



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Ionesco e gli altri

Da cosa è ispirata un'opera letteraria?

Dottorato di Ricerca in Storia della Cultura e della Tecnica
Dipartimento di Scienze Psicologiche, Pedagogiche e della Formazione

S.S.D. M-FIL 06

“EUGÈNE IONESCO E LA
METAFISICA NEL SUO TEATRO”

LA DOTTORESSA
LILIANA PAGANINI

IL TUTOR
PROF.SSA CATERINA GENNA

IL COORDINATORE
CHIAR.MO PROF. PIETRO DI GIOVANNI

CICLO XXVI
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2016

Ionesco e gli altri

Da cosa è ispirata un'opera letteraria

Eugène Ionesco è stato un autore teatrale tra i più originali e geniali che abbia visto il teatro del XX secolo. I suoi testi più famosi: *La Cantatrice calva* e *La lezione*, a Parigi sono ogni sera recitati, ininterrottamente, da più di 60 anni. Ma non solo a Parigi, in tutto il mondo il suo teatro continua ad essere rappresentato e non sembra stancare le platee. In questi 60 anni Ionesco è stato definito un “Clown tragico”, lo “Shakespeare dell’Assurdo”, “L’Enfant Terrible dell’Avanguardia”, “l’Inventore della Farsa Metafisica”, epiteti questi che hanno segnato la sua evoluzione, da maturo autore di teatro sperimentale a membro stimato dell’Académie Française.

Racconta Ionesco, in un’intervista del 1982 sulla Paris Review, che nessuno della sua generazione di autori teatrali di rottura, avrebbe scritto quello che ha scritto, senza la lezione del Surrealismo e del Dadaismo: “Liberando il linguaggio, questi movimenti artistici hanno pavimentato la strada per il nostro arrivo. Ma se l’opera di Beckett, specialmente i romanzi, è stata influenzata soprattutto da Joyce, il mio teatro è nato a Bucarest. Avevamo un insegnante di Francese che un giorno ci lesse un poema di Tristan Tzara che iniziava: “Su un raggio di sole...” per dimostrarci quanto fosse ridicolo e quanta spazzatura scrivessero i poeti francesi moderni. A me fece l’effetto opposto, io ne rimasi folgorato e corsi a

comprarmi il libro. Poi lessi gli altri surrealisti, André Breton, Robert Desnos e mi piacque il loro humor nero. Ho incontrato Tristan Tzara nei suoi ultimi anni. Per tutta la vita si era rifiutato di parlare rumeno e improvvisamente quando ci incontrammo cominciò a parlarmi in quella lingua, ricordo della sua infanzia, della sua gioventù e dei suoi amori.

I più implacabili nemici della cultura, Rimbaud, Lautréamont, Dadaismo, Surrealismo, alla fine sono stati assimilati e assorbiti dalla cultura, tutti costoro volevano distruggerla, almeno quella borghese, organizzata, e ora sono diventati una parte importante della nostra eredità culturale.[...] Per quanto riguarda gli elementi onirici nel mio teatro, questi sono dovuti in parte al Surrealismo, ma soprattutto al mio gusto personale e al folklore rumeno, i lupi mannari e le pratiche magiche. Per esempio, quando qualcuno sta morendo, le donne si mettono intorno a lui e cantano, “Stai attento! Non indugiare sulla strada! Non aver paura del lupo, non è un lupo vero!” Esattamente come nel “Il re muore”. Si comportano così, perché in questo modo, l’uomo che sta morendo non vorrà andare nelle regioni infernali. La stessa cosa si può trovare nel “Libro Tibetano dei Morti”, che mi ha impressionato molto. Comunque le mie più profonde ansietà sono state svegiate o riattivate dalla lettura di Kafka.¹”

Ionesco evocava con nostalgia, tra i libri che lo avevano formato: le favole, la letteratura popolare del XVIII secolo, le vite dei santi, *I tre moschettieri*, *I miserabili*, i giornalotti della sua infanzia. Tra le letture dell’adolescenza, Alan Fournier con *Il grande Meaulnes*, che egli definisce il “Maestro” della sua adolescenza letteraria e sognante, *Adolescenti* di Valery Larbaud, Charles Du Bos, Flaubert, dei quali diceva che avevano uno stile, che nel suo linguaggio personale, definiva come uno stile di “luce”. (La luce ricopre un ruolo fondamentale nei ricordi infantili dello scrittore).

Gaston Bachelard, scrive ne *La poetica della rêverie*:

¹ Eugène Ionesco intervistato da Shusha Guppy, *The Art of Theater No. 6*, www.theparisreview.org, p.3, (trad. di Liliana Paganini).

“Quali tensioni infantili devono essere in serbo nel profondo del nostro essere perché l’immagine di un poeta ci faccia all’improvviso rivivere i nostri ricordi e le immagini care a partire da parole ben assortite. L’immagine di un poeta non può essere vista attraverso gli occhi, ma è un’immagine parlata. Un tratto dell’immagine parlata è sufficiente per farci leggere il poema come eco di un passato scomparso.²”

Ma la scoperta essenziale per Ionesco fu *Un cuore semplice*, che rappresentò per lui uno choc, racconta che:

“Ebbi d’un colpo la rivelazione di ciò che era la bellezza e la qualità letteraria, lo stile. Prima di quel momento leggevo qualsiasi cosa credo, ma dopo la scoperta di *Un cuore semplice* di Gustave Flaubert mi riuscì impossibile continuare a leggere i romanzi qualsiasi, i feuilleton, i libri polizieschi di bassa qualità.³”

Nella sua conversazione con Claude Bonnefoy, che gli chiede quali siano stati gli autori che lo hanno maggiormente stimolato nella sua ricerca espressiva, Ionesco risponde:

“C’è stato Kafka; *La Metamorfosi* prima di tutto, poi l’intera sua opera. Ci sono stati alcuni pittori come De Chirico. C’è stato Borges. Abbiamo in comune lo stesso sentimento di angoscia. In particolare ho amato *La Biblioteca di Babele*, libro nel quale, oltre il senso d’angoscia causato dalla alienazione a cui è sottoposto l’uomo nella società moderna, c’è anche l’infinito, c’è il labirinto, che è un’immagine dell’infinito che si può ritrovare anche in Kafka e in De Chirico. Il labirinto è inferno, è tempo, è spazio, è infinito. Invece il paradiso è un mondo racchiuso in una sfera, un mondo che contiene ogni cosa in sé. Né finito e neanche infinito. Un posto in cui semplicemente la questione finito-infinito non si pone.

² Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie*, Edizioni Dedalo, Bari, 2008, p. 121, (trad. di Giovanna Silvestri Steven).

³ Marie-France Ionesco, “*Perché scrivo io?*”, Colloque de Cerisy, *Lire, jouer Ionesco* Edizioni Les Solitaires Intempestifs Besançon 2010, p. 19, (trad. di Liliana Paganini).

Così mi appariva da piccolo la Chapelle-Anthenaise⁴ : un posto libero dall'angoscia.

Appena si pone il problema della dimensione dell'infinito e della durata del tempo, allora ti ritrovi nell'inferno.⁵”

Per quanto riguarda Kafka, Ionesco dice di averlo scoperto abbastanza tardi, il primo libro che lesse: *La Metamorfosi*, lo impressionò profondamente:

“Ancora adesso non sono certo se quando l'ho letto la prima volta, l'ho veramente capito. Sentivo che aveva in sé qualcosa di terribile, qualcosa che avrebbe potuto accadere a chiunque di noi, anche se tutto ciò veniva presentato in modo assolutamente non realistico. La cosa che mi colpì maggiormente e che avvertii più profondamente fu un senso di colpa, una colpa senza causa, forse un senso di colpa latente. E ancor di più - e questo forse Kafka non aveva voluto neanche mostrarlo - il fatto che chiunque può diventare un mostro, che questa cosa è possibile per tutti noi, tutti possiamo diventare dei mostri. Il mostro che è in noi può manifestarsi. [...] Guerre, insurrezioni, pogroms, isterie collettive e crimini collettivi, tirannie e oppressioni: questi sono solo aspetti della rivelazione della nostra mostruosità, aspetti che mi vengono in mente perché sono comuni ancora adesso o nella storia, il mostro dentro di noi ha infinite facce, collettive o no, impressionanti o meno, ovvie o meno ovvie. [...]

Leggendo il libro di Kafka, ho vissuto in uno stato di panico. E ancora adesso, mi sembra, in certi momenti, che chiunque possa improvvisamente trasformarsi in un criminale. Tu non puoi sapere quando può accadere che si svegli il mostro che è in te. Questa idea mi ha spesso causato una considerevole angoscia.⁶”

La lettura de *La Metamorfosi* di Kafka, lascerà in Ionesco un seme, che molti anni dopo ispirerà due dei suoi testi più famosi: : *Assassinio senza movente* e *Il*

⁴ A la Chapelle-Anthenaise, nella Mayenne, il piccolo Ionesco e la sorella soggiornano, presso i proprietari di un mulino dal 1917 al 1919.

⁵ Claude Bonnefoy, *Conversation with Eugène Ionesco* First published in 1970 Faber and Faber Londra, pp. 38, 39. (Trad. dall'inglese di Liliana Paganini.)

⁶ *Ibid.* p. 39, 40.

Rinoceronte. Scrive Roberto De Monticelli nella prefazione del testo teatrale *Il Rinoceronte*:

“Nelle due commedie, in verità di tratta dello stesso tema perché, se nella prima [*Assassinio senza movente*] il misterioso sicario al quale nessuno sfugge nella Città Radiosa – salvo i funzionari dell’amministrazione – può essere preso a prima vista per una generica incarnazione del male, in realtà il suo significato simbolico è un altro e si viene chiarendo assai bene, man mano che ci si avvicina alla famosa scena finale, quella in cui Bérenger, con una lunga, patetica tirata, d’altronde assai bella, gli rivolge una serie d’interrogativi destinati a rimanere senza risposta, gli domanda perché uccide. L’assassinio è in realtà un’immagine delle alienazioni cui gli uomini sono sottoposti nelle società moderne, un’immagine di quel conformismo per cui essi rinunciano a se stessi e vanno a occhi chiusi, verso l’annientamento, se non della vita fisica come le vittime del sicario, certo della propria individualità, della propria autonomia e indipendenza, in una parola dello spirito. [...] Pierre-Aimé Touchard⁷ in un saggio affettuoso e casalingo su Ionesco ha detto che egli scrive una commedia come altri tiene giorno per giorno un diario, sotto l’impressione ogni volta di uno “choc” emotivo, gli accade anche di tornare con un’opera nuova su ciò che ha già detto, per renderlo più chiaro, più universale, più mordente. Così egli riprende ne *Il Rinoceronte* il tema di *Assassinio senza movente*, ma senza il poetico mistero della prima commedia. Tutto è chiaro fin dalla prima scena, tutto è semplice e palese. E come, durante il primo atto, sentiamo rimbombare il trotto del rinoceronte dietro le quinte, già abbiamo capito che la metamorfosi collettiva sarà inevitabile. [...] Insomma, questa opera è valida per le dimensioni di teatro che, una volta di più, lo straordinario talento inventivo di Ionesco apre. La metamorfosi a vista del personaggio di Jean, dentro e fuori la stanza da bagno, ogni volta sempre meno uomo e sempre più rinoceronte, sotto gli occhi atterriti di Bérenger, è un modello di teatro antipsicologico, ridotto a puro gesto, che la

⁷ Direttore del “Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique” e scrittore.

parola accompagna con una semplice funzione indicativa. [...] Strano favolista, Ionesco. Le sue morali non hanno certo la semplicità proverbiale dei favolisti classici, la loro elementare, fredda forza di convinzione. Un suono patetico, e un tantino retorico, si stacca dal grido finale di Bérenger:

Bérenger: “E allora tanto peggio! Mi difenderò contro tutti! La mia carabina, la mia carabina! Contro tutti quanti mi difenderò, contro tutti quanti! Sono l’ultimo uomo e lo resterò fino alla fine! Io non mi arrendo! Non mi arrendo!”.

I suoi simboli così sottolineati e ingigantiti nel loro significato polemico contro i totalitarismi della società moderna, diventano persino ovvi.⁸”

In effetti il primo spunto cosciente per il dramma, Ionesco lo trasse dalla constatazione che il nazismo in Romania si stava diffondendo con la velocità di una epidemia e all’epoca ne scrisse un racconto dal quale poi nacque il testo teatrale. In *Passato presente*, un diario di quegli anni in Romania, Ionesco scrive: “Chiacchieravo con S.. Chiacchieravamo tranquillamente. Poi, parliamo di politica. Inutile dire che S. è antinazista e anti Guardia di ferro. Eppure dice: “Le Guardie di ferro non hanno ragione. Non hanno ragione su tutti i punti. Tuttavia, bisogna ammettere, lei sa che non sono antisemita, bisogna ammettere che gli ebrei anche loro...ecc. lei sa che sono contro le guardie di ferro. Tuttavia in loro c’è una esigenza spirituale e materiale che...” sussulto spaventato. Cominciano sempre così. Ammettono certe cose per obbiettività. È pur necessario discutere ragionevolmente e obbiettivamente. In realtà essi cedono, senza rendersi conto, un po’ a destra, un po’ a sinistra. Fanno concessioni, senza saperlo. In pratica mettono il dito nell’ingranaggio. Ben presto si trovano accalappiati dal Moloch. Se si accetta uno solo dei loro postulati, si finisce per accettarli tutti. È inevitabile. Conosco la musica. Tutti i miei amici anti fascisti sono diventati fascisti convinti e fanatici perché hanno cominciato a cedere su un particolare trascurabile. Conosco il fenomeno: l’incubazione comincia; ecco i primi sintomi. Occorrono dalle tre settimane ai due mesi per entrare nel sistema. Hanno cominciato tutti così.

⁸ Dalla prefazione di Roberto De Monticelli, in Eugène Ionesco, *Il Rinoceronte*, Einaudi, Torino 1960.

Qualche volta non hanno neppure bisogno di parlare, perché mi renda conto del cambiamento. Un silenzio significativo, un sorriso, mi fanno capire che qualcosa d'irreparabile è accaduto. Sono stati ghermiti. L'espressione del loro viso cambia. Una certa luce nello sguardo. Hanno tutti un alibi: la purezza. Ma che cosa c'è dietro alla purezza? La purezza è un trucco.⁹

E nel passo successivo del diario, annota:

“Gli parlavo. Era ancora un uomo. D'un tratto, sotto i miei occhi, vedo la sua pelle indurirsi e ispessirsi in modo orribile. I suoi guanti, le sue scarpe diventano unghioni; le mani diventano zampe, un corno gli spunta in mezzo alla fronte, diventa feroce, carica con furore. Non sa più, non può più parlare. È diventato un rinoceronte. Improvvisamente. Vorrei seguire il suo esempio. Ma non posso.¹⁰”

Fra gli autori a cui deve la sua formazione, Ionesco ricorda anche a Dostoevskij e Proust: “Oltre Kafka, anche altri scrittori mi hanno fortemente impressionato, anche se in un modo diverso. Dostoevskij, sicuramente. Proust, soprattutto. Proust perché riesce a scrivere di cose, sensazioni, che io ho avvertito, ma che non sono riuscito a tradurre in parole. Per esempio, mi sono trovato a passare davanti a una casa, dalla cui finestra aperta della cucina fuoriusciva un profumo di dolci, che mi ha ricordato qualcosa che poi mi ha ricordato qualcos'altro, che a sua volta portava con sé un altro ricordo e così via. Io non sapevo come descrivere tutto ciò, pensavo fosse impossibile scriverne, fino a quando non ho letto in Proust il famoso passaggio della madeleine.¹¹”

Ionesco spiega che quando ha iniziato a scrivere, ha trovato sostegno nell'opera di questi scrittori che lo hanno guidato, aiutato, illuminato e giustificato nel suo operato artistico. E questo è avvenuto su due livelli: emozionale e cerebrale.

⁹ Eugène Ionesco, *Passato presente*, Rizzoli editore Milano 1970, pp. 245, 246 (trad. di Gian Renzo e Jole Morteo).

¹⁰ *Ibid.* p. 246.

¹¹ Claude Bonnefoy, *Conversation with Eugène Ionesco* Faber and Faber Limited. Londra 1970, p. 40. (Trad. di Liliana Paganini.)

Le cose sono poi cambiate e, in seguito, è stato influenzato da alcuni poeti e qualche filosofo:

“Dionigi L’Areopagita. È un mistico, un filosofo, o un poeta? Quali sono le sue idee? Sono l’espressione della sua esperienza, di una esperienza che va al di là dell’ordinario. Non mi è mai capitato di fare delle esperienze simili, nel senso che L’Areopagita mi ha dato nozione di cosa fosse vivere fuori dal pensare ordinario, al di là degli impulsi normali del cuore e della mente. Così di lui, posso dire, che ha avuto una forte influenza su di me. D’altra parte lo stesso non lo posso dire di San Giovanni Della Croce, ma posso dirlo del libro di Jean Baruzi su San Giovanni Della Croce, che mi ha parlato del tipo di esperienza fatta dal santo, qualcosa di molto vicino a quella dei mistici bizantini. Nel suo caso, ci sono la rivelazione della notte, che è se ricordo bene, la rinuncia al mondo dei sensi e il rigetto della vista per raggiungere l’illuminazione al di là dell’immagine, l’illuminazione interiore.¹²”

Un libro che ha segnato a fondo Ionesco è stato *Piccola Filocalia della preghiera del cuore*. Un testo ortodosso appartenente alla corrente monastica della quale fecero parte Origene, Giovanni Climaco e gli esicasti del Monte Athos. Nel libro sono raccolti preghiere ed estratti dei padri delle Chiese occidentale e orientale, consacrati alla pratica del misticismo, e attraverso tecniche che comprendono la preghiera salmodiata e ininterrotta, associata a pratiche respiratorie con lo sguardo fisso sull’ombelico, ci si prefigge come meta di giungere alla condizione di “risvegliato”. Il monaco, che vive in solitudine, recluso e ripiegato su se stesso, mediante le diverse pratiche cerca l’illuminazione interiore che provoca un senso di meraviglioso benessere.

Per quanto riguarda la sua formazione di drammaturgo, Ionesco ricorda quando, da bambino, sua madre doveva letteralmente trascinarlo via dal teatro dei burattini al giardino di Lussemburgo a Parigi:

¹² *Ibid.* p. 41.

“Stavo là, potevo restare là, ammaliato, delle giornate intere. Oltretutto non ridevo neanche. Lo spettacolo dei burattini mi stregava, ero stupefatto dalla visione di quelle marionette che parlavano, che si muovevano, che si bastonavano. Era lo spettacolo stesso del mondo, che, insolito, incredibile, ma più vero del mondo reale, mi si presentava sotto una forma infinitamente semplificata e caricaturale, come per sottolinearne la grottesca e brutale verità.

Anche più tardi, fino ai quindici anni, non importa a quale rappresentazione teatrale assistessi, mi appassionava e qualsiasi testo mi trasferiva la sensazione che il mondo è insolito, sentimento dalle radici profonde che non mi ha mai abbandonato. Ogni spettacolo risveglia in me questo sentimento di stranezza del mondo che non mi appare in nessun luogo meglio che in teatro. A tredici anni ho scritto una commedia, la mia prima opera, non aveva nulla d'insolito era un dramma patriottico. Ma la giovane età scusa tutto.”

Scriva la figlia Marie-France: “Insolito”, “incredibile”, “più che vero”, “grottesca e brutale verità”, “stranezza del mondo”. I termini che Eugène Ionesco usa per descrivere la meraviglia, la stupefazione che gli hanno ispirato gli spettacoli di marionette e di teatro visti nella sua infanzia (in particolare *I Miserabili*, al teatro l'Odeon nel 1921) sono gli stessi che utilizzerà più tardi per parlare della propria esperienza, non più di spettatore, ma di drammaturgo.¹³”. E tra le favole che ha amato di più, c'è proprio quella di Pinocchio. Ionesco racconta di un adattamento fatto dal conte russo Aleksej Nikolaevič Tolstoj, (nipote di Leon) del celebre *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Carlo Collodi, intitolata *Le avventure del burattino*¹⁴, della quale nel 1936 fu girata, in Unione Sovietica, una trasposizione cinematografica.

“Il mito di Pigmalione, del Golem e la favola di Pinocchio, meriterebbero una tesi di Dottorato sul tema della statua che prende vita. Ma io dovrei piuttosto

¹³ Marie-France Ionesco, “*Perché scrivo io?*”, Colloque de Cerisy, *Lire, jouer Ionesco* Edizioni Les Solitaires Intempestifs Besançon 2010, p. 21, 22. (trad. di Liliana Paganini.)

¹⁴ In Italia è stata pubblicata col titolo *Il compagno Pinocchio* per la prima volta nel 1984, da Stampa Alternativa, Roma, con la traduzione di Luigi Garzone.

raccontare cosa succede nel film russo [su Pinocchio]. Lì questo povero bambino, o piuttosto questo povero bambolotto di legno è sfruttato da un malvagio capitalista nel suo circo. Pinocchio è alienato dallo sfruttamento. Diventa un bambino, non appena ottiene la libertà organizzando la sua fuga dal circo. E dove si dirige? Verso il Paradiso Sovietico. Così Pinocchio scappa, prende una barca, viene inseguito in barca dal malvagio capitalista, poi, improvvisamente, decolla e vola via e lì c'è una scena straordinaria del suo volo nel cielo. Tutti i temi mistici e, in particolare il tema dell'illuminazione divina e della libertà appaiono insieme nelle immagini - con colori puri, meravigliosamente freschi – di questo film, fatto unicamente per illustrare una ideologia. Ma dietro questa ideologia si possono riconoscere i temi dell'ascensione, il tema del cielo, della luce e del Paradiso. E anche la realtà: il corpo di legno di Pinocchio si trasforma in un corpo umano, *un corps de gloire*¹⁵. Pinocchio arriva in un Paradiso fiorito presieduto da un vecchio uomo sorridente con grandi baffi, che si suppone possa trattarsi di quel maiale di Stalin, ma che nelle intenzioni della storia altri non è che Dio Padre. Ora, non siete d'accordo che il Marxismo contiene al suo interno il mito della Nuova Gerusalemme, della Città ideale?¹⁶”

Tra gli scrittori che lo hanno ispirato, Ionesco parla anche del famoso critico e letterato dell'Accademia di Francia, Jean Paulhan e del suo libro *I fiori di Tarbes*.

Tarbes è una cittadina situata ai piedi dei Pirenei, famosa per i suoi giardini, di questi il più famoso è il Massey, che trae il nome da Placide Massey, famoso botanico ottocentesco che lo ideò, e contiene più di cinquantamila specie di piante e fiori.

Entrando nel giardino c'è un cartello che avverte i visitatori di non portare con sé mazzi di fiori, il guardiano, all'uscita, potrebbe pensare che li abbiano colti nel giardino, e non è permesso questo chiaramente.

¹⁵ Espressione francese usata nel catechismo per descrivere il corpo di Cristo.

