

5 GIU. 1964

38

TEATRO

Ionesco si confessa

di ANTONIO COLOTTA

E' UN PECCATO che il Teatro Stabile di Torino abbia voluto dedicare poca parte della sua trasferta romana a *Il re muore* di Ionesco rispetto alla larghezza di rappresentazioni e di pubblicità lasciata al discutibile Sartre de *Le mani sporche*. A prescindere dalle riserve su quest'ultimo spettacolo, da noi già espresse a suo tempo, un maggior rilievo riteniamo Ionesco meritasse dopo le eccezionali attenzioni ricevute dalla sua commedia in Francia e in Inghilterra.

A trasferta conclusa ci si potrebbe obiettare che il pubblico in fondo ha condiviso la differenza di valutazione riservando solo a Sartre una lunga serie di sale affollatissime. Ciò non toglie, a parte la scadente qualità culturale dell'eventuale obiezione, che si sia sostanzialmente sottovalutato il senso di un'opera il cui successo, nei limiti in cui è stato ottenuto, è indubbiamente più significativo di quello che a *Les mains sales* è stato attribuito da tutto un battage politico-pubblicitario.

E' vero piuttosto che Ionesco da noi soffre le conseguenze di impostazioni superate. L'avanguardia che in epoca lontana lo sostenne procurandogli una platea, rischia di soffocarlo ora che egli, liberatosi dai compagni di spericolatezze, sta per raggiungere il traguardo della sincerità senza aver rinunciato alle conquiste vere del movimento di avanguardia. E' la nemesi cui si vota chi si propone di abbattere il luogo comune: apparire ripetitore di una maniera, cioè egli stesso luogo comune, quando già si stanno verificando le conseguenze dell'iniziale discorso di rottura. Ionesco, che puntò nel suo esordio del '50 sulla rivoluzione del linguaggio, è ancora preso troppo alla lettera da un gran numero di interpreti quand'anche gli esegeti più accreditati si sforzino di spiegarci che il linguaggio è colpito nei suoi legami con una società disarticolata, spersonalizzata, che si illude di dar corpo a dei concetti e di costruirsi una filosofia con il ricorso ad un frasario convenuto: basta che l'autore francese muti la prospettiva su cui la convenzione si regge e quel linguaggio ci si rivela in tutta la sua assurdità.

La società è la protagonista di questo teatro, rappresentata nell'atto di esprimere in quel modo dubbi e certezze, rimpianti e desideri in un luogo e in un tempo qualsiasi. Ma ci si guardi dal pericolo di una visione qualunquistica del rapporto fra l'umanità e il suo parlare; magari fidandosi di quegli interpreti che

trovano in Ionesco l'occasione di esibirsi in un «gioco teatrale» ove l'assurdo è soltanto la più amabile delle raffinatezze. Sull'ammissibilità del concetto di gioco potrebbe discutersi persino a proposito di commedia dell'arte, figurarsi quanto poco si addice lo stesso concetto alla rappresentazione corrosiva di una società, per giunta vivente ai nostri giorni. Si pensi alla svastica che il professore de *La lezione* infila al braccio quasi a suggello del delirante monologo condotto sul filo di una logica astratta ed assurda onde l'assassinio dell'allieva è follia sì, ma scientificamente giustificabile; oppure alla morale fin troppo scoperta de *Il rinoceronte* col suo accorato e terrificante avvertimento di non lasciarsi trascinare nell'abisso di bestialità verso cui spingono i dominatori spirituali e politici delle nostre coscienze.

Ma non ci si può, pensiamo, spingere oltre fino a considerare Ionesco un impegnato, nel senso vagamente demagogico che conosciamo. Tutto il suo teatro è lungi dal presupporre problemi in attesa di soluzioni razionali o quanto meno tesi da sostenersi in palcoscenico. L'autore stesso, in *Notes et contrenotes*, precisa con un paradosso stimolante che «soltanto ciò che è insostenibile è profondamente tragico, profondamente comico, essenzialmente teatrale». E' l'abbozzo di una poetica dell'assurdo.

