» che fu il suo regno, perisce, mentre nelle terre vicine, con antiessi emblematicamente pregnante, la vita germoglia rigogliosa.

In questo disfacimento senza scampo è l'essenza dell'ultima opera di Ionesco. Le mura della reggia sono lesionate, il palazzo è in rovina, le terre sono abbandonate, il mare ha sfondato le dighe e inonda il paese, i ministri sono anegati, l'esercito è paralizzato, i raccolti sono marciiti e il deserto ha invaso il continente; la vegetazione è andata a rimberdire i paesi vicini sino a poc'anzi deserti.

## Ragione e mito

Il re si rifiuta di morire; «morirò, dice, quando vorrò, quando lo desidero io, fra quaranta, cinquant'anni, trecento anni»; ma, per quanto sia duro a morire, è già prossimo all'agonia; egli che creò tutto, dominò tutto, inventò tutto, egli che rappresentò, nei tempi trascorsi, il progresso, ora, decrepito, svuotato d'ogni possibilità energetica, mentre sono scoperti nuovi «stelle nuovi mondi, non ha più potere sulle cose e nemmeno più su coloro che gli impongono di abdicare «moralmente, amministrativamente e fisicamente»; ed a lui non resta che gridare al tradimento di chi gli consiglia l'abdicazione.

Invano egli ordina che il tempo ritorni sui suoi passi: il tempo non torna; il tempo «si è sciolto nelle sue mani» e il suo delirio di rievocazioni è tutto una stupenda sequenza poetica. Inutile è comandare ed inutile anche pregare, ha vissuto dei secoli, ora non ha davanti a sé che minuti di vita; apre il pugno che teneva stretto, e sfuggono dalle dita il regno, le piume, le montagne; non ha più parola, il cuore non ha più bisogno di battere, non vale più la pena di respirare.

Ha due regine questo re: Margherita, la regina legittima, dominatrice austera, severa, implacabile e Maria, la re-

gina del cuore, dolcissima, sognante: L'una freddamente conscia della catastrofe e spietata col re che precipita verso l'abisso: l'altra che non si rassegna alla fine di colui che ama, rievocando tempi felici e si macera nella impossibilità di salvarlo. Nella prima (che il re accusa di tradimento) ci pare evidente che Ionesco abbia voluto indicare la fredda ragione; nella seconda il sentimento e la fede nel mito. Il coro è completato da due tragiche marionette: il medico del re «chirurgo, batteriologo, boia e astrologo di corte» — in cui assummano, come si vede, potere esecutivo e soprastrutture — opportunisticamente associato alla regina legittima nel tradire il vecchio sovrano; e la guardia del Re, l'ubbidienza e la fedeltà spinte alla stupidità estrema. C'è, infine, Juliette, donna di faccende e infermiera delle loro maestà, che rappresenta la massa povera, servizievole e supinamente passiva.

La regia ha espresso con viva sensibilità tutti i valori dell'opera. Ci ha deluso, a dire il vero, solo il finale: noi avremmo voluto che l'ultima visione non fosse stata quella del re e del trono isolato in campo nero ma che il tutto, alla fine (come, d'altronde, è indicato dal testo), si fosse dileguato dietro un velo di nebbia.

## Doppio adulterio

Ottima l'esecuzione. Quella di Giulio Bosetti è stata una grande prova assai felicemente superata, tanto egli ha saputo esprimere la decrepitezza, la disperazione, il dissolvimento del suo personaggio. Con giusto tono, senza esasperazioni aggressive, hanno detto le loro parti le due regine, Marisa Buonfigli e Paola Quattrini: e lode meritano l'arguta interpretazione del medico di corte fat'a da Franco Pasatore, quella militaresca e beota della guardia del re, espressa da Alvise Battain, quella familiare e bonaria di Silvana De Santis, la cameriera di corte.

Con la sua scena ampia e semplice a sfondo nero, con effetti di vecchio oro, e suggestiva cromatica della vetrofania, Emanuele Luzzati, uno scenografo che si va sempre più affermando, ha dato al quadro la sua migliore cornice.

A il re muore è seguito un altro atto, breve e comico. Questo: La grande rabbia di Philipp Hotz, di Max Frisch (l'autore che partecipa con Dürrenmatt al contributo degli scrittori svizzeri di lingua tedesca al rinnovamento del teatro drammatico). Non contate di ritrovare in questo atto l'autore della tragica, e sotto tanti aspetti, significativa Andorra; La grande rabbia (la troverete nel bel volume del suo Teatro, pubblicato da Feltrinelli) è uno scherzo, qualcosa che non esce dal tipico «e lasciatemi divertire» e trasmette il divertimento dell'autore agli spettatori; farsa moderna, che si distingue da quella ottocentesca, in quanto non fondata sull'esasperazione di situazioni comiche pertinenti alla vita reale su una linea di degenerazione del naturalismo, ma (pur non arrivando al surrealismo) costruita sul paradossale e sull'assurdo. Non domandate più di questo a La grande rabbia, non cercate significati ascosti, non le attribuite valori emblematici; chè non ci sono. Lo sfondo è posciadistico (le solite due coppie col doppio adulterio incrociato) e gli

spunti psicologici sono correnti nel teatro piccolo borghese: (una moglie che, pur tradendo il marito, ne è innamorata; un marito roso dalla gelosia, a cui non par l'ora di perdonare).