¹⁶ Claude Bonnefoy, *Conversation with Eugène Ionesco*, Faber and Faber, Londra 1970, pp 43- 44. (trad. di Liliana Paganini).

Jean Paulhan sosteneva che nella letteratura si deve entrare a mani vuote, così si entra come nei giardini di Tarbes.

“Ho imparato molto [da J. Paulhan]. Tra le altre cose, che non c'è niente da imparare dai critici; perché quello che i critici scrivono, circa quel che vedono nel presente, viene spesso smentito, in un modo o nell'altro, nel futuro, da altri critici; che, alla fine, bisogna ammettere che la critica è una questione di intuito e che l'intuito è molto raro ed è impossibile da definire; che avere una predisposizione per scrivere, e qualità letterarie, è come avere orecchio per la musica. Ho imparato che la vocazione letteraria, a parte che è qualcosa di molto raro, è anche innata, congenita: si può capire, già in tenera età, quali bambini diverranno scienziati, scrittori o politici. [...] Ancora, che ogni opera letteraria è qualcosa di unico, un mondo a parte, un mondo completo, un cosmo. Ogni opera è importante proprio per il fatto che è unica. E visto che è unica, è difficile da capire. Quando, come critico, ti confronti con una nuova opera, entri nel suo mondo e devi avere il tempo di esplorarlo, di scoprirlo quel mondo... Ecco perché essere un buon critico è molto raro. Penso di averlo già detto: per diventare scrittori c'è bisogno di talento, ma per diventare critici devi avere del genio.¹⁷”

Per Jean Paulhan, la creazione letteraria era una sorta di quarta dimensione della mente, diceva:

“La creazione letteraria fugge talmente ai nostri metodi positivi d'osservazione della mente, che la si accetta, quasi ignorando la sua natura”.

La sua prima esperienza di scrittura, Ionesco la data intorno ai dieci anni.

Iniziò a scrivere le sue memorie, due pagine che poi andarono perdute. Ricorda solo che la prima pagina iniziava con la descrizione di una foto nella quale aveva tre anni.

Poi verso gli undici anni, scrisse alcune poesie e un dramma patriottico, un dramma patriottico francese. Quando poi si trasferì in Romania, all'età di tredici anni, tradusse il dramma patriottico francese in un dramma patriottico rumeno:

¹⁷ *Ibid.* pp. 45, 46.

“Ero molto confuso da bambino. Alle scuole elementari, in Francia, mi avevano insegnato che il francese - che era la mia madre lingua - era la più bella lingua del mondo, che i francesi erano gli uomini più coraggiosi del mondo, che avevano sconfitto sempre tutti i loro nemici... [...] Quando mi ritrovai a Bucarest, il mio insegnante mi spiegò che la mia lingua era il rumeno, che la lingua più bella del mondo era il rumeno e non il francese, che i rumeni si erano sempre difesi dai loro nemici... [...] Così ho imparato che non erano i francesi, ma i rumeni i migliori, superiori a chiunque altro.

Meno male che non mi sono trasferito l'anno seguente in Giappone, se no...

Così, ho iniziato con lo scrivere una pièce patriottica. E ho anche scritto una commedia divertente nello stesso periodo.

Della quale però ho un ricordo un po' nebbioso. Nella commedia io ero il personaggio principale e dovevo avere undici o dodici anni, si svolgeva a Parigi a Rue de l'Avre. Un mio compagno di scuola mi diceva che era in grado di girare un film perché possedeva una cinepresa, cosa che poi risultava falsa. Era un piccolo mitomane. Mi aveva chiesto di scrivergli una sceneggiatura.

Quel che ricordo è che la fine prevedeva che i personaggi fracassassero tutta la casa. Sette o otto bambini sedevano prendendo il loro thè; in seguito riducevano in frantumi le loro tazze e tutto il vasellame, spaccavano tutti gli arredi e gettavano fuori dalla finestra i loro genitori.¹⁸”

Un tema questo che ispirerà nel 1962, nel film a episodi *I sette peccati capitali*, il cortometraggio *L'Ira*, del quale curerà sceneggiatura e firmerà la regia insieme a Sylvain Dhomme e Max Douy.

La vicenda si svolge in una ridente cittadina francese nella quale tra gli abitanti tutto sembra procedere con armonia. Ma un giorno, durante il pranzo ogni capo famiglia trova una mosca galleggiante nel piatto della minestra: in un accesso di collera, tutti all'inizio se la prendono con la propria moglie e dagli insulti passano

¹⁸ Claude Bonnefoy, *Conversation with Eugène Ionesco*, Faber and Faber, Londra 1970, pp. 56- 57, (trad. di Liliana Paganini).

alle mani. Ne nasce rissa collettiva, qualcuno lasciando acceso il fuoco in cucina, provoca un incendio, poi via via, in un crescendo frenetico, si scatena un vero putiferio che si diffonde ovunque, nella nazione e oltre, su tutta la terra, fino a generare la fine del mondo ad opera di una bomba atomica.

Lo spunto per questo episodio, possiamo ben riconoscerlo, è tratto proprio da quella prima commedia che il giovane Ionesco aveva composto in Romania.

Ma quella prima commedia rimase un caso isolato nell'adolescenza dello scrittore, che riprenderà a scrivere per il palcoscenico quasi trenta anni dopo. Marie-France Ionesco scrive che per suo padre, si è trattato di scoprire, o più esattamente di "riscoprire" in lui le strutture, gli archetipi, gli schemi propri del teatro. Affermazione questa di sapore junghiano per Ionesco, che d'altronde era un grande lettore e ammiratore di Jung.

"E cosa doveva fare? Esplorare la natura stessa della teatralità. Fare "Tabula rasa" al fine di risalire alle sorgenti dell'arte teatrale. Sperimentare, far vivere attraverso i suoi testi, quel che per lui era l'essenza del teatro. Prima di tutto il dialogo: "Per prima cosa il teatro ha un suo modo di utilizzare la parola – è il dialogo, è la parola della discussione, del conflitto. Se viene considerata da alcuni autori solo come discussione, costituisce un grave errore da parte loro."¹⁹

Ionesco racconta di come scoprì il dialogo, senza saperlo: passando dalle scuole Elementari alle Medie, fu incaricato di scrivere per il giornalino della classe. C'era stata una festa nel paese e la classe aveva avuto l'incarico di raccontarla. Ionesco scrisse di una festa di paese immaginaria, con dei dialoghi:

"Io ebbi il voto migliore e il professore lesse, a voce alta, il mio articolo a tutta la classe. E soprattutto quel che lo impressionò di più fu che il mio pezzo fosse scritto in forma di dialogo, contrariamente a quelli di tutti gli altri. Il professore si complimentò con me per avere inventato il dialogo, che mi disse, era stato,

¹⁹ Marie-France Ionesco, "Perché scrivo io?", Colloque de Cerisy, *Lire, jouer Ionesco* Edizioni Les Solitaires Intempestifs Besançon 2010, p. 24. (trad. di Liliana Paganini).

d'altronde, inventato tanto tempo prima. Il dialogo, "parola del conflitto", permette di mettere insieme voci diverse, opposte, contraddittorie e soprattutto le proprie contraddizioni."²⁰

Ionesco afferma che se ha scritto per il teatro è stato perché il teatro gli offriva la possibilità di non parlare in prima persona, ma far parlare i personaggi, che potevano dire qualsiasi cosa, tutte le assurdità, tutti i controsensi che volevano. Poiché non era lui a dire tutto ciò, ma i personaggi, il rispetto umano era salvo. In *Antidoti*, cita Pirandello: "Ci sono in noi, come affermava Pirandello, molti diversi personaggi. Quando si scrive un romanzo si è costretti a parlare a nome di questi personaggi. Il teatro offre, al contrario, la straordinaria possibilità di far parlare direttamente i personaggi, che illustrano tutti i nostri fantasmi e le nostre ossessioni."²¹

In un capitolo che ha titolo *L'autore e i suoi problemi*, in *Note e contro note*, Ionesco spiega:

"Il creatore autentico possiede una sincerità assoluta. Tuttavia di che genere è questa verità, questa sincerità? Le storie che l'autore ci racconta sono inventate, dunque sono vere. Sono inventate e appunto per questo l'autore non mente. Infatti inventare significa creare, rivelarsi. Poiché l'opera creata è inventata o immaginata, come abbiamo visto essa è un essere vivente. Un essere vivente e reale. L'opera è di una realtà indiscutibile. Mentire equivale a dissimulare oppure a tentare di sostituire una realtà con un'altra: barare, negare o affermare con uno scopo, meschino o moralmente generoso, per vanteria o per propaganda. Il creatore si riconosce attraverso i personaggi che inventa o immagina. Conosciamo tutti la famosa espressione di Flaubert: "Madame Bovary sono io". L'autore non sostituisce una cosa con l'altra, come fa il mentitore, egli fa una cosa che è se stessa. Per questo motivo la verità trae origine dall'immaginario. In realtà

²⁰ *Ibid.* p.25.

²¹ *Ibid.* p. 25.

Madame Bovary probabilmente non s'identificava con Flaubert, ella era la figlia di Flaubert. Nata da lui gli era sfuggita.²²”

Ma la parola nel teatro, per Ionesco, deve essere spinta al suo parossismo per raggiungere la vera misura dell'arte teatrale, che è dismisura. Le parole stesse devono tendersi fino al loro limite ultimo. Il linguaggio deve esplodere, si deve distruggere, nella sua impossibilità di contenere appieno i significati. E in ogni caso non esiste solo la parola, in teatro. Il teatro è visivo e auditivo, nello stesso tempo. Non è costituito da una serie d'immagini, come il cinema, ma è una costruzione, un'architettura in movimento, composta da immagini sceniche. Tutto è permesso nel teatro: incarnare dei personaggi, ma anche materializzare le angosce e i conflitti interiori. È dunque, non soltanto permesso, ma da raccomandare far recitare gli oggetti, animare le scenografie, concretizzare i simboli.

La parola è completata dal gesto, dal gioco teatrale e dalla pantomima, che nel momento in cui la parola non è più sufficiente, si sostituiscono a questa. E anche gli elementi scenici, oggetti e scenografie, possono amplificare la parola o il gesto, a loro volta.

“Ma tutto parla in teatro: le parole, i gesti, gli oggetti, l'azione stessa, perché ogni cosa serve a esprimere, a dare significato alla rappresentazione. Tutto questo non è che linguaggio. Un linguaggio che tenta di rivelare quel che c'è oltre la storia, forse anche di integrare nella storia, intesa nel senso della trama, quel che c'è oltre la storia.²³”

Cosa è avvenuto poi? Quando e perché è intervenuto in Ionesco il disamore, fino alla repulsione, per il teatro?

²² Eugène Ionesco, *Note e Contro Note*, Torino, Giulio Einaudi editore 1965, pp. 264- 265, (trad. di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti).

²³ Marie-France Ionesco, “*Perché scrivo io?*”, *Colloque de Cerisy, Lire, jouer Ionesco* Edizioni Les Solitaires Intempestifs Besançon 2010, p. 26, (trad. di Liliana Paganini).

In effetti, il grande amore per il teatro, del bambino stregato dai burattini, si trasforma in una sorta di estraneità e d'indifferenza. Ionesco afferma:

“Quando mi si domanda: “Perché scrive per il teatro?”, mi sento sempre molto imbarazzato, non so che cosa rispondere. Mi pare, talvolta, di aver cominciato a scrivere per il teatro perché lo detestavo. Leggevo opere letterarie, saggi, andavo al cinema con piacere. Ascoltavo ogni tanto della musica, visitavo gallerie d'arte, ma non andavo per così dire, mai a teatro. Tutt'al più vi capitavo qualche volta per accompagnare qualcuno... La recitazione degli attori mi metteva a disagio. Ero a disagio per loro. Le situazioni mi parevano arbitrarie. Avvertivo sempre qualcosa di falso.

La rappresentazione teatrale non aveva niente di magico, per me. Tutto mi pareva un po' ridicolo, un po' squallido. [...] Insomma tutto m'irritava a teatro. Quando vedevo gli attori identificarsi totalmente con i personaggi e, per esempio, piangere vere lacrime sulla scena, trovavo tutto ciò insopportabile, veramente indecente.

Quando, d'altra parte, vedevo l'attore troppo padrone del personaggio, fuori del personaggio, dominatore, distaccato, come lo volevano Diderot o Juvet, o Piscator, o, dopo di lui, Brecht, ero ugualmente disgustato. [...]

Perfino le opere teatrali che avevo avuto occasione di leggere non mi piacevano.

Non tutte! Infatti non ero insensibile né a Sofocle o Eschilo, né a Shakespeare, né a certe commedie di Kleist o di Büchner. Perché? Perché, pensavo, tutti questi testi sono affascinanti alla lettura per qualità letterarie, forse non specificatamente teatrali. In ogni caso dopo Shakespeare e Kleist, non credo di aver provato piacere alla lettura di commedie. Strindberg mi sembrava insufficiente, maldestro. Molière stesso mi annoiava. Quelle storie di avari, d'ipocriti, di cornuti, non mi interessavano. Non mi piaceva il suo spirito ametafisico. Shakespeare invece metteva in discussione la totalità della condizione e del destino dell'uomo. [...] Per esempio quando, perduto il regno, Riccardo II è prigioniero nella sua cella,

non è Riccardo II quel che io vedo, ma tutti i re decaduti della terra; e non soltanto tutti i re decaduti, ma anche le nostre credenze, i nostri valori, le nostre verità sconseccate, corrotte, logorate, le civiltà che scompaiono, il destino.

Quando Riccardo II muore, assisto alla morte di ciò che ho di più caro, sono io stesso che muoio insieme a Riccardo II. [...]

Così a ben guardare, Shakespeare non fa della storia, per quanto si serva della storia; non è storia, ma mi presenta la mia storia, la nostra storia, la mia verità oltre il tempo, attraverso un tempo che va al di là del tempo, per raggiungere una verità universale, inesorabile. Effettivamente il capolavoro teatrale ha un carattere di superiore esemplarità: mi rinvia la mia stessa immagine, è specchio, è coscienza, è storia orientata di là dalla storia verso la verità più profonda. [...] D'altra parte i drammi di Shakespeare, nella loro grandezza, mi sembravano sminuiti dalla rappresentazione. Nessuno spettacolo shakespeariano mi affascinava tanto, quanto la lettura dell'*Amleto*, dell'*Otello*, del *Giulio Cesare* ecc.²⁴.

Cosa era avvenuto al bambino Ionesco, che la mamma doveva trascinare via dal teatro del "Guignol" al giardino di Lussemburgo?

"Quand'è che non ho più amato il teatro? Quando, diventato più grande, più lucido, acquisito lo spirito critico, ho preso coscienza delle finzioni, dei grossi trucchi del teatro. È stato a partire da quel momento che ho perso tutta la mia ingenuità.

Quali mostri sacri del teatro avrebbero potuto restituirmela? E in nome di quali potenti magie avrebbero preteso di stregarmi? Non c'era più magia; non c'era più sacralità: nessuna ragione, nessuna giustificazione sarebbe stata sufficiente per farla rinascere."

Ma come, Eugène Ionesco, ritorna ad amare il teatro e diventa uno degli autori più conosciuti del novecento?

²⁴ Eugène Ionesco, *Note e Contro Note*, Torino, Giulio Einaudi editore 1965, pp. 19- 21- 22- 23- 34, (trad. di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti).

“Il teatro è una delle arti più antiche. Ritengo che non se ne possa fare a meno. È impossibile non cedere al desiderio di far apparire sulla scena dei personaggi viventi, e nel medesimo tempo reali e fantastici. Impossibile resistere al bisogno di farli parlare, vivere davanti a noi. Dare un corpo a fantasmi, farli vivere è un’avventura prodigiosa, insostituibile, al punto che io stesso sono rimasto sorpreso vedendo improvvisamente muoversi sulla scena dei “Noctambules”, durante le prove della mia prima commedia²⁵, personaggi creati da me. Sono rimasto spaventato. Che diritto avevo di fare una cosa simile? Era lecito? E Nicolas Bataille, il mio interprete, come poteva diventare il signor Martin? [...] Era quasi una diavoleria. Cosicché, soltanto quando ho scritto per il teatro, del tutto casualmente e con l’intenzione di metterlo in burla, ho cominciato ad amarlo, a riscoprirlo in me, a comprenderlo, a esserne affascinato; ed ho capito che cosa, io, dovevo fare.²⁶”

Ionesco si rende conto, e ne scrive in *Note e contronote*, nel capitolo *Esperienze del teatro*, che se il teatro è finzione, artificio, effetto, allora perché possa acquisire il suo specifico valore, bisogna forzarlo proprio in quella direzione.

Bisogna farlo uscire da quella zona intermedia che appartiene anche alla letteratura. Rendere gli artifici ancora più visibili, evidenti. Premere a fondo il pedale sul grottesco, evitare le commedie da salotto che definisce “di pallida ironia”, ma puntare sulla caricatura e sulla farsa, spinte all’ennesima potenza.

“Umorismo, sì, ma con i mezzi del burlesco. Una comicità dura, senza raffinatezze, eccessiva. Niente commedie drammatiche. Ma ritorno all’insostenibile. Spingere tutto al parossismo, cioè alle fonti del tragico. Fare un teatro di violenza: violentemente comico, violentemente drammatico.

²⁵ *La Cantatrice calva*.

²⁶ Eugène Ionesco, *Note e Contro Note*, Torino, Giulio Einaudi editore 1965, p. 28, (trad. di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti).

Evitare la psicologia o piuttosto darle una dimensione metafisica. Il teatro sta nell'esagerazione estrema dei sentimenti, esagerazione che distorce la piatta realtà quotidiana. Analoga distorsione e disarticolazione anche nel linguaggio.²⁷”

Ionesco scrive, a proposito della nascita del suo primo testo teatrale *La Cantatrice calva*, che non aveva intenzione di diventare un autore drammatico, ma voleva semplicemente imparare l'inglese. Nel 1948, comprò un manuale di conversazione Franco-Inglese per principianti. Si mise al lavoro, copiando le frasi del manuale e imparandole a memoria:

“Rilegendole attentamente, imparai dunque, non l'inglese, ma sorprendenti verità: per esempio che la settimana ha sette giorni, cosa che d'altronde sapevo; oppure, che il pavimento è sotto, il soffitto sopra, cosa che ugualmente, forse, sapevo, ma sulla quale non avevo mai riflettuto seriamente, o avevo dimenticato, mentre mi appariva improvvisamente tanto stupefacente, quanto indiscutibilmente vera. Sono dotato di sufficiente spirito filosofico per accorgermi che non erano semplici frasi inglesi in traduzione francese, quelle che trascrivevo nel mio quaderno, bensì verità fondamentali, constatazioni profonde. Ciò non bastò a farmi abbandonare l'inglese. Fortunatamente, poiché dopo le verità universali, l'autore del manuale mi rivelava verità particolari; e a tal fine, ispirato senza dubbio dal metodo platonico, adottava la forma dialogica.²⁸”

Dalla terza lezione in poi, racconta Ionesco, l'autore del manuale presentava due personaggi: la signora ed il signore Smith. La signora Smith informava il marito che erano genitori d'innumerabili figli, che vivevano nella periferia londinese, che avevano una domestica di nome Mary e che da vent'anni erano amici dei signori Martin, che la loro casa era un castello perché “ la casa per un inglese è il suo vero castello”.

Ionesco quindi rinuncia a imparare l'inglese, e scrive:

²⁷ *Ibid.* p. 29.

²⁸ *Ibid.* p. 169.

“La mia ambizione era divenuta più grande: comunicare ai miei contemporanei le verità essenziali di cui il manuale di conversazione franco-inglese mi aveva reso cosciente. D'altronde i dialoghi degli Smith, dei Martin, degli Smith coi Martin erano di per sé teatro, in quanto il teatro è dialogo. Dovevo dunque scrivere un'opera teatrale.²⁹” Così nasce *La Cantatrice calva*, che dal Teatro des Noctambules nel 1950 è passata al Teatro dell'Huchette, dove ancora oggi è possibile assistere alla sua rappresentazione. Ionesco in un primo momento l'aveva intitolata *L'inglese senza fatica* o *L'ora d'inglese*. Il nome definitivo lo si deve all'errore di memoria in una battuta, di un attore, ma Ionesco ne fu così entusiasta che lo adottò addirittura come titolo.

Ma durante la creazione della commedia, avviene per lo scrittore qualcosa di straordinario: “[...] tuttavia, il testo de *La Cantatrice calva* fu una lezione (e un plagio) solo all'origine. Si verificò, non so come, un fenomeno bizzarro: il testo si trasformò, sotto i miei occhi, insensibilmente, contro la mia volontà. Le semplicissime e luminose frasi, che avevo diligentemente trascritto nel mio quaderno da scolaro, lasciate là, in capo ad un certo tempo si decantarono, presero a muoversi da sole, si alterarono, mutarono fisionomia. Le battute del manuale, che pure avevo correttamente, accuratamente copiate le une di seguito alle altre, si confusero. Perfino questa verità innegabile, sicura: “il pavimento è sotto, il soffitto è sopra”. L'affermazione, categorica quanto irrefutabile: i sette giorni della settimana sono: lunedì, martedì, mercoledì, giovedì, venerdì, sabato, domenica, si deteriorò a tal punto che il signor Smith, il mio eroe, ci farà sapere che la settimana si compone di soli tre giorni: martedì, giovedì e martedì. I buoni borghesi signori Martin, marito e moglie, furono colpiti da amnesia: pur vedendosi e parlandosi ogni giorno, non si riconobbero più. [...] Un quinto personaggio, inatteso, sopraggiunse infine ad aggravare il turbamento di quelle pacifiche famiglie, il capitano dei pompieri. [...]

²⁹ *Ibid.* p. 171.

Poi, dopo che il pompiere usciva di scena per non perdere un incendio previsto con tre giorni di anticipo, annotato sull'agenda, e che doveva scoppiare all'altro capo della città e gli Smith e i Martin riprendevano la loro conversazione. Ahimè, le verità elementari e sensate che si scambiavano, accavallandosi fra di loro, erano impazzite, il linguaggio si era disarticolato, i personaggi si erano decomposti; la parola, assurda, si era svuotata di contenuto e tutto finiva in una lite di cui era impossibile conoscere i motivi, poiché i miei personaggi si lanciavano a vicenda in faccia non battute, neppure brandelli di proposizioni, né parole, ma sillabe, consonanti, vocali!...

Secondo me, si era trattato di una specie di cedimento della realtà. Le parole erano divenute gusci sonori, privi di senso; anche i personaggi, beninteso, avevano perso la loro psicologia e il mondo mi appariva in una luce insolita, forse nella sua vera luce, fuori dalle interpretazioni e da una causalità arbitraria. Scrivendo questa commedia (poiché tutto ciò si era trasformato in una specie di commedia, o di anticommedia, cioè veramente una parodia di una commedia, una commedia della commedia), ero sopraffatto da un vero malessere, da un senso di vertigine, di nausea. Ogni tanto ero costretto a interrompermi e, domandandomi con insistenza quale spirito maligno mi costringesse a continuare a scrivere, andavo a distendermi sul canapè con il terrore di vederlo sprofondare nel nulla; ed io con lui.^{30,}

In una lettera a Gabriel Marcel³¹, a proposito dei suoi primi testi di teatro, Ionesco scrive:

“Ho cose molto semplici da dire, e il mio è un teatro d'immagini, di sensazioni, di reazioni quasi istintive che cerco di rendere nella loro purezza iniziale, primitiva, senza un'elaborazione cerebrale (è la parola giusta?), sforzandomi di non tener conto né del buon gusto, né dei modelli letterari e senza temere la contraddizione.”