Si sa che, per strade diverse, l'assurdo è già diventato una presa di coscienza collettiva lasciando cadere le velleità di distruzione totale che distinguono ogni rispettabile avanguardia. Non solo le affermazioni più ermetiche di un Beckett o di un Ionesco entrano nei teatri europei dalla porta principale, ma vengono sistemate, in ambienti critici insospettabili, nella sfera di un processo irreversibile verso la liberazione dalle vecchie regole di intreccio e di linguaggio che, a volte con fretta eccessiva, si identificano con certo provincialismo da filodrammatici; per cui si è già passati da tempo a considerare «aperte» le opere di quegli autori contrapponendo il loro valore di proposta allo spettatore di scegliere uno dei significati possibili — sulla scia dell'*Ulysses* e delle proposizioni astrattiste — al teatro tradizionale, dai significati univoci e determinati.

Il problema è grosso e non dovrebbe esaurirsi in questo accenno inevitabilmente impreciso. Ma pure così ci aiuta a trovare in Ionesco ciò che lo ha condotto su posizioni di autonoma espressione. Contemporaneamente all'evolverse della suaccennata opposizione al tea-

tro tradizionale, nella produzione dello scrittore franco-rumeno si notavano i segni di una disfunzione, o meglio di un disaccordo tra elementi destinati a compenetrarsi, da un lato quel dialogo dissociato ma non illogico che evocava lucidamente una condizione di spirito, dall'altro quest'ultima che per l'aumentata influenza di gratuite eccentricità privava il linguaggio del consueto spessore drammatico. Ne *Le piéton de l'air* Bérenger — che è personaggio costante in cui l'autore si identifica — vola per fede, perché crede fermamente che l'uomo sappia e debba volare se vuole la felicità, e difatti si libra alto ma ridiscende tristemente dopo che il panorama più vasto gli ha rivelato soltanto atrocità. Anche se la *pièce* non è stata rappresentata in Italia possiamo constatare che l'assunto da cui muove l'avvicina ad una commedia che la Stabile di Torino due anni fa ci fece conoscere in pregevole edizione, quel *Sicario senza paga* incentrato tutto sulla figura di un assassino, che miete vittime fra i passivi abitanti di una città, e che il solito Bérenger affronta fiducioso di ridurlo alla ragione per poi consegnargli impotente e rassegnato a diventare l'ennesima vittima.

Non è chi non veda che qui la tematica viene circoscritta intorno a nuclei affini, comunque carichi di un simbolismo che il Ionesco delle opere «aperte» avrebbe evitato come costrizione a precisare, cioè a chiudersi. Il che è sintomatico per un altro aspetto: anche se il filone originario è quello del teatro dell'assurdo, in queste opere, sotto il velo del grottesco, prevale il sofisma — ed *Il rinoceronte*, scritto subito dopo, non sarà che una «tragedia intellettuale» — segno che l'autore è bloccato da un groviglio di idee da cui l'ispirazione rischia di rimanere soffocata se non si libera anche da certe remore avanguardistiche.

Il re muore è appunto il tentativo, parzialmente riuscito, di sbloccare la situazione. Questa volta Bérenger-Ionesco è nelle vesti di un re il quale, per quasi tutta la durata dell'atto unico, pensa sempre più intensamente alla morte che dovrà coglierlo «alla fine dello spettacolo»: non occorre sapere che il protagonista è la personificazione del terrore della morte; lo vediamo agitarsi fra le mura pericolanti di una reggia abbandonata mentre con parole umanissime di rimpianto o di ribellione cerca di aggrapparsi alla vita sfuggente, e raccogliamo la confessione di un artista che di fronte al mistero della morte cessa di giocare alla filosofia e si scopre un'anima di sentimentale.

Purtroppo scopre in tal modo anche i suoi limiti, difficilmente mascherabili ora che la trincea dell'avanguardia sembra superata: la vocazione ad un naturalismo che stenta a vivere sulle sabbie mobili dell'assurdo, un accenno di retorica e ancora l'incapacità di una purificazione che da sola potrebbe conferire alla confessione di Ionesco dimensioni morali oltre che teatrali.