Qui, sulla gelosia, Frisch si riconduce a motivi del suo Diario d'antepace (e sono le sfumature sentimentali più gradevoli della farsa). «Parli di fedeltà, si legge nel Diario, ma sai bene che non vuoi la sua fedeltà, bensì il suo amore... Si vuol essere amanti». E scrive, Frisch, in altra pagina dello stesso Diario: «Non c'è soltanto il dolore; al dolore si aggiunge la rabbia, la rabbia della vergogna che spesso rende il geloso più volgare, vendicativo e stupido, la paura di essere inferiore». E questa paura rende Philipp così stupidamente vendicativo da indurlo a demolire tutto il mobilio di casa ed a partire (munito di una semplice valigetta con pigiama e spazzolino da denti) per la Francia dove si arruolerà nella Legione straniera... Ma rabbia pensata e voluta per forza, la sua; tanto che la sua paura è una sola: che la rabbia gli passi. Perciò — a rabbia passata — sarà felice che nella Legione lo abbiano scartato per miopia alla visita medica: potrà, così, tornare a casa a riabbracciare l'infedele ma amata ed amante consorte. Le trovate sono estrose, il bizzarrissimo gioco comico è elegante e continuo e la moderna farsa ha con La grande rabbia un modello delizioso.

Ed è stato piacevole vedere, da Bosetti agli altri, tutti i personaggi del fosco dramma di Ionesco brillantemente trasformati in modernissime macchiette dalla recitazione gaianamente caricaturale.

Un «bene», quindi, a Gianfranco De Bosio anche per il felice intuito spettacolare nell'accoppiamento del dramma di Ionesco e della farsa di Frisch. Il pubblico ha generosamente compensato tutti con un successo vivissimo.

Giulio Trevisani

TORINO

# Ionesco contro i critici

DALLA REDAZIONE

TORINO, 29 novembre

Ionesco ha un vecchio conto da regolare con la critica: o almeno crede di averlo. Da anni il maturo scrittore d'avanguardia ha iniziato una puntigliosa «querelle» con ideologi, filosofi, sociologi, e tutti coloro in genere che teorizzano sull'arte. Inutile aggiungere che proprio per negare a questi suoi nemici personali il diritto di teorizzare egli è stato più volte costretto a scendere sul loro stesso terreno; vale a dire, a teorizzare.

In realtà (almeno a giudicare dai suoi numerosi saggi sull'argomento e dall'atto unico «L'improvviso dell'anima», dedicato espressamente alla trattazione del problema) Ionesco sembra essere giunto a questa conclusione: che cioè nessuno abbia il diritto di dare giudizi di ordine razionale sull'arte, nessuno abbia il diritto di occuparsi di estetica, nessuno abbia il diritto di teorizzare tranne naturalmente lui, Ionesco. Questa, almeno, la tesi che (consapevolmente o meno; la cosa non ha importanza) egli ha sostenuto stasera davanti a un pubblico numerosissimo durante la sua conferenza al Teatro Carignano per i Venerdì dell'ACI.

Impossibile concentrare in un resoconto la teoria dell'arte esposta dall'autore del «Rinoceronte»; anche perché — come si è detto — essa consiste soprattutto nella negazione di qualsiasi teoria. Meglio semmai riferire alcune delle affermazioni più interessanti. Eccone una: «La critica è prigioniera di se stessa: si risolve, il più delle volte, nell'espressione delle idee personali del critico e non nella documentazione dell'opera». Una altra, più icastica e bruciante: «Ogni critica è

giornalismo». E ancora: «La cosa che mi interesserebbe sapere è perché uno pensa quello che pensa». Oppure: «L'arte non può dare risposte: può solo porre interrogazioni». E infine: «Nella sua soggettività profonda l'artista è essenzialmente oggettivo, mentre il critico, uomo della oggettività assoluta, finisce coll'essere l'uomo della soggettività totale».

Si tratta, come si vede, di affermazioni interessanti e anche — ma non tutte — dense e ricche di contenuto. Hanno soltanto un difetto: che sono a loro volta teorizzazioni, giudizi razionali, da «critici», appunto, e come tali, soggettivi. Tenendo presente però che più ancora che di una adesione dell'autore all'irrazionalismo si deve parlare di una sua sostanziale irrazionalità.

Ionesco ha dimostrato ancora una volta come le sue interrogazioni (quelle che pone nelle opere di teatro) siano in definitiva più interessanti e più esplicative delle sue risposte (quelle che crede di dare al problema dell'arte nella sua troppo ideologica crociata contro l'ideologia). Come drammaturgo, come artista, egli vive ed esprime il conflitto tra il senso comune e la cultura contemporanea; e, entro certi limiti, lo illumina. Come saggista egli pretende di giudicarlo dal punto di vista del senso comune sicché la sua appassionata difesa del proprio diritto a non capire tende — suo malgrado — a trasformarsi nella pretesa di negare agli altri il diritto non solo di capire o di credere di aver capito, ma persino di tentare di capire.

Una conclusione è certa. Che Ionesco drammaturgo è, paradossalmente, molto più «razionale» del Ionesco saggista e critico. Non solo, ma anche più divertente.

Saverio Vertone