³⁰ *Ibid.* pp. 171-173.

³¹ Gabriel Marcel era il critico de “La Revue Théâtrale”.

Ionesco ha assimilato la lezione dei surrealisti e cerca di riproporre nel suo metodo di creazione drammatica, qualcosa di simile alla pratica della scrittura automatica, che tra i surrealisti non aveva dato risultati così sorprendenti. Il suo è un tentativo di trovare una via che gli permetta di accedere al suo particolare mondo interiore, al suo inconscio, senza censure e sovrastrutture della razionalità che bloccherebbero di fatto quel flusso di pensieri e d'immagini che produciamo nostro malgrado e che possiamo apprezzare nella loro sconquassata unità solo nei sogni. I testi che crea nascono spesso dai sogni, sogni notturni o visioni d'immaginazione attiva, pratica che aveva sperimentato nelle sue sedute di analisi. Ionesco trascriveva con puntualità i sogni e queste visioni, che nella loro, a volte incongruenza, rappresentavano uno stimolo per il suo particolare modo di scrivere, e diventavano tasselli della sua geografia interiore.

Ionesco, in un articolo sulla sua esperienza di drammaturgo, in *Note e contronote*, scrive:

“Ci sono stati d'animo, intuizioni, assolutamente extratemporali, extrastoriche. Quando mi sveglio, un mattino di grazia, vuoi dal sonno notturno, vuoi dal sonno mentale dell'abitudine, e prendo improvvisamente coscienza della mia esistenza, e della presenza universale, sì che tutto mi pare strano e nello stesso tempo familiare, quando mi pervade la sorpresa di esistere, questo sentimento, questa intuizione appartiene a ogni uomo, a ogni tempo. Questa condizione di spirito, la si può ritrovare espressa, quasi dalle stesse parole dai poeti, dai mistici, dai filosofi, che la sentono esattamente come la sento io, e come certamente l'hanno sentita tutti gli uomini, se non sono morti spiritualmente o accecati dai bisogni della politica; si può ritrovare questo stato spirituale, chiaramente espresso, esattamente identico, tanto nel Medioevo che nell'Antichità o in qualsiasi secolo “storico”. In questo istante eterno, il calzolaio e il filosofo, lo schiavo e il padrone, il prete e l'ateo s'incontrano, si identificano.

Storico ed extrastorico si saldano, si ricongiungono egualmente nella poesia, nella pittura. L'immagine di una donna che si pettina è identica in certe miniature

persiane, nelle steli greche ed etrusche, negli affreschi egiziani; un Renoir, un Manet, i pittori del XVII e XVIII secolo, non hanno avuto bisogno di conoscere i pittori di altre epoche, per ritrovare ed esprimere il medesimo atteggiamento cui è legata la stessa inalterabile grazia sensuale. Si tratta qui, come nel primo esempio di un'emozione permanente. Lo stile pittorico con cui quest'immagine è resa è differente (sia pure di poco), secondo le epoche. Tuttavia questo "differente", che si rivela secondario, non è che un sostegno luminoso del permanente.^{32,}

O, ancora:

"Il teatro è un'arte volta al divertimento, o alla riflessione? Non ho mai capito questo tipo di domande, né questa distinzione. Non nego che il teatro non cambi insieme con il linguaggio ed i costumi. La storia dell'arte non è che la storia delle sue espressioni, d'accordo. Sì, c'è qualcosa che cambia e qualcosa che non può cambiare: ed è questa la ragione per cui il teatro nō³³, le tragedie di Sofocle, i drammi di Shakespeare sono un teatro che può essere compreso dagli uomini di ogni tempo e luogo. La tecnica del teatro può mutare; le leggi essenziali del teatro sono immutabili. Un medesimo spirito vive attraverso le sue differenti incarnazioni. L'arte precolombiana ha parole per noi. Nulla di più attuale di una colonna greca."

Questo si prefiggeva Ionesco nello scrivere le sue commedie e al pari del personaggio di Jaques nel *Come vi piace* di Shakespeare, nel contemplare il mondo, lo vedeva come un grande palcoscenico:

"Tutto ciò che mi circonda è spettacolo. Spettacolo incomprensibile. Spettacolo di forme, di figure in movimento, di linee di forza che si oppongono, si lacerano, si annodano, si snodano. Che strano meccanismo! Non tragico, ma stupefacente. Lo stupore è la mia sensazione fondamentale di fronte al mondo. Non tragico, certo, certo; forse questo mondo è comico, stranamente comico, sicuramente

³² Eugène Ionesco, *Note e contronote*, 1965 Giulio Einaudi Editore, Torino, pp. 33- 34, (trad. di Gian Renzo Morfeo e Giovanni Moretti).

³³ Forma particolare di teatro giapponese.

beffardo. Eppure, contemplandolo più a lungo, avverto in me un dolore, una lacerazione. Anche questo dolore mi stupisce; questa lacerazione è strana. [Sono] infinitamente sorpreso che qualche cosa esista, avvenimenti e passioni, colori e dolori della notte e del giorno ancorché precari, trasparenti, inafferrabili: frutti del nulla. E tutte queste cose che muovono, si scontrano per distruggersi reciprocamente.³⁴»

Il teatro riflette evidentemente le inquietudini della nostra epoca. Ma nulla può impedirgli di essere anche l'espressione delle inquietudini di sempre. Si moriva d'amore cent'anni fa; si moriva anche di paura della morte, come oggi.

Queste inquietudini si esprimono meglio, sono più autentiche, più complesse e più profonde quando sono trascinate dallo slancio dell'immaginazione. Quanto più ci sbarazziamo, ci liberiamo dai pregiudizi o da altre alienazioni che vogliamo imporci, e dalle dimostrazioni limitatrici, tanto più la creazione sarà ricca di significati molteplici e grandi.³⁵»

Nel libro che raccoglie la lunga conversazione tra Ionesco e Claude Bonnefoy, Ionesco racconta cosa avviene mentre scrive una commedia, e come gli capiti di creare una pièce:

“Ci sono momenti nei quali il pensiero si fa quasi incoerente o si perde, quando mi capita di associare immagini con più libertà, quando sento impulsi diversi che non possono coesistere, anzi che sono in conflitto fra di loro. Quando mi sento in uno stato semi-caotico, di squilibrio, spesso quello è (spesso, ma non sempre, perché non esiste una regola assoluta) il momento in cui devo scrivere una commedia: il caos deve trovare una forma espressiva, un universo chiaro e coerente, deve scaturire da lì.

Quando invece scrivo articoli o saggi, ho il pieno controllo di me stesso, sono più sicuro di quello che voglio. Io lo so razionalmente e non devo cercare quello

³⁴ Eugène Ionesco, *Note e Contro Note*, Torino, Giulio Einaudi editore 1965, p. 205, (trad. di Gian Renzo Morfeo e Giovanni Moretti).

³⁵ *Ibid.* pp. 120, 121.

che so. E in questo stato d'animo, non posso scrivere commedie.

Quando comincio a pensare alle mie opere drammatiche o a quelle di altri, o alla pittura o ad altro, significa che non sono in un momento creativo. Il momento creativo arriva quando il mio metabolismo mentale va fuori uso, quando funziona male o in modo abnorme. In questi momenti potrei comporre un poema, se scrivessi poesie. Mentre sono in questo stato, qualsiasi cosa, qualsiasi immagine può apparire, perché prende la stessa strada dei sogni. Io non so da dove queste immagini vengano fuori. Le afferro, le colgo, come meglio posso. Me le ritrovo davanti. Una volta che queste cose, immagini, sono state scritte, buttate giù, prendono forma, e acquistano una specie di coerenza per il fatto che si sono inserite in un contesto, e cominciano a legarsi le une con le altre, e allora io comincio a “pensare”, come si dice, anche se per me pensare lucidamente significa pensare in modo convenzionale e inadeguato, in linea con i più triti clichés, seguendo i meccanismi di una apparente razionalità, e quindi per me questo significa “non pensare”.³⁶ “

Ionesco negli ultimi tempi aveva sostituito la scrittura con la dettatura, a causa del tremore, che non gli permetteva di avere un controllo perfetto sulle mani.

Spiegava che la differenza era che scrivendo personalmente, il testo tendeva a essere più introspettivo, mentre con la dettatura, risultava più colloquiale. Per esempio *Il re muore*, era una pièce che aveva dettato, motivo per cui non aveva avuto origine, né da uno stato di revèrie, né da uno stato di libera associazione di pensieri. Ed era infatti una pièce che l'autore trovava molto razionale, molto consapevole. Questo significa che era scaturita dal suo conscio, che era stata composta in modo cosciente. La gente e i critici dissero che Ionesco aveva abbandonato l'avanguardia per buttarsi sui classici. Ma non si trattava, dice Ionesco, di scegliere tra il classicismo e l'avanguardia. Dipendeva soltanto da un modo diverso di scrittura, perché si trovava a un diverso livello di coscienza. La

³⁶ Claude Bonnefoy, *Conversations with Eugène Ionesco*, Faber&Faber, London 1970, pp. 67-68, (trad. di Liliana Paganini).

scrittura dipende dallo stato d'animo in cui ti trovi.

Diverso è il modo in cui i sogni entrano nell'universo di Ionesco, che in un'intervista per *the Paris Review*, ci racconta il suo metodo di scrittura, negli ultimi anni:

“Lavoro la mattina, mi accomodo nella mia poltrona di fronte alla mia segretaria. Parlo lentamente e lei trascrive. Lascio che i personaggi, le idee, emergano da me come se stessi sognando. Uso sempre i ricordi dei sogni della notte precedente. I sogni per me sono realtà più profonde. Quello che crei sognando è vero, perché prodotto dalla natura e la natura non può mentire. Non c'è nulla da dimostrare c'è solo da inventare. Io lascio che le parole e le immagini emergano attraverso di me. Per 25 anni ho scritto a mano, ma ora mi è impossibile, le mie mani tremano troppo e sono troppo nervoso. Così nervoso in effetti, che ucciderei i miei personaggi immediatamente. Attraverso la dettatura io dono loro la possibilità di vivere e di crescere.³⁷”

Negli ultimi anni della sua esistenza, Ionesco, ormai vecchio e deluso dal mondo, perde l'ispirazione nella letteratura, ma la ritrova nella pittura:

“Per esistere, dunque, non mi resta altro che la pittura. Se smettessi di dipingere, sarei completamente disperato. I colori, e nient'altro che i colori, sono il solo linguaggio che ancora possa parlare, i colori mi dicono qualcosa. Li sento ancora vivi, mentre le parole per me hanno perso senso, valore, capacità espressiva. I colori, per me, appartengono, invece a questo mondo; essi cantano, ed essendo di questo mondo mi sembra che mi leghino all'Altro Mondo. Ritrovo in loro ciò che la parola ha perduto. Sono la parola: il disegno, certo, ma soprattutto il colore è parola, linguaggio, comunicazione, vita, ciò che mi può legarmi al resto, all'universo. E' ciò che mi unisce a Lui, che mi fa vivere: Ma

³⁷ Eugène Ionesco intervistato da Shusha Guppy, *The Art of Theater No. 6*, www.theparisreview.org, p.11, (trad. di Liliana Paganini).

un'altra paura mi consuma, la paura che le voci dei colori si esauriscano, si spengano. Paura anche di ripetermi, quindi paura che mi abbandonino dopo aver urtato contro il muro freddo della non-espressione: giacché la ripetizione è mortale, cliché mortale, non-invenzione, cioè non-vita, esaurimento.^{38,}

Ionesco aveva sperimentato in diverse sedute con il suo psicoanalista, di scuola junghiana, la pratica della immaginazione attiva, l'aveva utilizzata per delle rêveries che aveva trasposto poi in alcune pièce, addirittura in *Vittime del dovere* il protagonista è obbligato, da un poliziotto, a eseguire questo esercizio.

Lo Ionesco artista figurativo, ha applicato l'immaginazione attiva anche alla pittura. Carl G. Jung, che utilizzava questa pratica per far sorgere l'inconscio dei suoi pazienti, alla fine dell'articolo *Empiria del processo d'individuazione*, scrive:

“In questo saggio ho cercato, sia pure a tentoni, di rendere più intelligibili i processi interiori del mandala. Essi riproducono, per così dire, mutamente occulti e oscuramente avvertiti, i quali son percepibili con “l'occhio rivolto all'interno” e resi evidenti nella forma in cui si presentano, ancora incompresi e sconosciuti, grazie a matita e pennello. Le immagini rappresentano una sorta d'ideogramma di contenuti inconsci. Ho applicato naturalmente questo metodo anche a me stesso e confermo che si possono dipingere figure effettivamente complesse senza avere la minima idea del loro contenuto reale. Mentre la si dipinge, l'immagine, sembra svilupparsi da sé, spesso in contrapposizione con l'intenzione cosciente. È interessante osservare come l'esecuzione della figura contrasti spesso in maniera curiosa le aspettative coscienti. La stessa cosa si può osservare, a volte ancor più chiaramente, mettendo via via per iscritto i prodotti dell'immaginazione attiva.^{39,}”

Ionesco, che negli ultimi anni della sua vita aveva scoperto in lui una nuova vena espressiva, ci racconta come attende l'ispirazione e considera che non ci sia

³⁸ Eugène Ionesco, *La ricerca intermittente*, Ugo Guanda Editore, Parma 1989, pp. 9-10, (trad. di Gian Renzo Morteo).

³⁹ Carl G. Jung, *Opere, Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri s.r.l., Torino, 2002, p. 341, (trad. di Lisa Baruffi).

poi una grande differenza fra ciò che avviene nell'arte drammatica e la pittura. Citerò qui alcuni brani da un'intervista di Guido Ferrari a Ionesco, che si svolge nell'atelier della Erker Galerie, di San Gallo, in Svizzera, dove per qualche mese ogni anno, all'età ormai di 77 anni, Ionesco si dedicava alla pittura:

“FERRARI: Monsieur Ionesco, permette che le faccia qualche domanda?

IONESCO: Sì.

FERRARI: Qual è il soggetto del quadro che sta dipingendo?

IONESCO: Adesso?

FERRARI: Sì, adesso.

IONESCO: Non so. Lo cerco. Aspetto l'ispirazione e la direzione che mi daranno i primi segni e soprattutto il segno nero.

Poi aspetto un altro segno nero, aspetto che la linea nera si sviluppi, che appaiano altre figure, figure umane o figure geometriche.

Non so mai. E' la pagina bianca che allo stesso tempo m'ispira e mi fa paura.

Lavoro meglio, come vede laggiù, su dei fondi colorati.

Dunque, cosa farò, non lo so. E' come quando scrivevo le mie opere di teatro, *La cantatrice calva* o *La lezione*. Non sapevo dove andavo a finire.

Mettevo due personaggi sulla scena, o meglio sentivo due personaggi che dicevano qualcosa. E che continuavano a parlare. E avevo l'impressione di lasciarli parlare da soli. E loro arrivavano a esprimere, non so per quale mistero, quello che volevo dire di più profondo e che mi era inaccessibile nel linguaggio comune, nel linguaggio diurno, quotidiano. Allora le parole venivano. I personaggi dibattevano fra loro. Certo, ero io che li avevo creati, ma poi loro assumevano un'inquietante libertà. Mi somigliavano, è vero, ma non erano più me.

Avevo l'impressione che fossero miei figli.

Così adesso, (Ionesco si riferisce alla pittura) aspetto che le forme nascano.

Quello che faccio riesce una volta su due, su tre, una volta su quattro. Spio il momento in cui qualcosa si attaccherà al primo segno che avrò dipinto.

FERRARI: Bisogna che il linguaggio con la sua grammatica, con la sua sintassi, non soffochi la forza che viene dall'interno...

IONESCO: Esatto. E qualche volta, così come avevo fatto nei miei drammi reinvento un linguaggio.

Nella mia ultima opera, che s'intitola *Voyages chez les morts*⁴⁰, recentemente pubblicata da Einaudi nella traduzione di Gian Renzo Morteo, invento un linguaggio, perché ho l'impressione che il linguaggio corrente non basti. Allora, attraverso una specie di afasia, sperando di riuscire a dire qualcosa, cerco di creare un metalinguaggio. I personaggi di questo dramma dicono parole disarticolate, parole inventate, che non esistono.

Ho l'impressione che la gente sia stanca del linguaggio corrente, che banalizza a tal punto quello che pensa, che non c'è più pensiero.

Occorre cercare nel linguaggio interiore, nel linguaggio semi-afasico, semi-disarticolato... o addirittura nel linguaggio quasi completamente disarticolato, inventato. Ho l'impressione che in quel momento si trovi, appunto, in un linguaggio senza grammatica, senza sintassi, quello che chiamo *un grido profondo dell'anima*.

Avevo cominciato a distruggere il linguaggio con *la Cantatrice calva*. Il linguaggio si disarticolava, le parole saltavano. Ma si faceva in allegria. Adesso quello che ho fatto nel mio ultimo testo, *Viaggio tra i morti*, è diventato veramente tragico. All'inizio, quando scrivevo le mie prime pièce teatrali, era una cosa allegra, era la distruzione del linguaggio per opera della gioia. Ma invecchiando si finisce per essere sopraffatti, specialmente dall'orrore del mondo.⁴¹»

⁴⁰ *Viaggio tra i morti*

⁴¹ Eugène Ionesco, *La ricerca di dio*, Intervista di Guido Ferrari, edizioni Casagrande s.a., Bellinzona pag.13-16, (trad. di G. Ferrari).

Ionesco e Dio
Un uomo deluso da Dio

Il rapporto tra Ionesco e Dio è un rapporto assai complesso, che fa i conti con le aspirazioni e le delusioni subite dal drammaturgo, il quale ne *Il mondo è invivibile* scrive:

“C’è Dio o no? [...] Certi filosofi o saggisti brillanti, come il romeno Cioran che ha certamente letto gli gnostici e i sufisti, pensano che ci sia un Dio nascosto e che un creatore barbuglione di second’ordine, “il cattivo demiurgo”, un demone, abbia fabbricato questo mondo rubandone i segreti al Dio nascosto.

Hanno fatto questo mondo senza il Suo permesso.

È evidente che viviamo nel disordine. È evidente che siamo preda del male, con la emme maiuscola. Ed è incontestabile che viviamo nel disordine. [...] La religione, o almeno la religione esoterica, patteggia con questo mondo. [...] Ma le leggi della religione sono semplicemente le leggi di questo mondo.

Noi che non conosciamo le tecniche dell’estasi – e mi chiedo come si possa vivere senza illuminazione – possiamo però trovare una sorta di soluzione. La noncuranza: sapere che il mondo è una specie di enorme farsa che Dio ha rappresentato per l’uomo e aspettare la fine. Qui c’è un gioco enorme e occorrerebbe arrivare all’atteggiamento di certi buddisti zen che, dopo essersi rotti la testa per decine di anni per scoprirne il significato, a un tratto si mettono a ridere. È questa la loro illuminazione. Di second’ordine; per lo meno si mettono a ridere.

Quei monaci buddisti a un tratto si sono guardati intorno come se vedessero il mondo per la prima volta: hanno visto questo, hanno visto quello e hanno visto

tutto, poi si sono messi a scherzare. Hanno visto cadaveri, si sono messi a ridere e hanno detto: “Che frottola!”

Proprio quello che ho fatto dire in una mia pièce: *Quel formidabile bordello!* [...] a un personaggio che, dopo essere vissuto cinquant’anni in un mondo in cui le rivoluzioni per la libertà si trasformavano in tirannia, dove succede quel che succede... si mette anche lui a ridere.

Ma quando l’ho scritto, il cuore non entrava in gioco. Sapevo benissimo, e ancora adesso lo so, che bisogna fare così. Oppure si può entrare nel gioco del Creatore, accettare questo mondo così com’è, fare politica e lottare, per esempio per la libertà, sapendo benissimo – eppure facendola – che questa lotta non porta a niente.^{42,}

Il rapporto tra Ionesco e Dio si potrebbe assimilare a un rapporto d’amore, nel quale Ionesco non si sente adeguatamente ricambiato. L’amore nasce con un colpo di fulmine, una mattina nel sud della Francia, a la Chapelle Anthenaise, dove dal 1921 al 1924, il piccolo Ionesco insieme alla sorella soggiornano, ospiti dei proprietari di un mulino.

Dichiara Ionesco: “Il paese era un piccolo cosmo, nello stesso tempo un nido e un luogo aperto, la solitudine necessaria e la comunità con la gente. Non era un mondo limitato, era un mondo completo.⁴³” “Quando vivevo a la Chapelle-Anthenaise, mi trovavo fuori dal tempo, in una specie di paradiso.⁴⁴” “Un mondo nuovo, un mondo sempre nuovo, un mondo eterno, eternamente giovane, è questo il paradiso.⁴⁵”

Questo tempo è un tempo immutabile, eterno e fuori dal tempo quotidiano che si misura con gli orologi, ma un tempo che si ripete incessantemente con il

⁴² Eugène Ionesco, *Il mondo è invivibile*, Milano, Spirali, 1989, pp.12- 14 -15, (trad. di Isabella Facco).

⁴³ Claude Bonnefoy, Claude Bonnefoy, *Conversations with Eugène Ionesco*, Faber&Faber, London 1970, pp.13- 14. (Trad. di Liliana Paganini).

⁴⁴ Eugène Ionesco, *Passato Presente, Briciole di diario*, Rizzoli Editore, Milano, 1970, pp. 13- 14 (trad. di Gian Renzo e Jole Morteo).

⁴⁵ *Ibid.* pag. 15.

trascorrere delle stagioni, “Un girotondo di frazioni dell’anno mosse dal succedersi delle stagioni e che si fissano in un eterno ritorno⁴⁶”. “Così Ionesco indirettamente definisce uno spazio-tempo essenziale alla sua drammaturgia e presenta l’esperienza vissuta nella sua infanzia come un ambiente vitale e magico che genera un tempo che si materializza per un movimento circolare e non più lineare⁴⁷”, come sottolinea Paul Vernois. “Questo tempo che alcuni qualificheranno come anti tempo, rende illusorie le nozioni di passato, presente e futuro... attaccato alla storia, manifestato nello spazio, qualitativo più che quantitativo, permette la novità nella stasi e la rinnovazione dell’essere all’interno di un viaggio immobile” [...] “La Chapelle-Antenaïse proclama che l’uomo può vivere e aspira a vivere fuori dal tempo⁴⁸”.

I tre anni che il piccolo Ionesco trascorre nel vecchio mulino saranno spesso ricordati con infinita nostalgia dall’anziano drammaturgo che rimpiangerà “i colori, vivificanti, di una freschezza e intensità mai più ritrovata, i colori che amo di più, soprattutto l’azzurro, vergine, puro [...] Il Mulino è stato un nido, un rifugio naturale. In quella casa mi sono sentito straordinariamente bene. Ogni cosa mi appariva come un simbolo. Come il fatto che vivessimo in fondo a una piccola valle e dovessimo salire una leggera pendenza nota come il “cane carlino” per raggiungere il più vicino piccolo villaggio. E la prima cosa che vedevi, quando salivi, era il campanile della chiesa. Ricordo una mattina bellissima, assolata, in cui ero molto felice, andavo in chiesa con indosso gli abiti della festa. Posso ancora rivedere il cielo blu e nel cielo, stagliata, la guglia della chiesa. Posso ancora sentire le campane. C’era il cielo. C’era la terra. Era il perfetto matrimonio fra il cielo e la terra. Credo che alcuni psicanalisti, gli junghiani, affermino che noi soffriamo perché sperimentiamo dentro di noi la separazione tra il cielo e la terra. Ma in quella vallata c’era la vera unione fra terra e cielo. Solo ora comincio

⁴⁶ Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d’Eugène Ionesco*, Paris édition Klincksieck 1972, p.12, (trad. di Liliana Paganini)

⁴⁷ *Ibid.* pag.12.

⁴⁸ *Ibid.* pag.12.

a spiegarmi perché sono stato così felice lì. In quel momento vivevo nel mio paradiso, non avevo bisogno di spiegarmelo.⁴⁹”

Come scrive Paul Vernois, questo mondo immutabile ci viene raccontato da Ionesco con l'immagine del cerchio che si direbbe d'ispirazione buddhista:

“Era il mondo che girava intorno a me, che mi sentivo immutabile, eterno: io ero il centro del mondo.⁵⁰” Si precisa, secondo Vernois, già un'immagine che ritroveremo nel suo teatro, quella del turbine, qui movimento rotatorio, che respinge fuori l'errante imprudente che ha lasciato il centro della ruota, luogo di fissità e di assoluto. Ma è anche l'immagine del reietto fuori dal mondo chiuso e perfetto dell'individuo, che sonda o trasgredisce i limiti e si allaccia al tema biblico della caduta e della punizione:

“Il sole, le stelle, turbinavano intorno a me, che restavo immobile al centro del tutto. La terra e i suoi colori e i suoi campi, le sue nevi e le sue piogge mi giravano intorno [...] Non avrei dovuto muovermi, io ero preso nel girotondo, preso nel movimento, nel turbine. Correre dietro al presente, questo significa essere nel tempo. Si corre dietro alle cose, si corre con le cose, si scorre.⁵¹”

Per Ionesco La Chapelle –Antenaise resterà la terra della freschezza e della gioia:

“Un piccolo universo tutto fresco e pulito che sembrava apparso, come un bambino nato in quel momento [...] Ora [il ricordo di] questo soggiorno di epifania gloriosa è improvvisamente colpito da maledizione. [...] Lontano da noi le costellazioni, l'azzurro infinito, la gioia senza confini, la festa.⁵²”

⁴⁹ Claude Bonnefoy, *Conversations with Eugène Ionesco*, Faber&Faber, Londra 1970, p.13- 14, (Trad. di Liliana Paganini).

⁵⁰ Eugène Ionesco, *Passato Presente, Briciole di diario*, Rizzoli Editore, Milano, 1970, p. 28 (trad. di Gian Renzo e Jole Morteo).

⁵¹ *Ibid.* p. 28

⁵² *Ibid.* pp. 193- 197.

Il bambino Ionesco possiede la chiave di un Eden rivelato dai suoi sensi acuti. Più vicino alla “fonte primaria”, lascia che la sua ingenuità si apra alle grandi questioni metafisiche, agli archetipi della conoscenza.

In “*Briciole di diario*” Ionesco scrive che quando abitava al mulino della Chapelle- Anthenaise tutto per lui era gioia e tutto era presenza e, negli anni a venire, quel periodo assumerà le connotazioni di tempo mitico e sarà ricordato per sempre come un Paradiso perduto. Diventato uno scrittore famoso, Ionesco comprerà come casa di campagna proprio un mulino, che farà restaurare con grande spesa, ma che dovrà poi abbandonare a causa dei reumatismi.

La gioia inesplicabile, intensa e luminosa che da bambino lo invadeva nella campagna francese, Ionesco la proverà ancora qualche volta nell’adolescenza e sempre sarà collegata alla percezione della luce, contrapposta alle tenebre; sarà vissuta come una manifestazione ultraterrena, un’illuminazione mistica, come se in una stanza oscura sorgesse una luce improvvisa in grado di indicargli il cammino. “Noi siamo fatti per la gioia” scriverà nei suoi diari, ma di fatto quella gioia inesplicabile, senza ragione, resterà retaggio degli anni della fanciullezza. Il maturo drammaturgo soffrirà spesso di crisi depressive e l’angoscia prenderà il posto della gioia. Negli anni, scoprirà delle similitudini tra l’esperienza della luce di cui è stato protagonista e certi stati d’illuminazione provati dai mistici orientali. Marie-Claude Hubert scrive nel suo saggio *Il misticismo nel teatro di Ionesco*: “Per tutta la vita cercherà di ritrovare quell’attimo privilegiato che il romeno Eliade, interpreta come una Ierofania, atto con il quale il sacro fa irruzione nella realtà. [Ionesco] Ha confidato a me e ad altri di aver aspirato a diventare monaco, durante la sua giovinezza a Bucarest. “Questa esperienza della luce anticipa quella della morte, - ha dichiarato Eliade in occasione di un convegno a Cerisy nel 1980 - Ionesco ha avuto accesso, senza rendersene conto, all’esperienza di una morte iniziatica, sarebbe a dire, di una morte simbolica, ed è proprio questa “morte iniziatica” che è appassionante per gli storici delle religioni, perché in conseguenza a tale esperienza di morte, come evocata in questo caso da una

esperienza spontanea d'illuminazione, riconosciamo tutte le sindromi di una nuova nascita della nostra personalità o del passaggio da questo mondo a un mondo trascendente.⁵³” Gli scrittori più amati da Ionesco saranno quelli, nelle cui opere, cariche di luce, Ionesco ritroverà la sua esperienza, simile all'estasi. Amava parlare di un libro di Arseniev, *L'Église russe*, [*La chiesa russa*], dov'è descritto una specie di miracolo. Un uomo gravemente malato, divorato dall'angoscia, va a trovare un monaco che posandogli una mano sulla spalla lo libera da tutti i suoi mali. L'uomo, attraverso questo contatto fisico che lo mette in comunione con l'Aldilà, prova una gioia intensissima e si sente improvvisamente illuminato da una luce meravigliosa.⁵⁴”

Questo gioco di oscurità e di luce è il fondamento del teatro ioneschiano, ci illustra la dinamica segreta del suo teatro, in bilico tra stupore e angoscia, tra noia e rivelazione, “abbagliamento” come dice lui stesso: “...di scoperta in scoperta, di luce in luce in un mondo percorso dalla luce. Ionesco ha sempre sostenuto che sia stato per parlare di questa luce, per parlare di questo stupore, di una luce, di un cielo, di uno stupore più forte dell'angoscia, che sovrasta l'angoscia, che aveva fatto della letteratura.

L'inno all'infanzia rurale si coniuga e si completa con un inno alla luce che si oppone alla sensazione di tenebra profonda del drammaturgo anziano. “Due stati di coscienza sono all'origine di tutte le mie commedie: a volte predomina l'uno, a volte l'altro; a volte s'intrecciano. Queste due originarie forme di coscienza sono l'evanescenza e la pesantezza; la mancanza e l'eccesso di presenza; la trasparenza del mondo e la sua opacità; la luce e la tenebra profonda. Ognuno di noi ha sentito, in certi momenti, che il mondo ha una sostanza di sogno, che i muri non hanno spessore, che ci sembra di poter vedere attraverso le cose, in un universo senza spazio, fatto unicamente di luce e di colore; tutta l'esistenza, tutta la storia del

⁵³ Colloque de Cerisy. Paris, Belfond, 1980.

⁵⁴ Marie-Claude Hubert, *Le mysticisme dans le théâtre de Ionesco*, Colloque de Cerisy, lire, jouer Ionesco, Les Solitaires Intempestifs, Éditions, Besançon, 2010 p. 49, (trad. di Liliana Paganini).

mondo diventa, in quell'attimo, inutile, priva di senso, impossibile. Quando non si riesce a superare questa prima fase di smarrimento (giacché abbiamo la precisa impressione di svegliarci in un mondo sconosciuto) la sensazione dell'evanescenza ci dà un'angoscia, una specie di vertigine.

Ma tutto ciò può anche condurci, per contro, a un senso di euforia: l'angoscia si trasforma improvvisamente in libertà; più nulla ha importanza se non lo stupore di esistere, la nuova sorprendente coscienza della nostra esistenza in una luce d'aurora, nella libertà ritrovata; siamo stupiti di esistere in un mondo che ci sembra illusorio, fittizio, mentre il comportamento umano rivela i suoi aspetti ridicoli e tutta la storia, la sua assoluta inutilità; la realtà, il linguaggio sembrano disarticolarsi, disunirsi, svuotarsi: se ogni cosa ha perso la sua importanza, che altro possiamo fare se non riderne?

In un simile momento, mi sono sentito, personalmente, tanto libero, o liberato, da avere l'impressione di poter fare qualunque cosa con le parole, con i personaggi di un mondo che mi sembrava soltanto più un'apparizione beffarda, senza fondamento.⁵⁵”

L'esperienza della luce vissuta dal piccolo Ionesco alla Chappelle Anthenaise non rimane un episodio isolato nella sua vita, il drammaturgo ci racconta di un altro incontro con la luce:

“Quando avevo diciassette o diciotto anni, passeggiavo in una città di provincia, verso mezzogiorno, nel mese di Giugno; e, a un tratto, ho sentito una presenza e ho sentito, o in quel momento ho creduto di sentire, che Qualcuno mi teneva nelle sue mani, che non eravamo perduti.⁵⁶”

⁵⁵ Eugène Ionesco, *Note e Contro Note*, Torino, Giulio Einaudi editore 1965, pp. 154- 155, (trad. di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti).

¹⁷ Eugène Ionesco, *Il mondo è invivibile*, Edizioni Spirali, 1989 Milano, p. 22, (trad. di Isabella Facco).

¹⁸ Bérenger appare la prima volta in *Assassinio senza movente*, poi ne *Il rinoceronte*, *Il pedone dell'aria* e *Il re muore*.

Pressoché identiche parole, Ionesco presta a Bérenger⁵⁷, personaggio ricorrente in quattro testi scritti dal drammaturgo, in *Assassinio senza movente*, in un dialogo con l'architetto al primo atto nel quale, il protagonista, spiega il motivo per il quale intende licenziarsi:

Bérenger: “Questo mi accadeva alla fine della primavera, o anche nei primissimi giorni d'estate, all'avvicinarsi del mezzogiorno... L'ultima volta, dovevo avere diciassette, diciotto anni, mi trovavo in un piccolo centro... Da qualche parte nel sud, mi pare... Passeggiavo in una via stretta, insieme vecchia e nuova, con case basse, tutte bianche, appiattate al fondo dei cortili, o dietro a giardinetti, con cancelli di legno, verniciati...di giallo chiaro, era giallo chiaro? Ero solo nella via. Costeggiavo le cancellate, le case, si stava bene, non faceva troppo caldo, il sole sulla testa, altissimo nel cielo azzurro. Andavo a passo rapido, verso che mèta? Non so più. Sentii profondamente la felicità unica di vivere. [...] Bruscamente la gioia si fece ancora più grande, rompendo ogni confine! La luce si fece ancora più abbacinante, senza perder nulla della sua dolcezza, era così densa da sembrare respirabile. Come dirle il suo sfolgorio senza pari? ... Era come se in cielo ci fossero quattro soli... [...] Un canto trionfale scaturiva dal più profondo di me stesso: “ero”, avevo coscienza di “essere” da sempre, di non dover più morire. [...] Camminavo, correvo, gridavo: “Io sono, io sono”. Oh, avrei potuto certamente prendere il volo, tanto ero diventato leggero, più leggero del cielo azzurro che respiravo. Uno sforzo da niente, un piccolissimo balzo sarebbe bastato. Avrei potuto volare, ne son certo.⁵⁸”

Dice Ionesco:

“È molto difficile raccontare questa storia. E quando ne parlo nei miei libri dove ci sono certi eroi – per esempio ne *Il solitario* – che hanno questa luce, ebbene, non è più del tutto vero, perché ricordo quel momento di presenza

⁵⁸ Eugène Ionesco, *Teatro completo I*, a cura di Emmanuel Jacquard *Assassinio senza movente*, Edizioni Einaudi-Gallimard, Torino 1993, pp. 486, 487, (trad. di Valentino Musso).

estremamente intensa sempre più vagamente; e quando mi riferisco a quel momento, non capisco più.

Ma nel momento in cui ho sentito quella cosa indicibile, mi sono detto: “Non avrò mai più paura. Ogni volta in cui avrò noie, ogni volta in cui avrò dubbi, ricorderò quel momento”. Ma ora non lo ricordo più⁵⁹.”

In effetti il giovane Ionesco aveva avuto la tentazione di abbracciare la vita religiosa: “Nell’adolescenza, quando ero in Romania, ho avuto una crisi religiosa; e avevo un confessore ortodosso, frate Alessandro, che è vissuto per anni sul monte Athos e mi diceva di avere visto il diavolo e di avere combattuto, di avere lottato a corpo a corpo con lui.

Mi aveva chiesto: “Che cosa hai da confessarmi? Ma ti avverto: se sei bugiardo, criminale, incestuoso, me ne frego! Rispondi a una cosa: credi?”

Allora gli ho detto: “È proprio questo il problema!”. “E perché non credi?”. “Perché nel mondo c’è il Male”. Ha risposto: “Sei perduto!”

Vale a dire che non c’è nessun rapporto fra l’ordine dell’aldilà, se ce n’è uno, e questo.⁶⁰”

Parlando di frate Alessandro, Ionesco racconta che il frate abitava in un piccolo convento a Bucarest, ma visto che in città c’era troppo rumore, si era trasferito sul monte Athos, dove appena arrivato, in refettorio durante la cena, i monaci athoniti lo avvisarono che avrebbe avuto un’esperienza particolare durante la notte. E in effetti mentre era nella cella si sentì assalire da un corpo che lo toccava, ma che lui non vedeva e che voleva dominarlo. Tutta la notte durò la sua lotta e la sua sofferenza. Il giorno dopo si era svegliato in un bagno di sudore e aveva raccontato agli altri monaci quel che gli era accaduto, questi avevano riso, perché conoscevano quello scherzo, non di Dio, ma del diavolo. Lo avevano provato tutti.

⁵⁹ Eugène Ionesco, *Il mondo è invivibile*, Edizioni Spirali, 1989 Milano, p. 22 (trad. di Isabella Facco).

⁶⁰ *Ibid.* p. 16.

Ionesco conclude: “Io credo nel diavolo... La storia è incomprendibile senza la demonologia.”⁶¹”

Ionesco nella sua giovinezza fu molto colpito dalla lettura della *Piccola filocalia della preghiera del cuore*, testo ortodosso, molto conosciuto in Romania, fondato sull’Esicasmò, nel quale sono descritte diverse esperienze di luce. Un altro libro che Ionesco avrà caro, è *Racconti di un pellegrino russo*, testo ascetico scritto a metà del 1800 da un anonimo russo, che divulgò la pratica della preghiera del cuore, una preghiera interiore perpetua. Il protagonista è appunto un pellegrino che attraversa l’Ucraina e la Russia, portando con sé solo del pane secco e *La Bibbia*, alla ricerca di qualcuno che gli insegni a pregare Dio e contemporaneamente a vivere la vita di tutti i giorni. Nel suo viaggio incontra un monaco santo che gli insegna la preghiera di Gesù, o preghiera del cuore, che recita: “Signore Gesù Cristo, figlio di Dio, abbi pietà di me peccatore”, una frase estratta dal Vangelo di Luca, che dev’essere ripetuta incessantemente, secondo il ritmo del respiro. Quel che colpì maggiormente Ionesco nella lettura di questo libro, fu l’esperienza della luce, analoga a quella del drammaturgo, di cui è protagonista il pellegrino nel suo percorso di progresso spirituale.

Marie-Claude Hubert, a proposito di questo libro, scrive che Ionesco:

“Nel suo ultimo testo teatrale: *Viaggio tra i morti*, fa allusione a questo libro religioso, un “antico romanzo” che ha letto nella sua giovinezza e che lo ha molto colpito e l’autore presta al suo personaggio Jean [alter ego di Ionesco], un vecchio uomo, la considerazione che segue:

“**Jean:** [...] tutti questi libri che non capisco. Devono essere i libri su cui c’è scritto quello che si deve fare quando si sta per morire, oppure quando si è appena morti, ma quello che c’è scritto, è ancora vero? Sono vecchi libri, vecchie,

⁶¹ *Ibid.* p.18.

vecchissime esperienze descritte, e ad ogni modo non li capisco, ho dimenticato la lingua.⁶²”

Lo sguardo d’incomprensione che porta il personaggio a dire che non comprende più la lingua in cui sono scritti questi libri sacri, dei quali, non ne capisce più neanche il senso, riflette la tristezza di Ionesco, che arrivato al termine della sua vita, mentre scrive questa specie di testamento morale, che è *Viaggi tra i morti*, rimpiange d’essersi allontanato sempre di più dalla sua esperienza di luce.⁶³”

D’altronde lo scrittore sostiene che se l’ordine morale sulla terra non corrisponde a quello del cielo, non vale la pena rompersi la testa, bisognerebbe vivere nella noncuranza. È questa la soluzione. Il menefreghismo assoluto, filosofico, degli zen:

“Non soltanto la noncuranza è una soluzione etica, c’è anche la possibilità di vivere in una sorta di meraviglia permanente, in una meraviglia senza giudizio. E anche questa può essere una via d’uscita.⁶⁴”.

Nel romanzo *Il solitario* (1973), Ionesco fa dire al suo protagonista:

“È quando mi sento solo, cosmicamente solo, come se fossi il creatore di me stesso, il dio di me stesso, il padrone delle apparizioni, è in questo preciso momento che mi sento fuori pericolo. Di solito non si è soli nella solitudine. Ci si porta dietro il resto. Si è isolati, l’isolamento non è la solitudine assoluta, che è cosmica, l’altra solitudine, la piccola solitudine, è quella sociale. Nella solitudine assoluta, non c’è più nient’altro. Sono i ricordi, le immagini, le presenze degli altri a torturarci. A darci fastidio. C’è una solitudine fastidiosa e insopportabile, quella in cui ci si riferisce agli altri, li si chiama, si ha bisogno di loro, li si fugge perché si crede alla loro esistenza. È degli altri che si ha paura, allora ci si precipita verso di loro per disarmarli. Ma io non ero dio e tutte quelle fuggitive apparizioni e tutta

⁶² Eugène Ionesco, *Teatro completo II, Viaggio tra i morti*, Einaudi-Gallimard, Torino, 1993, p. 679, (trad. di Gian Renzo Morteo).

⁶³ Marie-Claude Hubert, *Le mysticisme dans le théâtre de Ionesco*, Colloque de Cerisy, lire, jouer Ionesco, Les Solitaires Intempestifs, Éditions, Besançon, 2010 p. 50, (Trad. di Liliana Paganini.)

⁶⁴ Eugène Ionesco, *Il mondo è invivibile*, Edizioni Spirali, 1989 Milano, p. 17, (trad. di Isabella Facco).

quella apparenza non le inventavo, me le “si” offriva, me le si presentava. Quel “si”. Era in quel “si” l’inventore.

Io subivo, cercavo di non subire, di tenermi in disparte per limitarmi a guardare, senza entrare nel gioco, ma ero pur costretto a prendere in considerazione il “si”⁶⁵.”
“Le persone che corrono, di fretta, verso chissà quale meta. Guardare gente che guarda. Tutto è uno spettacolo immaginato da... da chi? Da Dio, ammettiamolo. Ammettiamo che ci credo. La creazione è in effetti come uno spettacolo, anche se è uno spettacolo di cui non capisco tutti i particolari. In ogni caso è allucinante. Nessuno lo può negare. Forse Lui ha lasciato che il mondo si facesse da solo. Forse certe volte mi sbaglio. Forse non è vero che Lui ci condiziona in tutto quello che facciamo. Certo, basta scostare leggermente la tenda tirata sul mondo del banale e del quotidiano che sono in noi più ancora che fuori di noi, nulla è banale se lo si guarda con attenzione, dramma e commedia a un tempo. Dico sciocchezze, qualcos’altro, tutt’altro. Lo spettacolo che danno gli uomini, il loro teatro, è solo un misero sucedaneo del grande teatro⁶⁶.”

Il tema del condizionamento degli esseri umani da parte della divinità, ritorna in altri punti del romanzo e a questo proposito Ionesco mette in dubbio l’esistenza stessa dell’Io:

“[...] mi misi a guardare la gente che passava, senza vederla troppo perché, di colpo, pensai che non era vero che siamo condizionati e agiti. Chi sarebbero la e le persone agite? Chi è questo Io? Esiste?

Sì, esiste. Ma è? Solo se crediamo in un’anima gettata nel mondo che lo subisce. Forse non siamo altro che nodi, incroci effimeri di energie, di forze, di tendenze diverse e contraddittorie che poi la morte viene a sciogliere. Ma queste forze, questi fatti energetici, siamo pur sempre noi, noi siamo fatti, siamo prodotti, siamo agiti, ma al tempo stesso ci facciamo, agiamo, ci agiamo. Che bello se avessi un talento filosofico! Ne saprei di cose. Saprei le stesse cose, potrei

⁶⁵ Eugène Ionesco, *Il solitario*, Alberto Gaffi Editore, Roma, 2007, p. 48, (trad. di Gabriella Bosco).

⁶⁶ *Ibid.* pp. 58- 59.

spiegarle a me stesso e agli altri e potrei discutere con loro le mie idee. Forse avrei potuto essere un matematico.

Un matematico, uno studente cugino di Lucienne, mi aveva detto che la matematica può provare l'esistenza di Dio. Un altro mi aveva detto che la matematica e la fisica posano su postulati o assiomi che, a loro volta, posano sul niente. E tuttavia, tutto questo, tutto ciò che io vedo, si è costruito. Si può partire da un postulato qualsiasi, un assioma qualsiasi e poi edificarci sopra. Non c'è reale. Non c'è falso, non c'è vero, e tutto va avanti lo stesso, tutto si verifica, si costruisce. Dio ci concede questa libertà, di avere volontà, desideri, interpretazioni, ipotesi, le quali, in contraddizione o no le une nei confronti delle altre, valgono le une come le altre ai fini di farne qualcosa.⁶⁷”

Il protagonista del romanzo di Ionesco eredita una piccola fortuna da uno “zio d'America”, lascia il lavoro, si trasferisce in un appartamento di una zona semicentrale di Parigi e conduce un'esistenza solitaria nella quale il mondo esterno assume sempre di più i contorni di un'allucinazione e non capiamo se la rivoluzione che imperversa nel quartiere è reale o frutto di una visione psicotica. Il tema della rivoluzione appare già, più di dieci anni prima, nell'atto unico *Delirio a due*. Nel testo, una coppia, costretta in una stanza, continua imperterrita a litigare sulla ridicola questione se la lumaca e la tartaruga siano o meno il medesimo animale, mentre tutto intorno si sentono colpi di fucile, scoppiano bombe, e la stanza e l'intero palazzo cadono a pezzi. Puntualizza Gisèle Féal:

“*In delirio a due*, alla guerra tra marito e moglie, all'interno della stanza, fa eco - nel senso proprio del termine - la guerra che si combatte tra i due quartieri della città. La corrispondenza tra le due guerre è marcata dal fatto che mentre cresce il conflitto tra Lui e Lei e arrivano a schiacciarsi, il livello del rumore, dei colpi di arma da fuoco e delle bombe della guerra esterna cresce al medesimo ritmo.

⁶⁷ *Ibid.* pp. 61- 62.

[...] Tuttavia penso che entrambe le guerre rappresentino l'immagine della guerra interiore che divide l'uomo.⁶⁸”

I protagonisti sono una coppia di mezza età:

“Rosi dall'usura della quotidianità, l'amore, l'ideale e il sogno che accompagnavano la scoperta dell'altro, di sé e del piacere dei sensi, hanno lasciato il posto alla negatività: ormai frustrazione, stizza e ostilità la fanno da padroni.⁶⁹”, scrive Emmanuel Jacquart nel suo commento al testo e riporta l'articolo che il critico Étienne Souriau scrisse in occasione del debutto:

“Fra le quinte si sentono vociferazioni e colpi d'arma da fuoco. L'azione interna e l'azione esterna, in stretta correlazione, contribuiscono a creare il medesimo clima.⁷⁰” Ma se fuori, alla fine dell'atto unico, finalmente la guerra termina con canti trionfali e inevitabili esecuzioni, all'interno della stanza i due dopo qualche minuto di pausa riprendono a litigare su la chiocciola e la tartaruga, il marito sostiene che si tratti di animali diversi e la moglie sostiene che si tratti dello stesso animale:

Lei: “La tartaruga, o chiocciola, non è un animale bavoso, con il corpo corto? Non è una specie di piccolo rettile?”

Lui: “Sì, e allora?”

Lei: “E allora, vedi, ti fornisco prove io. Non si dice lento come una tartaruga e lento come una lumaca? E la lumaca, cioè la tartaruga, forse che non striscia?⁷¹”.

Nel romanzo *Il solitario*, il protagonista per un breve periodo convive con una donna, cameriera in un ristorante nel quale pranza quotidianamente. Di lei, poi quando lo abbandonerà improvvisamente e senza una ragione, non ricorderà con precisione neanche il nome: “Yvonne o Marie?”.

⁶⁸ Gisèle Féal, *Ionesco un théâtre onirique*, Edition Imago, Paris, 2001, p. 70. (trad. di Liliana Paganini).

⁶⁹ Eugène Ionesco, *Teatro completo II, Delirio a due*, Einaudi- Gallimard, Torino 1993, Commento di Emmanuel Jacquart, volume II, p. 811, (trad. di Gabriella bosco e Jole Morteo).

⁷⁰ *Ibid.* *Dinamica della commedia* di Étienne Souriau, p. 813.

⁷¹ *Ibid.* p. 8

“Certe volte mi chiedevo se io e lei non eravamo i fondatori di un nuovo mondo. Un mondo ricostituito. Un mondo senza buchi o crepacci. Un mondo sicuro, riuscito a Dio. Amici colti mi hanno detto che nella cabala è scritto che Dio ha tentato ventisette volte di creare l’universo; la creazione attuale è la ventottesima ed è la meno scadente. Le creazioni precedenti, allora, come dovevano essere? Quando gliene riuscirà una valida? Ho come l’impressione che abbia già rinunciato alla nostra a che ci lasci cadere nell’abisso del nulla. Forse noi siamo solo un’isola precaria che non sappiamo se sarà collegata all’universo definitivo.⁷²”

“L’eroe [del romanzo *Il solitario*] di Ionesco,” come nella postfazione commenta Gian Luca Spadoni, “non attende redenzione; lui è da un lato e dall’altro il mondo e dietro il mondo un altro mondo impenetrabile; la creazione è fallita, discute del niente poiché va a morire; quasi comico questo io che esiste ma non è; appunto assurdo.⁷³”

Il racconto si chiude con una visione di un albero nato nel cortile della casa che vede solo il protagonista:

“Ero deluso, dove era finito l’albero? Poco prima c’era, i tre fiori lo provavano. Li toccai, ne annusai il profumo. Anche la portinaia li aveva visti. Ero stupito ma al tempo stesso rassicurato. Mi misi di nuovo alla finestra. I muri e i tetti circostanti ebbero come una vibrazione. Vibrazioni luminose in un brillare di luce. I muri e i tetti sembravano spostarsi, i loro contorni si fecero vaghi. Persero il loro spessore, diventarono, mi parve estremamente fragili. Erano come tende sempre più trasparenti, penombre, ombre evanescenti. Li vidi chinarsi leggermente, a sinistra, a destra, tremolanti come immagini nell’acqua che scorre; li vidi striarsi e allontanarsi lentamente. Si persero nella lontananza luminosa; fumi trasparenti, sparirono. Davanti ai miei occhi si distese il deserto, immenso sotto il cielo luminoso, nel sole ardente fino all’orizzonte. Non c’era più che sabbia, che

⁷² Eugène Ionesco, *Il solitario*, Alberto Gaffi Editore, Roma 2007, p. 96, (trad. Gabriella Bosco).

⁷³ *Ibid.* p.152

brillava nella luce. La mia camera sembrava sospesa, silenziosa, un punto nell'immensità.⁷⁴ Il ricordo delle esperienze della luce del giovane Ionesco torna vivissimo nell'allucinazione del protagonista che conclude il romanzo, colorandosi di promesse.

“Fu preceduto da un lungo momento di silenzio: disteso sul letto, guardavo l'armadio a due ante, contro il muro di fondo. Le ante si aprirono. Come se fossero due grandi porte. Non vidi più né i vestiti, né la biancheria. Il muro nudo, niente altro. Poi anche il muro sparì. Le due ante, scostate, si trasformarono in due colonne dorate che sostenevano un frontone molto alto. Al posto del muro, lentamente, si formavano immagini. Divenne tutto molto luminoso. Apparve un albero incoronato di fiori e foglie. Poi un altro. E un altro. Tanti. Un lungo viale. In fondo, una luce più forte della luce del giorno: si avvicinò, invase tutto. Come poteva stare nella mia camera? Era molto più grande della mia camera. Non sentii il vento che faceva fremere i rami e i fiori azzurri e bianchi. Sì, lo sentii come una brezza leggera. Apparve un prato. Che bella, l'erba! Per chi erano quel prato, quel giardino, quella luce? Gli alberi, in file regolari, continuavano a perdita d'occhio. Al centro apparve un albero, in primo piano. Un albero o un grosso cespuglio? Alla sua destra, per me a sinistra, una scala d'argento, sospesa a un metro dal suolo, si perdeva nel cielo azzurro. La contemplai a lungo, non osavo alzarmi, avvicinarmi, nel timore che svanisse tutto. Avrei potuto toccare il cespuglio, la scala. La luce era molto forte, ma non faceva male agli occhi. Gli scalini brillavano. Il giardino si avvicinava a me, mi circondava, ne facevo parte, ero al centro. Passarono anni, o secondi.

Poi tutto si allontanò, sembrò dissolversi. La scala scomparve, poi il cespuglio, gli alberi. Poi le colonne con l'arco trionfale. Qualcosa di quella luce che era penetrata in me rimase...

⁷⁴ *Ibid.* p.146

Pensai che fosse un segno.⁷⁵”

Ritorna come un’ossessione, a lungo coltivata, la famosa esperienza di luce vissuta dal bambino Ionesco alla Chappelle Anthenaise e lo scrittore nel chiudere il romanzo con la speranza della presenza di Dio, inserisce dei simboli: l’albero e il cespuglio che appaiono e scompaiono, la scala d’argento, le colonne che compariranno anche in *Vittime del dovere* e in *Il pedone dell’aria*.

Scrivono Marie-Claude Hubert, nella raccolta di saggi *Lire, jouer Ionesco*, che il romanzo si chiude su questa pace dell’anima e che l’uomo, (il protagonista de *Il solitario*) può finalmente morire perché la grazia è arrivata.

“Ionesco presta la sua esperienza di luce a due personaggi profondamente melanconici, che si sono ritirati dal mondo e dal gioco della società. Per i protagonisti de *Il solitario* e di *Che inenarrabile casino!*, che vivono reclusi, in una totale inazione, si palesa improvvisamente la dimensione del sacro, che essi non hanno ricercato affatto.

Ne il romanzo *Il solitario* Ionesco dipinge un uomo che decide di ritirarsi ai margini dell’esistenza e di abbandonare tutto, lavoro e amici. Il suo spirito vitale, quando decide di chiudersi nel suo appartamento, s’indebolisce fino a fermarsi e non sembra più provare alcun desiderio e pare perdere la nozione del tempo.⁷⁶”

“Questa apparizione del sacro che si manifesta attraverso una luce intensissima e con visioni estatiche dona retrospettivamente una dimensione di asceti all’isolamento di quest’uomo solitario, che lentamente opera il vuoto intorno e in lui. Una ricerca mistica, che non può che essere ottenuta se non tramite un allontanamento dal mondo, una mortificazione dei sensi, come testimonia San Giovanni della Croce, per il quale Ionesco aveva una grande ammirazione, dopo aver letto *La notte oscura*.

⁷⁵ *Ibid.* pp.146-147.

⁷⁶ Marie-Claude Hubert, *Le Mysticisme dans le théâtre de Ionesco*, Colloque de Cerisy, *Lire, jouer Ionesco* Edizioni Les Solitaires Intempestifs Besançon 2010, p. 54. (trad. di Liliana Paganini).

Questo isolamento del personaggio di Ionesco, diverso da quello del mistico, non è dettato da una ricerca. L'uomo malinconico è immerso nel nulla, ma proprio grazie al vuoto che si è introdotto in lui può manifestarsi la divinità, inondandolo della sua luce. In questo interviene l'influenza della religione ortodossa, religione della Manifestazione dove predomina la teoria della penetrazione divina. Per gli ortodossi molto più che per gli altri cristiani. Dio può manifestarsi in qualsiasi momento nelle sue creature, anche se non è stato cercato. Questa presenza sensoriale della divinità nel mondo reale dona senso a quel mondo, che senza di essa, non sarebbe che illusorio. Il solitario si chiude con questo sentimento di pienezza conferito dall'irruzione del miracolo della manifestazione divina. Questo finale sembrerebbe una risposta, dopo più di quaranta anni alla "Preghiera" che apriva la prima raccolta poetica di Ionesco, *Elegie per piccoli esseri*:

Un piccolo sole, Signore
Per scaldare la mia anima...⁷⁷”

Ionesco trasferisce i temi del romanzo *Il solitario* nel testo teatrale *Che inenarrabile casino!*, andato in scena per la prima volta a Parigi, al Théâtre Moderne nel 1973. Alla fine del dramma, all'eroe che finisce per isolarsi, chiudersi come un recluso, spariscono, come per magia, a uno a uno tutti mobili che ingombravano la camera. Resta lui solo seduto nella sua poltrona al centro della scena, e a un certo punto scopre che anche le pareti della sua stanza sono svanite.

Si chiede Marie-Claude Hubert:

“È perché gli hanno demolito la casa senza che lui se ne accorgesse, come sembra suggerire la portiera? È perché i suoi sensi non percepiscono più il mondo? L'uomo chiama la portiera perché gli porti la colazione impaurito dalla sua solitudine e spaventato nel constatare che ancora i desideri lo assalgono. Ma nessuno risponde.”⁷⁸”

⁷⁷ *Ibid.* p. 56- 57.

⁷⁸ *Ibid.* p. 57.

“Morirò di fame![dice] morirò di sete... Che vuol dire tutto questo! E’ tutto inutile, non c’è nessuno. Non ho capito niente, non capisco niente. Nessuno potrebbe capire.⁷⁹”

A questo punto, come nel romanzo *Il solitario*, appare un grande albero dal quale cadono foglie e fiori, il personaggio si alza dalla poltrona si china a raccogliarli, si rialza, lascia cadere foglie e fiori, guarda verso l’alto, guarda verso il fondo, poi a destra e a sinistra, poi, tornato a sedere, dopo un minuto di silenzio, inizia a ridere sempre più forte e si alza. Va da un capo all’altro del palcoscenico tenendosi la pancia, sbellicandosi dal ridere a gola spiegata. Guarda ancora una volta verso l’alto e fa un segno a mano tesa e con il dito puntato dice:

“Ah, furfante vai! Furfante! (Continua a ridere a gola spiegata) Ah! Questa poi! Questa poi! Avrei dovuto capire da un pezzo! Che buffonata! È meraviglioso! Che burla! Che gigantesca burla! E io che mi preoccupavo tanto. (Verso il fondo) Che magnifica burla! (Verso destra) Ah, ah, che magnifica burla! (Verso sinistra, gridando e ridendo) Che magnifica burla, che gigantesca burla! (Sempre ridendo, nella direzione degli spettatori) Che magnifica burla, ragazzi! Che burla signore e signori. Chi ha mai potuto immaginare una simile burla! Una simile burla! Che casino! Oh, Dio, che inenarrabile casino!⁸⁰”

Questo finale evoca la prova del Kōan nel Buddhismo Zen: un Maestro Zen pone un problema a un giovane monaco, il quale dopo aver meditato a lungo, fino alla soglia della vecchiaia, alla fine scoppia in una grossa risata.

Durante tutta la sua vita Ionesco s’interrogherà sulla propria esperienza di luce, esitando a interpretarla come un’irruzione del sacro, una manifestazione divina. Si chiederà se l’esperienza della luce che aveva vissuto all’età di diciotto anni era stata un momento d’illuminazione mistica, come la definiscono i teologi o se era stato soltanto un momento di cinestesia euforica.

⁷⁹ Eugène Ionesco, *Teatro completo, Che inenarrabile casino!* a cura di Emmanuel Jacquard Edizioni Einaudi-Gallimard, Torino 1993, p. 576, (trad. di Sandro Bajini).

⁸⁰ *Ibid.* p. 576.

Secondo la Hubert:

“L’ultima scena del dramma teatrale *Che inenarrabile casino!* e il finale del romanzo *Il solitario* testimoniano dell’importanza che ha avuto per Ionesco l’esperienza mistica.

Ionesco, che è un essere torturato dal dubbio, vive il suo rapporto con la divinità, sotto il segno dell’attesa, non della certezza.⁸¹”

“Il cammino verso Dio è certamente semplice e diretto a condizione di non essere disorientati, a condizione che nulla ci disorienti, [scrive alla fine de *La ricerca intermittente*] in mezzo al disorientamento bisogna saper dimenticare le parole. Ma io giro la schiena a Dio, lo cerco attraverso i miei momenti di vuoto, attraverso le parole, attraverso tutto l’ammasso confuso di oggetti, di nomi, di oggetti.⁸²”

Scriva Ionesco su *Le Monde* del 3 dicembre 1993:

“Io sono come quell’uomo del quale si dice che tutte le mattine pregasse, chiedendo: “Mio Dio fa che io creda in te.””

Cinque anni prima di morire, in un’intervista rilasciata nel suo Atelier in Svizzera, a San Gallo, (famosa per il monastero benedettino che ospita il codice liturgico con il tropo “*Quem quaeritis?*”⁸³) dove l’anziano scrittore trascorreva i mesi estivi a dipingere, ritrovando nella pittura una nuova e insperata ispirazione, Ionesco si confida: “Per tutta la vita ho avuto l’impressione che il mondo fosse al tempo stesso miracoloso, stupendo, stupefacente e *orribile*.

Adesso è piuttosto il terrore, è piuttosto l’orribile ad avere la meglio su di me, tanto nei miei drammi quanto nei mostri che faccio in pittura⁸⁴.”

⁸¹ Marie-Claude Hubert, *Le Mysticisme dans le théâtre de Ionesco*, Colloque de Cerisy, *Lire, jouer Ionesco* Edizioni Les Solitaires Intempestifs Besançon 2010, pp. 61-62, (trad. di Liliana Paganini).

⁸² Eugène Ionesco, *La ricerca intermittente*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1989, p. 162, (trad. di Gian Renzo Morleo).

⁸³ Il Tropo, che suggerisce agli storici la nascita del teatro moderno.

⁸⁴ Eugène Ionesco, *La ricerca di Dio*, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 1990, p.16, (trad. Guido Ferrari).

Il giornalista Guido Ferrari chiede a Ionesco: “Lei ha parlato d’un grido di disperazione che sale dall’interno. Ma in lei c’è comunque sempre una possibilità di uscire da questo buio. Lei scava sempre più profondamente, per trovare una luce...⁸⁵” E Ionesco risponde: “È per trovare, al di là del mondo, Dio. Ho l’impressione che il mondo mi nasconda Dio. E bisogna ritrovarlo rovesciando il mondo, rompendolo, disarticolando il linguaggio.⁸⁶”

In questa affermazione ritroviamo lo Ionesco della *Cantatrice calva*, ma: “Nella *Cantatrice calva* distruggevo il mondo del linguaggio ridendo, con l’incoscienza o la coscienza della gioventù. In seguito non mi è più stato possibile distruggere nella gioia il linguaggio. Ho capito che non ci si capiva, che la comunicazione era impossibile, che il linguaggio era logoro.⁸⁷”

Guido Ferrari domanda: “Il grande problema, l’abbiamo visto, è trovare la strada che ci conduce a Dio.” E Ionesco risponde: “È molto difficile...impossibile, non lo si può fare senza il Suo aiuto. Vede, si crede o non si crede. E sono a questo punto sin dall’inizio del mio pensiero, perché il mondo è talmente odioso, spaventoso, angosciato che si è tentati di credere, come gli gnostici di un tempo e come i catari, che il mondo non sia stato creato da Dio, ma che sia stato creato da angeli, da demoni, che hanno rubato qualche sistema di fabbricazione a Dio. Ed è per questo che è così imperfetto. È imperfetto ed è assolutamente insopportabile.

Quest’estate passeggiavo sulla riva del Mediterraneo. Ero a Mentone. Era magnifico. C’era il sole, il mare era d’una bellezza incredibile, c’erano dei bagnanti spensierati. Ma io tutt’a un tratto mi sono detto: “Cosa succede tre metri più sotto? Cosa succede?”

Grossi pesci che mangiano piccoli pesci, dei cespugli voraci, cose orribili. Siamo abituati all’inferno terrestre, ma l’inferno marino è molto più pericoloso,

⁸⁵ *Ibid.* p.16.

⁸⁶ *Ibid.* p. 16.

⁸⁷ *Ibid.* p. 22.

molto più violento. E adesso, ogni volta che passeggio in riva al mare, nascondo gli occhi, giro la testa.

Non voglio più vedere il mare, perché so di cosa è fatto. Quanto all'uomo, non capisco che invecchi, che sia malato e che gli uomini si uccidano fra di loro.

Per me è un mistero inaccettabile. La sola cosa da fare che ho trovato, come le dicevo prima, è accettare il gioco di Dio.

Ci ha giocato uno scherzo terribile, forse per colpa di quel che hanno combinato in Paradiso, Adamo ed Eva, che sono i nostri antenati: e noi tutti subiamo le conseguenze di un misfatto incomprensibile, che loro avrebbero commesso.⁸⁸”

“Ci vuole distacco di fronte alla realtà. Bisogna ammirare i prodigi di Dio, ma nello stesso tempo non bisogna lasciarsi catturare da essi. Non bisogna attaccarsi alla vita, non bisogna voler essere incollati alla vita. Anche il distacco è una specie di gioco.

Ne *Il Re muore*, il re, il personaggio centrale, è troppo attaccato alla vita e perché se ne distacchi gli ci vuole tempo e deve essere aiutato. In un ora e mezza-tanto dura il dramma-, a poco a poco, egli compie questo lavoro di distacco. Ma bisognerebbe farlo continuamente, tutti i giorni.⁸⁹”

Il re, ci racconta James G. Frazer, nell'antichità era destinato a morire per salvare la sua gente, per assicurare i raccolti e il rinnovamento della natura, la fertilità delle donne e del bestiame. Restano segni, nel nostro folklore, che riproducono, edulcorati, gli antichi riti di vita e di morte, per esempio:

“Tra gli slavi della Carinzia, il giorno di San Giorgio (23 aprile) i giovani ornano di fiori e di ghirlande un albero tagliato alla vigilia e lo portano in processione con musica e acclamazioni di gioia; la principale figura della processione è il Verde Giorgio, un ragazzo ricoperto dalla testa ai piedi da fronde

⁸⁸ *Ibid.* p. 26- 27.

⁸⁹ Eugène Ionesco *Il mondo è invivibile*, Edizioni Spirali s.r.l. Milano, 1989, p. 187, (trad. di Isabella Facco).

di verde betulla; alla fine della cerimonia il Verde Giorgio, cioè un fantoccio che lo rappresenta, viene buttato nell'acqua. La bravura del ragazzo che fa la parte del Verde Giorgio sta nell'uscire dal suo involucro di foglie e sostituirvi il fantoccio, in modo che nessuno se ne accorga. In molti luoghi è proprio il ragazzo che rappresenta il Verde Giorgio che viene tuffato nel fiume o nello stagno, con l'espressa intenzione di assicurarsi in tal modo la pioggia, cosicché i prati restino verdi d'estate. In alcuni luoghi s'incorona il bestiame e lo si conduce fuori dalle stalle con l'accompagnamento di una canzone:

Verde Giorgio noi portiamo
Verde Giorgio accompagniamo,
Ci procuri molta biada
O nell'acqua se ne vada!⁹⁰,

Racconta Ionesco, che si trovò a scrivere *Il re muore* a causa di una crisi di angoscia. Non lo concepì in modo irrazionale o viscerale, ma consciamente. Lo scrisse in soli venti giorni. Ebbe una brutta malattia che lo preoccupò molto, appena guarito, in soli dieci giorni aveva già scritto metà del testo. Poi ebbe una ricaduta che l'obbligò a letto per un paio di settimane. Guarito definitivamente, riprese a scrivere e terminò la pièce dopo altri dieci giorni. Racconta che realizzò solo più tardi, rileggendo il testo, ma soprattutto vedendolo rappresentato, che:

“I ritmi delle due parti, scritte in momenti diversi, non coincidevano, avevano un “tempo”⁹¹ differente, come se fossero state unite due commedie separate. C'era una chiara spaccatura nel mezzo della commedia.”⁹²,

Nella pièce *Il re muore*, la regina Marguerite ricorda che la vita è un esilio al moribondo re Bérenger I, e lui, con un tono esasperato, risponde: “Lo so, lo so.” Allora il personaggio che rappresenta il medico, (ma è anche chirurgo, boia,

⁹⁰ James G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 2012, pp. 156- 157, (trad. di Lauro de Bosis).

⁹¹ Ionesco usa la parola in italiano.

⁹² Claude Bonnefoy, *Conversations with Eugène Ionesco*, Faber&Faber, Londra 1970, p. 78, (trad. di Liliana Paganini).

batteriologo e astrologo) interviene, cercando di presentare in termini più favorevoli la situazione, e dice: “Insomma Maestà, voi tornerete nella vostra patria”. La regina Marie precisa: “Patria Celeste, il paese dal quale tutti noi veniamo. Tu andrai dov’eri prima di nascere. Non aver paura. Tu conosci già quel luogo” e aggiunge, dopo una breve esitazione,: “Chiaramente, tu lo conosci in modo oscuro.” Ma il re, che forse non aveva ascoltato quello che era stato detto e che era rimasto col pensiero al concetto che la vita è un esilio, risponde: “Io amo l’esilio. Voglio essere un espatriato. Non voglio ritornare in quel luogo.”

Thomas Pavel, in questo breve scambio di battute, breve ma indimenticabile, riconosce un’allusione alla concezione cristiana, secondo la quale, la vera patria del credente, “la casa del Padre”, è quella che si trova nell’Aldilà⁹³. La conferma della sua lettura, ci viene dalla regina Marguerite, unica depositaria, nel dramma, dei segreti dell’esistenza, che unendosi alla regina Marie, esorta il sovrano a ricordarsi della sua vera patria. Il re ora chiede. “Cos’era quel mondo?” E Marguerite lo esorta: “Cerca di ricordare, dai, sù, pensa, rifletti.” Mentre la regina Marie: “Altro mondo, mondo perduto, mondo dimenticato, mondo sommerso, torna in superficie!” Re Bérenger I dice: “Nessun ricordo, di questa patria. Nessuna nostalgia, neppure la più tenue, la più fugace.”

Per la regina Marguerite, l’Altro Mondo non è un territorio abbandonato del quale presto o tardi il ricordo tornerà alla superficie, ma anzi quel che è più significativo, in questo caso, è proprio la mancanza, l’assenza dei ricordi che lo connota. Per Marguerite è nell’assenza dei ricordi che va ricercata la chiave per accedere a quel mondo. Infatti sollecita il re: “Sprofondati nei tuoi ricordi, immergiti nell’assenza di ricordi, al di là del ricordo.” Perché, come suggerisce Pavel, nessuna reminiscenza è possibile da un luogo con il quale forse non è mai esistito alcun legame, con un mondo che si situa, come dice Marguerite, al di là

⁹³ Cfr. Thomas Pavel *In via, in patria*, Commentaires sur quelques passages du “Roi se meurt”, Colloque de Cerisy, *Lire, jouer Ionesco* Edizioni Les Solitaires Intempestifs Besançon 2010, p. 338, (trad. di Liliana Paganini).

dei ricordi. La regina Marie si unisce evocando: “Ricordo al di là del ricordo, appari a lui, aiutalo!” Il medico interviene: “Farlo immergere [nel ricordo] vedete, non è uno scherzo.” La regina Marguerite constata: “Non ha rimpianti che per questo mondo”. E Bérenger I conclude: “...Non è naturale morire, visto che non lo si vuole. Io voglio esistere”.

In questa pièce Ionesco, in realtà fa dire al re Bérenger I l'esatto contrario di quel che lui pensa dell'esistenza, infatti in *Note e contronote*, scrive: “Anzitutto, a titolo personale, devo confessare che la teologia e la filosofia non sono riuscite a farmi capire perché esisto. Per di più non mi hanno convinto che occorra far qualcosa di questa vita e che occorra e che si possa darle un significato. Non mi sento completamente di questo mondo. Non so a chi il mondo debba appartenere e ciò nonostante non mi vendereai e non vendereai il mondo a nessuno. Se nonostante tutto mi sento un po' di questa terra, è semplicemente perché, a forza di esistere, ne ho preso l'abitudine. Ho l'impressione di essere straniero. Se sapessi di dove, starei molto meglio. Non so come si possa rispondere a una simile domanda. Mi sembra comunque che questa nostalgia inesplicabile sia un segno dell'esistenza di un altrove. Questo altrove è, forse, se mi si concede l'espressione, un “qui” che io non ritrovo; forse ciò che io cerco non è qui.. Alcuni hanno risposto o hanno creduto di poter rispondere e hanno offerto la soluzione. Ne sono felice per loro e me ne congratulo. Constato dunque semplicemente che io sono qui, con il mio “io” difficile da definire, ed è proprio per manifestare, per trasmettere il mio stupore e la mia nostalgia che scrivo.⁹⁴”

Ionesco sostiene che le radici profonde dell'uomo si ritrovano nella contemplazione e nella meditazione:

“Ho raccontato spesso che il mio primo sentimento, quando ho preso veramente coscienza del mondo, è stato di enorme stupore. Di stupore per l'esistenza di ogni cosa. E mi sono chiesto subito perché esistono le cose, perché

⁹⁴ Eugène Ionesco, *Note e contronote*, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1965, p. 248, (trad. di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti).

esiste la vita. Sono domande che si sono posti i filosofi, in particolare quelli tedeschi. E lo stupore per l'esistenza è legato alla bellezza delle cose.”

Nel 1979 in un saggio su *Giobbe e l'eccesso del male* di Philippe Nemo, Ionesco scrive:

“Le interrogazioni fondamentali, le conosciamo. Eccole: perché c'è qualcosa anziché niente? È la ben nota formulazione di Hegel; interrogazione che, ogni tanto, si fa a se stessi, che ti mette in uno stato di vertigine e che si dimentica per poter continuare a vivere, ma che continua a restare, per me e per altri, sullo sfondo del nostro comportamento, della nostra coscienza, della nostra vita. È vero che questa vertigine provocata dalla domanda può essere annullata da una meraviglia davanti a quel che c'è, “che non chiede risposta” e che induce alla contemplazione di “quel qualcosa” da parte dell'interessato.

La seconda interrogazione fondamentale davanti a questo “qualcosa” è: se c'è qualcosa, perché c'è il male anziché il bene? [...]

Ci sono certamente due categorie di persone: quelle che vivono secondo la metafisica e quelle che vivono secondo la politica. Queste ultime non hanno orrore del male. Vivono in questo mondo e si accontentano.

Quelle che vivono secondo la metafisica sanno che il male ci viene posto come enigma. I teologi stessi vivono secondo la politica; è il motivo per cui le religioni si danno tanta pena a spiegare come il male si sia introdotto nel mondo. In realtà, non si rendono neanche conto che questo mondo è uno scandalo e che le sue leggi non sono leggi, che l'ordine è disordine. Insomma non fanno che aumentare il rumore e il furore; hanno affanni, ma non l'angoscia rivelatrice.⁹⁵”

Un testo nel quale appare evidente il bisogno del drammaturgo di fare luce all'interno della sua incessante ricerca spirituale è *La fame e la sete*, la commedia terminata nel 1964, debuttò nel 1966 a Parigi nel famosissimo teatro della

⁹⁵ Eugène Ionesco *Il mondo è invivibile*, Edizioni Spirali s.r.l. Milano 1989, p.189, (trad. di Isabella Facco).

Comédie-Française e suscitò scandalo nel pubblico borghese, come ci racconta una cronaca dell'avvenimento in "Le Monde" del 3 marzo 1966:

"Alla Comédie-Française gli abbonati dei "martedì eleganti" hanno schiamazzato alla rappresentazione di *La fame e la sete* di Ionesco. Fischi, grida, urla hanno accompagnato la scena della commedia, nella quale, due prigionieri sottoposti al lavaggio del cervello recitano la preghiera "Dacci oggi il nostro pane quotidiano". La baraonda è durata dieci minuti. Dai tempi di *Il formicolio in corpo* di Audiberti⁹⁶, rappresentata tre anni fa, davanti agli abbonati dei "martedì", non si era più vista una manifestazione simile nella casa di Molière⁹⁷."

In un'intervista di Jean-Marie Serreau, Ionesco racconta:

"L'eroe della mia commedia, Giovanni, ha fame e sete. Di che cosa? Neanche lui lo sa. È una ricerca inutile, un Graal irragionevole e senza scopo. Ad ogni modo, aspetto che i critici spieghino la mia commedia per spiegarmela io stesso. Da due mesi a questa parte, da quando si prova la commedia, annego nella disperazione. Passo notti angosciate ripetendomi che Giovanni [il personaggio principale] mi tradisce."⁹⁸

La pièce si componeva in origine di tre episodi: *La fuga*, *L'appuntamento*, *Le messe nere del buon ostello* e in questa forma andò in scena alla Comédie-Française. Successivamente, Ionesco, che non era contento dell'opera, decise di aggiungere una quarta scena, un episodio supplementare: *Ai piedi del muro* che collocò come penultimo episodio. In questo modo Ionesco, costruisce uno spazio simbolico adatto a provocare risonanze. Il numero quattro è un numero sacro, nel Vecchio Testamento rappresenta le quattro lettere con le quali viene chiamato Dio (YHVH) e anche il nome del primo uomo Adam, nel Nuovo Testamento designa i quattro evangelisti, i bracci della croce sono quattro, come anche i trattati di San Giovanni della Croce. Ionesco, come ci riferisce Emmanuel Jacquard, dichiarò al

⁹⁶ Jacques Audiberti, commediografo francese (1925-1965)

⁹⁷ Eugène Ionesco, *Teatro completo*, a cura di Emmanuel Jacquard, *La fame e la sete*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 854, (trad. di Gian Renzo Morteo).

⁹⁸ Intervista Ionesco-Serreau in *Le Nouvel Observateur*, n°16 febbraio 1966, p. 28.

giornalista italiano Lorenzo Bocchi, che aveva intenzione di dare un seguito a questa commedia, che considerava una sorta di diario spirituale teatralizzato, per il resto dei suoi giorni. Si trattava di creare una nuova forma drammatica, il dramma fisarmonica con sviluppo infinito, nel quale, i registi a venire avrebbero potuto trovare tutto quello che cercano. Il diario intimo, che in Ionesco fa appello alla dimensione onirica, diventava così una fonte d'ispirazione come lo erano stati i racconti riuniti ne *La foto del colonnello*. Inoltre, nella "tetralogia", come in precedenza nella "trilogia", ogni episodio avrebbe costituito un'unità assestante nell'ambito di un simbolismo precisato dal titolo. Simbolismo cristiano che lo stesso Ionesco riconosce, in una conversazione con Simone Benmussa:

“Non lo so neanche io se sono cristiano o no, religioso o no, credente o no, mistico o no; so solamente d'essere di formazione cristiana. *La fame e la sete*, effettivamente è un titolo biblico. Noi tutti abbiamo fame e abbiamo sete. Noi abbiamo diversi tipi di fame e altrettanti di sete: di cibo, d'acqua, di whisky, di pane; noi abbiamo fame d'amore, di assoluto. Il pane, il vino e la carne di cui Giovanni, il protagonista, ha fame e sete, non sono che sostituzioni di quello che potrebbe saziare una fame e una sete di assoluto.”⁹⁹

Ci spiega Emmanuel Jacquard, che il simbolismo d'ispirazione cristiana risulta chiaro già nella scelta dei nomi dei personaggi principali della pièce: la protagonista si chiama Maria Maddalena, come una delle pie donne che assistettero alla passione di Cristo; sua figlia si chiama Marta, come la sorella di Maria e di Lazzaro di Betania.

Tra gli antagonisti della commedia troviamo Tarabas che, per assonanza, ricorda Barabba, il ladro condannato a morte, ma graziato dal popolo al posto di Gesù, quando Pilato chiede alla folla chi volevano liberare per la Pasqua.

Il nome di Giovanni, l'eroe della commedia, può evocare l'autore, in quanto il nome Ionesco, in romeno, significa figlio di Giovanni, oppure può riferirsi a

⁹⁹ Simone Benmussa, *Eugène Ionesco*, Théâtre de tous les temps, Éditions Seghers, Paris, 1971, p. 8. (trad. di Liliana Paganini).

Giovanni, il discepolo che ha assistito alla Passione e a cui Cristo affida sua madre, o, anche, potrebbe essere ispirato da San Giovanni della Croce, del quale Ionesco aveva conosciuto e condiviso il pensiero, attraverso un libro di Baruzi.

Scrive Ionesco:

“Durante il giorno alterno la lettura dei fatti e misfatti di Al Capone con il libro di J. Baruzi su San Giovanni della Croce. Il secondo beninteso è il libro delle angosce notturne. Delle meditazioni notturne: l’angoscia non mi consente granché di meditare. Gli spiritualisti dell’Estremo Oriente, loro, possono meditare, o potevano: ma hanno saputo superare, vincere l’angoscia. La meditazione e la saggezza hanno potuto vincere l’angoscia. È sufficiente provare l’angoscia? La preghiera per me (per noi Occidentali) sarebbe la vittoria sull’angoscia. Io non so pregare.¹⁰⁰”

Ionesco durante tutta la sua vita ha sofferto quella che lui definisce l’angoscia, che ha cercato di lenire con la psicoanalisi, ma soprattutto attraverso un’incessante ricerca spirituale e un dialogo ininterrotto con Dio.

“Perché soltanto il male rivela l’inalterabilità della nostra anima? Secondo Jakob Böhme¹⁰¹, il mondo sarebbe abbandonato alla propria libertà. [Dio] Non s’immischia più. Secondo altre tradizioni, il cosmo è un’isola della creazione di cui Dio non è sicuro. Così, il gioco sarebbe ancora più tragico, e, per noi, incerto.

Quanto a me, nonostante la tentazione impossibile della noncuranza e del menefreghismo metafisico zen, non ho pazienza. Le mie possibilità di uomo fanno sì che non possa intendere niente e che, dinanzi alla calma e alla morte, non spero di ottenere la rassegnazione o la calma o di controllare l’orrore. Da quando mi sono gettato nell’angoscia, ho solo un desiderio: tornare al più presto in questo mondo del male, nella comodità della scomodità, sostituire gli affanni, la politica, all’angoscia insostenibile.

¹⁰⁰ Eugène Ionesco, *La ricerca intermittente*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1989, pp.124-125, (trad. di Gian Renzo Morleo).

¹⁰¹ Mistico e teologo tedesco (1575- 1624).

Proprio in questo mondo, che è lungi dall'essere un rifugio, io cerco il mio rifugio. Questo mondo mi appare opprimente, troppo reale, pesante e spesso; mi piego sotto questo fardello.

Anzi, a un tratto, mi appare irreali, "non vero". Allora mi trovo nel vuoto, non so più dove sono ed è il panico. Voglio reintegrarlo, questo mondo, pur sapendo che è minacciato dall'inevitabile morte.¹⁰² [...]

Se capisco bene, il Creatore non dà a Giobbe, cioè a noi, la chiave del mistero della Creazione. Segnatamente, non ci spiega o, meglio, non ci svela il senso dell'"eccesso del male", per riprendere la formula di Nemo, nella Creazione. Il Creatore, che ci ha dato un intendimento più che limitato, chiede di avere fiducia e di aspettare, per il momento, cioè per tutta la durata del mondo. Tutto sarà saputo. Se non ci fosse Dio, forse sarebbe tutto più semplice. Mi sento di credere più al diavolo che a Dio. Ma se credo al diavolo, allora credo anche in Dio. Non si può comprendere la storia degli uomini senza la demologia. [...]

Mi è più facile credere che Dio sia, che credere che Dio non sia. Dunque, per tornare a quanto già detto, questo universo e noi, che di esso facciamo parte, saremmo una farsa enorme. Facciamo gli attori ed entriamo nel gioco di Dio. E parliamo dei fatti nostri, facciamoci le lodi, glorifichiamoci per i nostri monumenti e per i nostri effimeri capolavori, ridiamo di lui e di noi stessi, entriamo nel suo gioco, accettiamo tutta la crudeltà di questo mondo: non ha importanza, perché il mondo è effimero. Dicevo anche: la noncuranza. Sì, anzi, la nostra sublime resistenza. Ridiamo pure, entriamo nel gioco di Dio, ridiamo pure di tutte le bestialità criminali che commettiamo, ammiriamo al tempo stesso le nostre gesta. [...]

I pianeti che ci circondano sono vuoti. L'umanità vivente è solitaria nel mondo. Forse questo infirma quanto dicevo prima: di fatto, forse non siamo qui per niente, forse siamo un'esperienza unica? Forse con noi si è voluta fare un'esperienza

¹⁰² Eugène Ionesco *Il mondo è invivibile*, Edizioni Spirali s.r.l. Milano 1989, p. 190, (trad. di Isabella Facco).

unica. Forse siamo una posta in gioco. In questo caso se non abbiamo un destino mondano, storico, abbiamo un destino metafisico. Sarebbe molto più glorioso. In tal caso accettiamo degnamente di esistere. Non lamentiamoci di niente. Accettiamo anche che la nostra esistenza sia breve.

A questo gioco io presto la mia persona. Non abbiamo niente da perdere. L'uomo è assurdo, idiota e geniale al tempo stesso. Ma le meraviglie della scienza rivelano l'intelligenza dell'uomo più di quanto non facciano la politica e l'arte.

È proprio vero? Eppure con quale splendore si manifesta la sovrumanià dell'uomo nell'architettura delle cattedrali!¹⁰³”.

Ritorna in questa affermazione del drammaturgo, il tema del percorso verso Dio operato attraverso l'arte, per lui la letteratura prima e la pittura poi. Pensiero che metterà in dubbio nella vecchiaia, convinzione sulla quale più volte s'interogherà, come scrive in *La ricerca intermittente*, il suo ultimo libro, uscito nel 1988, un diario:

“La salute spirituale prepara alla santità? Non tutti possono aspirare alla santità, io non sono un martire, non digiuno neppure, pregare troppo mi annoia, non so pregare. Non è attraverso la letteratura che si arriva nei pressi di Dio, con Lui bisogna usare parole appropriate, collaudate. La via viene comunque indicata. Le parole possono essere mute. Il silenzio della meditazione parla. Sullo stretto sentiero della Grazia tutto è segnato, picchettato. Ma io non seguo il sentiero, il sentiero che mostra le orme dei passi altrui. Ci sono orme dappertutto. Io non so, o non posso, o non desidero trovarmi su un sentiero battuto. Battute o no tutte le strade possono, alla fine, portare a Lui. Io però non sono su nessun sentiero, su nessuna strada battuta o no. Io faccio del “surplace”. Suvvia muoversi, signore, muoversi, coraggio, muoversi, amico mio. E soprattutto mi domando: Lo amo poi

¹⁰³ *Ibid.* pp. 191- 192- 193.

veramente? Non saprei. Una cosa sola so: mi è indispensabile. È questo l'amore?¹⁰⁴”.

Ionesco, negli ultimi anni della sua vita sostiene che le sole cose che potrebbero dare agli uomini una consolazione e una certa facilità di vivere meglio sono la compassione e la carità. Ma, secondo lui, occorre impegno perché bisogna fare qualcosa che non è naturale, la carità non è naturale, lo spirito di uguaglianza non è naturale. Nel libro tratto dall'intervista televisiva di Guido Ferrari *La ricerca di Dio*, Ionesco risponde:

“La mancanza di desiderio di dominio non è naturale. Se ci sentissero le persone che affondano nel male – ed è la maggior parte dell'umanità – riderebbero di quello che noi abbiamo detto. Hanno perso quei sentimenti umani primordiali che erano la cosa divina che esistesse ancora in noi.¹⁰⁵”

Ionesco afferma di ammirare soprattutto quegli uomini che hanno raggiunto la santità. Per lui sono gli unici veramente apprezzabili. Non ce ne sono altri. E cita: San Giovanni della Croce, Santa Teresa d'Avila, San Francesco d'Assisi e aggiunge, molti altri: “San Paolo...i grandi mistici. Sono solo loro: il loro messaggio, la loro testimonianza sono assolutamente indiscutibili. Hanno compiuto dei miracoli; ci sono state delle levitazioni. Ma non è questo che è interessante. Ciò che conta è che credevano profondamente, che sono riusciti a fondersi in Dio. Non possiamo assolutamente essere come i santi, ma dobbiamo prenderli a modello e comportarci non secondo i rivoluzionari, non secondo i governi e le morali terrene, dobbiamo comportarci solo secondo i mistici. Bisogna staccarsi dai beni della terra, come si è detto, pur amandoli, ma in modo disinteressato. Amando la bellezza. E io credo che l'arte sia la cosa che ci avvicina di più alla religione. Io avrei voluto essere qualcos'altro, avrei voluto non fare della letteratura... non avrei voluto fare la carriera militare, essere

¹⁰⁴ Eugène Ionesco, *La ricerca intermittente*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1989, p. 36, (trad. di Gian Renzo Morteo).

¹⁰⁵ Eugène Ionesco, *La ricerca di Dio*, 1990 Edizioni Casagrande, Bellinzona, pp. 28- 29- 30, (trad. di Guido Ferrari).

ufficiale, come voleva mio padre. Avrei voluto vivere in un ambiente monacale, una vita religiosa. Quando penso all'età che ho, mi dico che ho perso il mio tempo. Forse non del tutto, perché l'arte è la sola cosa, dopo la religione, che ci conduca verso l'assoluto.^{106,}

Nel 1988, all'età di 76 anni, per la prima volta Ionesco si cimenta su di un tema apertamente religioso. Il musicista Dominique Probst chiede al drammaturgo di scrivere il libretto per l'opera *Maximilien Kolbe*, che verrà rappresentata per la prima volta a Rimini, in occasione del Meeting per l'amicizia tra i popoli e che costituirà "il canto del cigno" dell'anziano scrittore.

Parecchi anni prima, ci riferisce Emmanuel Jacquard, Ionesco aveva tentato di scrivere un dramma sul medesimo tema, senza riuscirvi. Scrive Marguerite Jean-Blain, nel suo saggio "*Maximilien Kolbe*": *l'opéra des pauvres hommes*: "Quest'opera, a immagine della vita di Padre Kolbe, è stata molto travagliata, ha sofferto ritardi, rifiuti, per poi essere accolta con grande calore a Rimini, in Italia, luogo della produzione. Per Dominique Probst è stato difficile convincere Ionesco a scrivere la seconda parte del dramma, quintessenza di tutto il suo lavoro drammatico e di tutta la sua ricerca spirituale. Ionesco, anziano e affaticato, dubitava di se stesso e della sua capacità di farsi interprete delle parole di un prete cattolico, tanto più che nessun testimone poteva riferire di quanto era avvenuto nei quindici giorni di isolamento e di agonia, se non che, nei primi tempi, Padre Kolbe, lo si sentiva cantare e pregare.^{107,}

Ionesco partì dalla biografia storica di Padre Massimiliano Kolbe, scritta da Antonio Ricciardi, francescano conventuale e postulante per la causa di beatificazione. L'opera, in tre parti e due atti, racconta gli ultimi quindici giorni

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 32.

¹⁰⁷ Marguerite Jean-Blain, "*Maximilien Kolbe*": *l'opéra des pauvres hommes* Colloque de Cerisy, *Lire, jouer Ionesco* Edizioni Les Solitaires Intempestifs Besançon 2010, pp. 302- 303. (trad. di Liliana Paganini).

della vita del santo, quando era già recluso nel campo di concentramento di Auschwitz, nel blocco 17, insieme ad altri ecclesiastici.

Prima parte: l'evasione. Nel campo di concentramento di Auschwitz, un prigioniero è evaso. Il Direttore del campo manda i soldati con i cani a cercarlo con l'ordine di riportarlo vivo o morto. Nel frattempo, sceglie a caso dieci prigionieri per farli morire di fame e di sete in segno di rappresaglia se non sarà ritrovato il fuggitivo. Ma nonostante venga trasportato in scena il corpo morto dell'evaso, la rappresaglia non viene annullata e uno dei dieci ostaggi, disperato, crollando a terra, chiede di essere risparmiato, in nome dei suoi figli e di sua moglie. In quel momento, Padre Massimiliano Kolbe esce dai ranghi e chiede di prendere il posto del padre di famiglia, nello stupore delle SS.

Seconda parte: Il bunker della morte. I dieci prigionieri vengono spinti dalle SS, dentro il bunker, uno di loro, Pouchovski, urla di rabbia e se la prende con il conventuale, il quale invece invita i prigionieri a trasfigurare il proprio inferno con la speranza e con l'amore. Questa parte termina con il coro dei prigionieri che prende ispirazione dai temi di San Francesco D'Assisi.

Terza parte: il bunker della morte, quindici giorni dopo. Padre Kolbe è ancora vivo, ha accompagnato nell'agonia i suoi nove compagni e ha dato loro l'estrema unzione, nella prospettiva della Resurrezione cristiana, poi crolla a terra.

Il Direttore del campo di concentramento dà l'ordine di finirlo con un'iniezione mortale che gli viene somministrata dal medico del campo, mentre il padre di famiglia, che Kolbe aveva salvato dalla morte, lo tiene fra le braccia. Morto Padre Kolbe, il Direttore del campo ordina che venga sgomberato il bunker per accogliere altri prigionieri. A questo punto, scende dal palcoscenico nella fossa orchestrale un coro, formato da una quindicina di bambini, che cantano in polacco il testo evangelico della Beatitudine.

Scrive Marguerite Jean-Blain:

“Nel monologo di Padre Kolbe non ci sono risposte intellettuali al problema dell'esistenza del male. Ma [Ionesco] parla della supremazia dell'amore e in

particolare dell'amore fraterno: amare come Dio ama, malgrado tutto. L'opera propone differenti letture, teologica e mistica, a partire dalle tre versioni della terza parte scritte da Ionesco e riunite in una sintesi da Dominique Probst, terza parte che appare come il momento più denso ed elevato dell'opera e che mette in luce la fede di Ionesco, nonostante e malgrado i suoi instancabili dubbi e rifiuti, una fede che è come una grazia divina nel cuore dell'Inferno, che si ferma alle porte del Paradiso. Così, Ionesco e Probst hanno salvato l'opera da una totalizzante visione religiosa che avrebbe tutte le risposte e non conoscerebbe conflitti. La religione, per l'anziano drammaturgo, è una lotta e non sottomissione passiva a risposte già date o imposte dalle ideologie. Kolbe è un pover'uomo, come tutti i suoi nove compagni di martirio, ma resiste, perché possiede la grazia di Dio.^{108,}

Due anni prima, nel suo diario *La ricerca intermittente*, Ionesco scriveva:

“Questa mattina, 11 agosto 1986, sono qua.¹⁰⁹ Il cielo è puro. La trasparenza. Che magnifico giardino-paesaggio davanti alla mia finestra! Vederlo tutti giorni, tutte le mattine! Che splendida illusione, che magnifica parvenza. I giuochi del vuoto. O, forse, non il vuoto, bensì le vesti della Teofania. Le vesti della Teofania. Il Cristo è forse lì, vicinissimo. Sono un bugiardo? Sono un burattino, sto recitando, o sono vero? Sto recitando la commedia della verità, ne sono il portavoce, chissà? Portavoce della verità mio malgrado, mio malgrado, oppure col mio assenso, oppure, al medesimo tempo, credente e non credente. [...] Davanti alla finestra, il giardino è talmente bello che cado in ginocchio. Chi ha potuto inventare questa simmetria, questa armonia. Con la gioia nel cuore, contemplo. O

¹⁰⁸ *Ibid.* pp. 305- 306.

¹⁰⁹ Ionesco insieme alla moglie Rodica soggiornano nel mese di Agosto del 1986 al Castello Le Rondon, una residenza di proprietà della società degli autori drammatici, dove vengono ospitati gli autori indigenti.

credo di contemplare. Penso, o penso di pensare. Che cosa credo di credere? È già molto poter credere di credere.¹¹⁰”

Ma in un'altra parte del diario, dopo diversi giorni, scrive:

“Ma perché, perché mai volto la schiena alla finestra quando scrivo? La vista del parco è così bella, meravigliosa.

Mi volto, guardo. Ammiro. Contemplo.

E poi, ho paura. Tutto è così bello, così calmo, la luce è così bella: la situazione deve nascondere un pericolo.

Come descrivere questa luce che accarezza i fiori, il prato, la statua dei tre cupidi? Come dirla?

Quale segreto cela? Quale enigma sotto questa apparenza, sotto questa “maschera” di serenità? Sì, l'Enigma è lì, sempre. Il Problema. Che cosa c'è dietro e sotto l'abbigliamento. L'incredibile esistenza: fonte di Stupore. Il Bene e il Male, l'uno accanto all'altro, in quiete. Inganno? O per qualche altro, bella, grande Promessa!¹¹¹”

Nei suoi ultimi anni, le crisi depressive di cui aveva sempre sofferto, si moltiplicarono e s'intensificarono a causa anche dei problemi di salute che lo affliggevano e soprattutto di una malattia alle gambe che l'obbligava a una prolungata immobilità. Scrive ne *Il mondo è invivibile*:

“Quando supererò, se la supererò, questa depressione, occorrerà imparare di nuovo a ridere. Come certi mistici, come certi gnostici, credo sempre di più che sia stato un demone maldestro a creare questo universo: È solo una sinistra farsa che passerà. Non ce n'è più per molto.

Eppure mi è capitato di essere abbagliato da quella che così spesso mi è sembrata la bellezza del mondo. Due anni fa, in campagna, dove sono vissuto per due mesi dopo l'operazione, il mondo mi sembrava trasparente e luminoso. Satana

¹¹⁰ Eugène Ionesco, *La ricerca intermittente*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1989, pp. 33- 34 (traduzione di Gian Renzo Morteo).

¹¹¹ *Ibid.* pp. 103- 104.

è il principe di questo mondo. Di tanto in tanto, il Dio buono ci fa cenno. Ma da molto lontano.¹¹²”

Nella sua ultima intervista, Ionesco afferma:

“Spero che quello che ho fatto non abbia irritato il cielo. Ma non ne sono per niente sicuro. Credo di aver perduto il mio tempo. Ma c’è comunque - dico delle banalità, ma le banalità nascondono spesso delle verità – c’è forse una consolazione nel dirsi che la realtà è irreali, tutto passa, tutto se ne va, non resta più niente. È per questo che è irreali. E sono, come lo sono alcuni, come lo era il mio amico Mircea Eliade, morto poco tempo fa, alla ricerca di un punto fisso e immutabile, alla ricerca del sacro.

Il sacro è l’imputrescibile, è ciò che è fondamentale e che rimane. Tutto il resto sparisce ed è la nostra tristezza, forse, ma soprattutto la nostra consolazione.¹¹³”

¹¹² Eugène Ionesco *Il mondo è invivibile*, Edizioni Spirali s.r.l. Milano 1989, p. 110, (trad. di Isabella Facco).

¹¹³ Eugène Ionesco, *La ricerca di Dio*, 1990 Edizioni Casagrande, Bellinzona, pp. 32- 33, (trad. di Guido Ferrari).

Il proliferare della materia e il sogno

Per tutta la vita Ionesco è stato in bilico tra l'aspirazione verso l'assoluto, verso una spiritualità che avrebbe dovuto farlo volare oltre la realtà del quotidiano, in un mondo invaso dalla luce della trascendenza, e l'oscurità che s'identifica con la materia, la pesantezza del corpo, il mondo come luogo in cui trionfa il male:

“Senza dubbio tale stato di coscienza è molto raro, la felicità, lo stupore di essere in un universo che non mi tiene prigioniero, che non esiste più, che non ha più consistenza. Più spesso io sono dominato dal sentimento opposto: la leggerezza si muta in peso; la trasparenza in spessore; il mondo pesa; l'universo mi schiaccia. Una cortina, un muro insuperabile si frappongono fra me e il mondo, fra me e me stesso, la materia colma tutto, occupa ogni luogo, annienta sotto il suo peso ogni libertà, l'orizzonte si restringe, il mondo diventa un carcere soffocante. Il linguaggio si spezza, ma in un altro modo, le parole ricadono come pietre, come cadaveri; mi sento invadere da forze pesanti, contro cui conduco una battaglia che non può non vedermi sconfitto¹¹⁴”.

Philippe Sénart, nel suo libro *Ionesco*, sostiene che:

“Questa doppia disposizione di un essere che è diviso tra la leggerezza e la pesantezza, ora spinto in basso ora trasportato in alto, che non ha mai potuto

¹¹⁴ Eugène Ionesco, *Note e Contro Note*, Torino, Giulio Einaudi editore 1965, pp. 154- 155, (trad. di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti).

essere all'esatto livello della realtà, si esprime nel teatro più disinvolto dell'epoca, il meno aderente a quella stessa epoca, un teatro che sembra ondeggiare.¹¹⁵»

Il tema della materia che riempie tutto, saturando lo spazio intorno, proliferando e soffocando l'uomo, compare in diverse opere di Ionesco.

Nel suo teatro tutto può moltiplicarsi: gli oggetti, gli animali, gli esseri, i cadaveri, il linguaggio, i nomi.

Che si tratti di sedie, che ospitano esseri umani invisibili, oppure visibili solo ai protagonisti della pièce come è il caso della commedia *Le sedie* o si tratti di cellule umane che continuano a crescere, in un cadavere che subisce una metamorfosi, al quale il corpo cresce con progressione geometrica e che ingombra prima la camera da letto dei protagonisti per poi, arrivare a mettere a repentaglio l'intera casa, come in *Amedeo o come sbarazzarsene* o di una incessante quanto necessaria produzione di uova, costretta a deporre Roberte dalla famiglia, come se si trattasse di una super chioccia, mentre il giovane marito Jacques, sempre dalla famiglia, è costretto a covarle, come ne *L'avvenire è nelle uova*, o, ancora come una quantità inaudita di mobilio che riempie tutto l'appartamento e la scena, nascondendo e seppellendo il protagonista come ne *Il nuovo inquilino*, oppure come ne *Il gioco dell'epidemia*, il centinaio di personaggi che muore, nelle diciotto scene di cui è composto il testo, o, anche i rinoceronti che prendono via via il posto di quasi tutti i personaggi, ne *Il rinoceronte*. Del resto anche i nasi, delle volte, si moltiplicano per tre, come quelli di Roberte, in *Jacques ovvero la sottomissione*, si moltiplica per tre anche Bartholomeus, personaggio di *L'improvviso dell'anima*: diventa I, II e III. Si moltiplicano gli incendi per il pompiere e per l'estro poetico di Mary ne *La Cantatrice calva*, si moltiplicano gli arcobaleni in *Delirio a due*, che si conclude con corpi moltiplicati che scendono dall'alto senza teste e da teste senza corpi.

¹¹⁵ Philippe Senart, *Eugène Ionesco*, Borla Editore Torino 1965, p. 127, (trad. di Domenico Tarella).

Philippe Sénart vede nel proliferare incontrollato della materia l'immagine del cancro e quindi della morte: "Se è vero che due e due fanno quattro- dice Dostoevskij – è altrettanto certo che questa verità non rappresenta la vita, bensì l'inizio della morte. Il mondo descritto da Ionesco è un mondo in cui due più due fanno quattro: è il mondo degli assiomi, delle leggi e delle regole, ma è anche un mondo in cui un cane è un gatto, perché ha quattro zampe: è il mondo della formula, il mondo ridotto in formula. La logica vi edifica la sua dittatura su un pensiero paralizzato, un pensiero morto, un pensiero soffocato entro i propri rigidi schemi e sminuzzato dai suoi stessi congegni, un pensiero che, divenuto cadavere, si fa *materia* e ritorna al magma originale e vi si decompone, nutrendosi di tutti gli elementi della sua putrefazione, in una specie di germinazione mostruosa in cui compare la figura del cancro."¹¹⁶,

D'altronde è lo stesso Ionesco a spiegarcelo in *Jacques ovvero la sottomissione*, **Roberte II** racconta:

“Volevo fare un bagno. Nella vasca piena fino all’orlo, ho visto un porcellino d’India, tutto bianco, che vi si era installato. Respirava sott’acqua. Mi sono chinata per guardarlo più da vicino; vedevo fremere appena il suo muso. Era immobile. Ho voluto immergere un braccio nell’acqua per toccarlo, ma ho avuto troppa paura d’essere morsa. Dicono che quegli animaletti non mordano, ma non si può mai essere sicuri! Lui mi guardava attentamente, mi spiava, si teneva vicino vicino. Aveva socchiuso un occhio piccolo piccolo, e mi guardava, fisso. Non sembrava vivo. Eppure lo era. Lo vedevo di profilo. Ho voluto vederlo in faccia. Lui alzò verso di me la testina con i suoi piccoli occhietti, senza muovere il corpo. Siccome l’acqua era limpidissima, ho potuto vedere sulla sua fronte due macchie scure, marron, forse. Guardando meglio, ho visto che gonfiavano adagio adagio, due escrescenze...due piccoli porcellini d’india umidi e molli, erano i suoi piccoli che spuntavano di là...”

¹¹⁶ *Ibid.* p. 87.

Jacques (*freddo*) “Quell’animaletto nell’acqua? E’ il cancro! Non ci sono dubbi. In sogno lei ha visto il cancro. E’ chiarissimo.¹¹⁷”

La trama della commedia è presto detta: Jacques è un giovane ribelle, che non vuole prendere moglie, ma la famiglia borghese alla quale appartiene, riesce a farlo capitolare. Attraverso il meccanismo dei sensi di colpa viene manipolato, e dopo aver rifiutato una prima fidanzata, Roberte I, viene fatto sposare con Roberte II.

In un capitolo intitolato *Note sul teatro*, nel libro *Note e contronote*, Ionesco scrive:

“Mi sono stupito quando ho visto che c’era una grande somiglianza tra Feydeau e me...non nei temi, non nei soggetti; ma nel ritmo e nella struttura. Nella costruzione di un lavoro come *La pulce nell’orecchio*, ad esempio c’è una specie di accelerazione vertiginosa nel movimento, una progressione nella follia; mi sembra di riconoscervi la mia ossessione della proliferazione. Il comico sta forse in questa progressione disarmonica e disordinata del movimento.

C’è una progressione anche nel dramma, nella tragedia, una specie di accumulazione degli effetti. Nel dramma la progressione è più lenta, meglio controllata, meglio diretta.

Nella commedia il movimento sembra sfuggire all’autore. Questi non guida più il meccanismo, ne è guidato. Forse qui sta la differenza. Il comico e il tragico.

Prendete una tragedia, fatene precipitare il movimento, avrete un’opera comica; svuotate i personaggi di ogni contenuto psicologico, avrete ancora un’opera comica; fate dei personaggi persone soltanto sociali, assorbite dalla “verità” e dal meccanismo della società, avrete di nuovo un’opera comica...tragicomica.¹¹⁸”

¹¹⁷ Eugène Ionesco, *Teatro completo, Jacques o la sottomissione*, a cura di Emmanuel Jacquard, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, pp.104- 105, (trad. di Gian Renzo Morteo).

¹¹⁸ Eugène Ionesco, *Note e contronote*, Giulio Einaudi Editore s.p.a. Torino, 1965, pp. 216- 217, (trad. di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti).

Ma il tema del proliferare della materia, in Ionesco, nasce anche dalla trasposizione di sogni (e incubi) che lo scrittore pazientemente annotava nei suoi diari e, in alcuni casi, costituivano già la base di racconti raccolti nel libro *La foto del Colonnello*. Interessante è anche capire la genesi delle sue commedie, che Ionesco giudica non sia soltanto un processo conscio. Secondo lui ogni processo creativo è un misto di pensiero conscio e di spontaneità. La storia, in qualche caso, rappresenta il momento iniziale di una commedia. Ma, in effetti, spesso inizia con lo scrivere direttamente la commedia, senza sapere dove lo porterà:

“Scrivo le storie, e poi, altre commedie vengono fuori da queste storie. Delle volte leggendo uno dei miei racconti, mi dico, questa storia è buona, sembra andare bene per il teatro. Bisogna che ne scriva una commedia. Quando capita, la storia in realtà rappresenta un materiale grezzo, un primo abbozzo. Ho provato anche a tirare fuori commedie da storie non teatrali, o da qualcosa di non adatto al teatro. Il racconto, la storia in se stessa, è già un passaggio, una trascrizione e la commedia è la trascrizione di una trascrizione. [...] D'altronde tutta la letteratura è una trascrizione o una registrazione di quanto si è visto o pensato.”¹¹⁹,

Ionesco spiega che l'inizio, di ogni suo lavoro teatrale, varia di volta in volta, in alcuni casi parte da un breve racconto, questo è il caso di *Assassino senza movente*, altre volte parte da un sogno o da una considerazione, un'idea, un'immagine.

Philippe Chavanne, in *La Drammaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, scrive che Ionesco è stato un grande sognatore, come del resto dimostrano la maggior parte dei suoi scritti autobiografici e delle sue opere teatrali. Molte di queste sono nate da sogni, incubi o ricordi¹²⁰.

Lo stesso Ionesco racconta che *La lacuna* gli fu in parte suggerita da un “sogno di fallimento” e da una fuga di temi d'esame che si era verificata in Francia.

¹¹⁹ Claude Bonnefoy, *Conversations with Eugène Ionesco*, Faber&Faber, Londra 1970, p. 64. (trad. di Liliana Paganini).

¹²⁰ Philippe Chavanne, *La Drammaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, Edilivre, Saint Denis, 2015, p. 41 (Trad. di Liliana Paganini).

È, più che altro, uno sketch senza pretese letterarie, al pari del *Maestro* (1953) e della *Nipote sposa* (1953), commenta Jacquard:

“Si basa su una situazione comica, incredibile, straordinaria: un accademico bardato di diplomi e coperto di onori è clamorosamente bocciato all’esame di maturità!

In questo atto unico, fin dal levarsi del sipario, Ionesco ricorre a una tecnica usata di frequente a teatro, e consistente nel moltiplicare e sottolineare gli effetti di contrasto.¹²¹”

Lo stesso drammaturgo lo racconta in un capitolo: *Monologhi e messa in scena di certi sogni*, citando un brano di un sogno nel quale il pensiero onirico risulta corrosivo da un profondo senso di colpa:

“Guardo mia madre: è molto cambiata, è magra, è come una stecca. Spiego che non sono potuto andare più spesso a trovarla perché ho dovuto terminare gli studi. Ho ventinove anni e non mi sono ancora laureato, ho appena avuto uno scontro con mio padre che è molto deluso delle mie lacune. Era furibondo. Infatti avevo superato i primi esami di laurea e gli ultimi, ma non quelli di mezzo. Ecco la grande lacuna.¹²²”

Effettivamente Ionesco aveva sperimentato la paura del fallimento scolastico, carente nelle materie scientifiche, sostenne l’esame di maturità a Craiova e non a Bucarest, dove era richiesta una preparazione più accurata. Quello del buco o del vuoto è un tema che ricorre anche in *Vittime del dovere* e in *La fame e la sete*.

Proprio nella costruzione di *La fame e la sete* Ionesco utilizza diversi suoi sogni.¹²³

¹²¹ Eugène Ionesco, *Teatro completo*, a cura di Emmanuel Jacquard, *La lacuna*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 873, (trad. di Gian Renzo Morteo).

¹²² Eugène Ionesco *Il mondo è invivibile*, Edizioni Spirali s.r.l. Milano 1989, p.119, (trad. di Isabella Facco).

¹²³ Per quanto riguarda la simbologia religiosa della pièce, vedi p. 55.

Nel terzo episodio de *La fame e la sete: Ai piedi del muro*, che fu scritto e aggiunto in un secondo momento dall'autore, la didascalia iniziale descrive un grande muro, che a Ionesco era apparso in diversi sogni:

“Un grande muro chiude completamente il fondo della scena; sull'estrema destra, rispetto allo spettatore, una porta bassissima si apre nel muro. Luce smorta. Il suolo, davanti al muro è ricoperto di rovi secchi, d'un colore quasi marrone. Quando si apre il sipario, la scena resta un momento vuota affinché l'attenzione possa concentrarsi sul muro.¹²⁴”

L'immagine del muro appartiene a un sogno ricorrente, Ionesco, in *Briciole di diario*, scrive:

“Come fare per aggirare il promontorio, per scalare l'immenso muro che compare nei miei sogni, o per farlo crollare? Come fare per sollevare le barriere, e chi mi ha messo, chi ci ha messi in questa situazione?¹²⁵” E qualche pagina dopo:

“Ritorno all'immagine del muro invalicabile, grigio e cupo della chiesa. Come sono concise, profonde, complesse le immagini, e come stentano le parole a tradurre il loro significato vivente! Dunque, sentivo il bisogno, ardente, urgente di scalare il muro, e nello stesso tempo sentivo che non avrei potuto superarlo. C'era, in basso, a destra, una porticina? Mi pare di sì, ma certamente era chiusa. Il muro è quindi il muro di una prigione, della mia prigione; è la morte poiché sembra un cimitero, visto da lontano; il muro è il muro di una chiesa, mi separa dalla comunità: è quindi l'espressione della mia solitudine, della non-interpretazione; io non giungo fino agli altri, gli altri non giungono fino a me. E nello stesso tempo è l'ostacolo alla conoscenza, è ciò che nasconde la vita, la verità. Insomma ciò che io voglio penetrare è il mistero della vita e della morte: né più né meno. [...] Il muro esprime inoltre il limite invalicabile del mio essere umano. Io non sono di

¹²⁴ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *La fame e la sete*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 205, (trad. di Gian Renzo Morteo).

¹²⁵ Eugène Ionesco, *Passato Presente, Briciole di diario*, Rizzoli Editore, Milano, 1970, p. 70, (trad. di Gian Renzo e Jole Morteo).

qui, vengo da altrove, e si tratta proprio di ritrovare questo “altrove” al di là dal muro.¹²⁶”

In un sogno ad occhi aperti, simile a quelli che sperimentava con il suo psicoanalista, Ionesco torna ancora sulla immagine ossessiva del muro:

“Immaginazione attiva. Coricato, ma sveglio, rivedo il muro del sogno. Bene. Esso simboleggia fra l’altro la separazione da me stesso. Esso è anche ciò che mi separa dalla verità o da una conoscenza più estesa, più esatta. Devo sapere ciò che vi sta dietro. A destra c’è dunque la porticina chiusa. Mi avvicino alla porta, guardo attraverso il buco della serratura: scorgo un occhio che mi spia. Mi ritiro. Mi avvicino, guardo di nuovo. Ricevo uno schizzo d’acqua in piena faccia e nell’occhio. Mi ritiro: Guardo per la terza volta. Ho appena il tempo di scansarmi: dal buco hanno scagliato una freccia che ora si smarrisce alle mie spalle nel nerume di una delle case in rovina che si trovano dietro di me e che sembrano un molare cariato. [...] se attaccassi il muro di fronte? Mi lancio e, con mia grande meraviglia, faccio un buco, piuttosto grande, vedo solo del nero, un caos. [...] Scorgo un pozzo nel cui fondo appare un chiarore grigiastro. Scendo nel pozzo. Arrivo in fondo: è una delle sale da bagno e di massaggio della clinica. Come dopo che ho fatto il bagno, sono disteso sul sofà di cuoio ricoperto di lenzuola e di asciugamani, avvolto nelle coperte, come una mummia. [...] Sopra di me il pozzo, aperto. Ho l’impressione di essere in una cripta. Così disteso sembro la statua di un morto come se ne vedono sulle tombe nelle cripte delle cattedrali.¹²⁷”

In questo sogno troviamo un riferimento a un’altra ossessione di Ionesco, quella del fango, della casa-tomba e della morte. Scrive Emmanuel Jacquard, nel commento al testo *La fame e la sete*:

“L’acqua, il fango e la metamorfosi che ne consegue [la casa che si trasforma in un “antro pauroso”, in una “tomba”] corrispondono ad un processo di

¹²⁶ *Ibid.* p. 73, 75.

¹²⁷ *Ibid.* pp. 90, 91.

degradazione che desta nel protagonista un senso di “terrore”¹²⁸. Terrore della vecchiaia e della morte, tali sono le ossessioni di Giovanni, e dell’autore de *Il re muore*.¹²⁹” E nella pièce, il protagonista afferma:

Giovanni: “È un vero incubo. Il mio incubo. Lo conosco quest’incubo. Da sempre, sin da quando ero piccolissimo, mi capita sovente di svegliarmi al mattino con un nodo alla gola, dopo aver sognato una di queste spaventose abitazioni, succhiate per metà dall’acqua e per metà dalla terra, piene di fango. To’, guarda, c’è fango dappertutto!”

Maria Maddalena: “Sistemeremo. Asciugheremo.”

[...]

Giovanni: “La muffa! Il fondo delle pareti umido! Sporczia, untume, rifiuti e tutto che continua a sprofondare.”

Maria Maddalena: “Ti monti la testa. Dove hai visto case che sprofondano?”

Giovanni: “Allora non ti accorgi di niente?”

Maria Maddalena: “Vedi tutto nero. Hai un’immaginazione morbosa.”¹³⁰”

Lo stesso Ionesco conferma, in libro di Simone Benmussa:

“So bene da dove mi arriva questa immagine, rappresenta la casa di mia madre. A Bucarest aveva preso in affitto un seminterrato, come ce ne sono lì e anche in Inghilterra, quelle case che si trovano al pianterreno e le cucine sono nel sottosuolo. Mia madre non ha mai avuto modo di abitarla perché è morta poco prima della data del trasloco. Questo ricordo di un appartamento di cui parla Giovanni ne *La fame e la sete*, all’inizio del primo atto è per me, insieme, quello di mia madre e quello della sua tomba. Penso che lei inconsciamente sapesse che sarebbe morta presto e il fatto di aver scelto quell’appartamento, quando avrebbe potuto prenderne un altro a un piano più alto, questo già mi appariva strano, mi sembrava essere una premonizione. Era come se lei accettasse la tomba, come se

¹²⁸ Vedi nel sogno ad occhi aperti appena descritto “le case in rovina che sembrano molarì cariatì”.

¹²⁹ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *La fame e la sete*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 862, (trad. di Gian Renzo Morteo).

¹³⁰ *Ibid.* pp. 170- 171.

si rassegnasse a morire. Così per me, questo luogo dove lei non ha mai vissuto è diventata l'immagine stessa della tomba. Ogni volta che sogno una casa simile, mia madre è lì dentro.¹³¹”

D'altronde esiste uno stile proprio anche nei sogni e lo afferma lo psicanalista Salomon Resnik, ne *Il teatro del sogno*:

“C'è uno stile del sognare, come ci sono stili nelle arti plastiche o nella musica. Ci sono giochi di luci e di ombre: un clima plastico. Il pensare onirico mostra il suo stile intimo, ma anche le sue variazioni al passaggio da un'epoca all'altra della storia iconografica del paziente. Non bisogna dimenticare che all'origine il pensiero è fondamentalmente pittografico.¹³²”

Si accenna anche a un'altra immagine onirica ricorrente ne *La fame e la sete*, quella di una gatta bianca, tratta da un sogno riportato dall'autore in *Briciole di diario*:

“Una gatta bianca che usciva correndo dalla cinta di un orto, un orto senza erbe, senza verdure, soltanto seminato o forse (come saperlo?) già raccolto. La gatta diventa improvvisamente una signorina che dice a noi, che d'un tratto ci troviamo a tavola, una lunga tavola rustica all'interno di una cascina, con una finestrella sulla mia sinistra: “Debbo sfuggire al controllo della famiglia, ho bisogno di libertà, devo sviluppare la mia personalità”. Per questo la gatta bianca era scappata attraverso la porta chiusa della cinta. Corre, cerco di acchiapparla. Anch'io, anch'io, dico, vorrei riuscire a sapere che cosa debbo fare.¹³³” E nella pièce:

Signora: (a Giovanni) “Signore, mi risponda, non ha incontrato per caso una ragazza che correva, sollevando le cortine di pioggia, in direzione opposta alla sua, o non ha trovato il suo cadavere per la strada?”

¹³¹ Simone Benmussa, *Eugène Ionesco*, Théâtre de tous les temps, Éditions Seghers, Paris, 1971, p. 10, (trad. di Liliana Paganini).

¹³² Salomon Resnik, *Il teatro del sogno*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 2007, p. 40.

¹³³ Eugène Ionesco, *Passato Presente*, *Briciole di diario*, Rizzoli Editore, Milano, 1970, p. 29, (trad. di Gian Renzo e Jole Morteo).

Giovanni: (alla Signora) “Ho intravisto una gatta bianca che scappava.”

Giovanotto: (all’inglese, che abbraccia di nuovo) “Che pazzarella, si è trasformata, vedi, in gatta. Oh, che mattacchiona!”

Prima Inglese: (a Giovanni) “Dove andava? Forse si è arrampicata su un albero e non sa più discenderne; forse è andata a nascondersi nella tana del topo. (al giovanotto) Meglio così, piuttosto che si uccidesse, son più tranquilla.”

[...]

Signore: (alla Signora) “Va’, portamela, te ne prego. Portamela presto. Una gatta bianca è come una sposa. Da un’infinità di tempo ne desidero una.¹³⁴”

Un personaggio della pièce, Schæffer, che simbolizza l’autorità paterna e il trasformismo politico paterno, è il protagonista di tre sogni che Ionesco appunta in *Briciole di diario*:

“Tre sogni con lo stesso personaggio. Tre sogni con Schæffer.¹³⁵” (Ionesco aggiungerà poi una è su cui sposterà la dieresi, nel nome del personaggio teatrale.)

Il terzo sogno con Schæffer che Ionesco trascrive, viene utilizzato pressoché integralmente dal drammaturgo:

“La terza volta che vidi Schæffer, egli era sceso ancora più in basso. Aveva l’aria di nascondersi, d’essere costretto a dissimularsi, era un reprobato.

Mi trovavo davanti a un enorme muro bucato da una porta. A che cosa poteva servire quella porta? Dall’altra parte del muro non c’era niente, se non la terra fangosa sotto un cielo bassissimo e cupo. Di dove ero arrivato? Non lo sapevo più. Da molto lontano certamente per essere lì, davanti a quel muro. Avevo il fango sino alle ginocchia, pioveva, tremavo di freddo, non avevo né soprabito, né cappello. Neppure un albero sotto il quale ripararsi, strana idea aver lasciato la propria casa. [...] Mi appoggiavo contro il muro per aver almeno la schiena

¹³⁴ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *La fame e la sete*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, pp. 212- 213, (trad. di Gian Renzo Morteo).

¹³⁵ Eugène Ionesco, *Passato Presente, Briciole di diario*, Rizzoli Editore, Milano, 1970, p. 154, (trad. di Gian Renzo e Jole Morteo).

riparata. Dov'ero? Turista? Chissà cos'era quel paese fangoso e buio. Proprio in quel momento, ricordandomi di essere sceso da un treno, mi ricordai ugualmente dei viaggi a un tempo gloriosi e infami di Schäffer. Fu come se lo avessi chiamato. Di colpo, la piazza fangosa e vuota si popolò di proletari e miliziani, cioè di gente che aveva l'aria di essere proletaria e di altra che aveva l'aria di essere miliziana, a giudicare dalla ferocia e dalla malevolenza dei loro sguardi scrutatori.

Rivestito con una lunga tonaca nera, un grosso cappello rotondo a larghe tese, una barbona nera, una specie di rabbino cencioso o di maestro di scuola veniva avanti, cantando, seguito da un'intera scolaresca di piccoli ebrei, anch'essi con tonaca nera, cappello, lunga barba nera e bigodini.

Riconobbi subito Schäffer. Che strano uomo: per quanto miserabile, reprobato fosse, voleva a tutti i costi continuare a essere maestro tra i derelitti.

“Schäffer!” gli gridai.

Non rispose. Continuava a camminare cantando, salmodiando con i suoi bambini. Mi passò vicinissimo. Ne approfittai per tirargli la manica.

“Ssst,” diceva “Ssst.”

“La riconosco” gli dissi a bassa voce. “Lei è qui, in un paese ateo e marxista, come si spiega che autorizzano lei e i suoi bambini a salmodiare preghiere?”

“Mi sono arrangiato. Invece di far cantare a questi bambini i versetti della Bibbia o i salmi di David, li faccio cantare e recitare il manifesto del partito comunista.”

“Ma questo è contrario ai suoi principi. Insegna loro a essere antireligiosi.”

“No,” rispose Schäffer “questi bambini recitano e cantano il manifesto in ebraico. L'hanno imparato a memoria, ma non capiscono l'ebraico. Nessun pericolo per la religione; in questo modo tutto è salvo o, quanto meno, io me la cavo. Ssst.” mi fece ancora una volta andandosene con i piccini vestiti di nero e barbuti sotto la pioggia.

La decadenza di Schäffer, del fiero Schäffer, mi rattristò, sebbene non l'avessi mai amato, a tal punto che la mia bocca si riempì di forcine nere da capelli, che io

mi misi a sputare, a sputare, allontanandomi da quei luoghi, ma più ne sputavo, più ce n'erano e andandomene ne disseminai tutta la strada che divenne nera, completamente nera di forcine da capelli.¹³⁶,

Il personaggio di Schaëffer appare per la prima volta nel testo *La fame e la sete*, vestito da rabbino, con una barba posticcia e pronuncia le pressoché identiche battute del terzo sogno. Torna, all'interno della stessa scena, due pagine dopo, travestito da guida turistica e Giovanni, il protagonista, lo riconosce:

Giovanni: “Schaëffer, lei è Schaëffer. Tu sei Schaëffer.”

Guida: Non sono Schaëffer, lei si sbaglia.”

Giovanni: (aprendo la giacca della guida, però senza rudezza, tira fuori da una tasca interna della giacca una barba posticcia) “E questo... Vede, non può negarlo, lei è Schaëffer.”

Guida: (con calma senza alcun turbamento) “In realtà sono Schaëffer. Sì e no. Mi hanno visto sotto tanti di quegli aspetti, sotto tante di quelle maschere, in tanti paesi e continenti, che finisco per essere riconosciuto a torto o ragione. Colui che si mostra sempre sotto il medesimo aspetto si perde nell'anonimato e nella convenzionale, impersonale identità. Le mie identità molteplici, le mie maschere tanto diverse mi rivelano e mi tradiscono. Infatti cambiando si attira l'attenzione, si spezzano le abitudini, gli automatismi. Io sconvolgo ogni volta la normalità. Siccome ogni volta sono un altro, fatalmente non sono mai del tutto me stesso.”

(Giovanni senza parlare indica il muro con la mano destra.)

Schaëffer: “Lo so che lei vuol passare. L'ho già vista altre volte. Ancora una cosa, affinché lo sappia: quando mi ha visto passare, circa... non so più quanto tempo fa, passare davanti a lei con i bambini, mi trovavo al primo gradino della scala, adesso sto rimontando il pendìo. Ben presto tornerò a essere un lupo o un leone, senza aver fretta, però. Voglio evitare i ruzzoloni... come i miei amici ed io ne abbiamo fatto fare ai bambini.”

Giovanni: (distratto) “Che cosa hanno fatto ai bambini?”

¹³⁶ *Ibid.* pp. 158- 159.

Schaëffer: “Tolte le piccole tonache, i cappellucci rotondi, rasate le teste e le barbe, li hanno... gettati nel precipizio, nudi e crudi.”

Giovanni: “Davvero?”

Schaëffer: “Oh, sì... (ridendo) Provi a guardare laggiù, in fondo alla valle c’è una specie di poltiglia. Mi accorgo che la cosa non la interessa affatto. Sì, ho qualche minuto per aiutarla a eliminare questo muro. Non è una grande idea, comunque, visto che lei ci tiene, lo farò. Sono un mago e lei lo sa. Non il solo, d’altronde. L’avverto che dovrà percorrere strade in discesa, mentre io, come le ho già detto, mi arrampico, mi arrampico. (Una luce abbagliante invade il palcoscenico) Vede? Il sole di Austerlitz.

(Senza che la guida compia un gesto, il muro di fondo scompare).¹³⁷

Nel primo dei sogni su Schäffer, Ionesco lo descrive come un istruttore, intento a far saltare dei bambini dal quinto piano di una scuola dentro una rete. I bambini rimbalzano su dei gradini prima di ammassarsi l’uno sull’altro dentro la rete, sotto lo sguardo indifferente dei genitori che guardavano la scena affacciati alle finestre del caseggiato di fronte.¹³⁸ Più o meno quello che il personaggio racconta a Giovanni.

“Il personaggio di Schäffer, secondo Philippe Chavanne, ossessiona l’inconscio di Ionesco, che lo descrive in tre sogni, e diventa il simbolo della coercizione alienante.¹³⁹” Per Emmanuel Jacquard:

“Il personaggio di Schaëffer, “maestro educatore” e “carnefice di bambini” che sostiene che “ogni educazione è dura”; Maestro di ballo, “condannato al carcere a vita”, poi sorta di “rabbino cencioso” incarna il potere abusivo, fascista, totalitario,

¹³⁷ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *La fame e la sete*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, pp. 218- 219, (trad. di Gian Renzo Morteo).

¹³⁸ Eugène Ionesco, *Passato Presente, Briciole di diario*, Rizzoli Editore, Milano, 1970, pp. 154-155- 156, (trad. di Gian Renzo e Jole Morteo).

¹³⁹ Philippe Chavanne, *La Drammaturgie onirique d’Eugène Ionesco*, Edilivre, Saint Denis, 2015, p. 43 (trad. di Liliana Paganini).

sadico. Legislatore, immagine dell'autorità e simbolo del dominio, va accostato all'archetipo del padre come lo concepisce Ionesco.¹⁴⁰»

La fame e la sete è un testo fortemente simbolico e contiene i frammenti di altri sogni di Ionesco. Un sogno è datato 1936, inizio di ottobre a Bucarest. Ionesco lo descrive ne *Il mondo è invivibile*:

“Ero sposato da poco. Sogno che mia madre era in mezzo alle fiamme. Mi guardava, la povera, con occhi terrorizzati. Mi chiedeva di salvarla. Io cercavo di farlo, a più riprese. Ma, a causa del fuoco, non riuscivo a prenderla fra le braccia, a toccarla. Ce l'avevo con me stesso. Mi sentivo infinitamente colpevole. Non c'era niente da fare. E i suoi occhi angosciati, i suoi capelli scarmigliati si mescolavano alle fiamme!

L'indomani mattina, la incontro a un'esposizione pittorica dove era andata con mia sorella. Mi si avvicina, lamentandosi di avere troppo caldo. In effetti, aveva la faccia tutta rossa. Le tocco il viso. Scottava. Le ho risposto, un po' innervosito, che non era niente, che non doveva mettersi in quelle condizioni. Mia moglie e io la lasciamo e torniamo a casa. [...] Dopo pranzo arriva mia sorella per annunciarci (non avevamo il telefono) che mia madre stava male. [...] L'amico di mia sorella il dottor S., chiamato, ci disse che aveva un'emiplegia. Se ne andò subito, senza nulla tentare. Corsi alla ricerca di medici, ma non era facile trovarli: era domenica. Durante la mia assenza, pare che la mamma avesse chiesto dove fossi. Le venne risposto che sarei arrivato presto, che ero andato a cercare un medico. Finii per trovarne uno. Le venne fatto un prelievo di sangue. Inutile: entrò in coma e morì durante la notte. Mi rimprovero sempre di non aver pensato di chiamare il dottor Lieblich, un amico devoto. Di sicuro si sarebbe potuto salvarla. Ricordai il sogno soltanto dopo che lei era morta.¹⁴¹»

Nel testo Ionesco traspone il sogno, nel primo dei quattro episodi, *La fuga*:

¹⁴⁰ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *La fame e la sete*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 865, (trad. di Gian Renzo Morteo).

¹⁴¹ Eugène Ionesco *Il mondo è invivibile*, Edizioni Spirali s.r.l. Milano 1989, pp. 142- 143, (trad. di Isabella Facco).

Maria Maddalena: “Stai battendo i denti, tremi. Aspetta, accendo il camino.”

(appare un camino sul muro di fondo, a destra, con fiamme; oppure nello specchio.)

Giovanni: “No, il fuoco del camino, no. Spegni presto che non veda più quella donna bruciare tra le fiamme. Appare non appena tu accendi il fuoco. Guardala, con i capelli che ardonno. Appare così, col viso disperato... Mi tende le braccia dal rogo. Sempre, dopo avermi steso le braccia allo stesso modo, scompare tra il fumo; diventa cenere ai miei piedi; e rinasce ogni volta dalle proprie ceneri come un rimprovero. Non ho avuto il coraggio di gettarmi nelle fiamme. (Rivolgendosi alla donna che vede tra le fiamme) Sì, lo so, tu mi tendevi le braccia, gridavi, avevi paura, soffrivi. Avrei voluto; non ho potuto. Perdonami.”

Maria Maddalena: (alla donna che si suppone tra le fiamme) “Non è colpa sua, signora. Non poteva salvarla. Avrebbe fatto l'impossibile, non è colpa sua, mi creda, non è colpa sua. Se ne vada, la prego, se ne vada. (camino e fiamme scompaiono)¹⁴²”

L'immagine del fuoco non è nuova nel teatro di Ionesco, scrive Benmussa:

“Ne *La Cantatrice calva*, “...un pompiere è anche un confessore” dice la signora Smith. E il pompiere:

Il pompiere, “ Proprio niente? Non avreste un piccolo fuoco nel camino, qualcosa che bruci in solaio o in cantina? Almeno un piccolo principio d'incendio? [...] Non sono autorizzato a spegnere i fuochi degli ecclesiastici. Il vescovo se l'avrebbe a male. Quella è gente che se li spegne da sola, oppure se li fa spegnere dalle vestali.¹⁴³”

La cameriera Mary per attrarre l'attenzione del pompiere recita una poesia: *Il fuoco*:

¹⁴² Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *La fame e la sete*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 183, (trad. di Gian Renzo Morteo).

¹⁴³ Eugène Ionesco, *Teatro completo I*, a cura di Emmanuel Jacquard, *La Cantatrice calva*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, pp. 26- 27, (trad. di Gian Renzo Morteo).

Mary:

“I policandri brillavano nei boschi
una pietra prese fuoco
il castello prese fuoco
la foresta prese fuoco
gli uomini presero fuoco
le donne presero fuoco
i pesci presero fuoco
l’acqua prese fuoco
il cielo prese fuoco
la cenere prese fuoco
il fumo prese fuoco
il fuoco prese fuoco
tutto prese fuoco
prese fuoco, prese fuoco.”

Il pompiere conclude: “[...] questa è la mia concezione del mondo. Il mio sogno, il mio ideale.¹⁴⁴”

“Un palazzo di fiamme di ghiaccio, statue luminose, mari incandescenti, continenti che divampano nella notte entro oceani di neve!” dice **Choubert** in *Vittime del dovere*, “I fuochi sono meno luminosi, il palazzo meno scintillante, ogni cosa si oscura.” E più avanti, **Choubert** dirà ancora: “Non un angolo d’ombra. Il sole è enorme. Una fornace. Soffoco. Vado arrosto.¹⁴⁵” In *Amedeo o come sbarazzarsene*, come ne *Il Rinoceronte*, si fa allusione a un pompiere, ma in *Amedeo o come sbarazzarsene*, le immagini che riguardano il fuoco diventano più impressionanti: “Mi scorticano i piedi...Spine di fuoco! Fiamme puntute, fiamme di ghiaccio...Mi affondano spilli di fuoco nella carne. Aaah!”, dice **Maddalena** e

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 34.

¹⁴⁵ Eugène Ionesco, *Teatro completo I*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Vittime del dovere*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, pp. 234- 238, (trad. di Anna Maria Levi).

poi ancora: “Aaah! Aaah! (singhiozzi) Fuoco, ghiaccio...Fuoco... Mi penetra. Mi circonda. Mi avvolge, da dentro, da fuori!...Brucio-o! Aiuto!”¹⁴⁶”

Ne *Il gioco dell'epidemia*, uno strofinaccio prende fuoco e incendia l'appartamento.

Ci sono piscine incendiate ne *Il re muore*, incendi nelle biblioteche. Il re sogna del suo piccolo gatto rosso che entrava dentro il camino:

Bérenger: “Lo sognavo... Sognavo che era nel camino, coricato sulla brace. Marie si stupiva che non bruciasse; io rispondevo “i gatti non bruciano, sono incombustibili”. Poi è uscito dal camino miagolando, dal suo corpo si sprigionava un fumo denso, non era più lui, che metamorfosi! Era un altro gatto, brutto e grosso. Un'enorme gatta. Come sua madre, la gatta selvaggia. Rassomigliava a Marguerite.”¹⁴⁷”

La regina Marguerite è come il celebrante del Bardo Thödol (Il libro tibetano dei morti) che accompagna l'anima del defunto, lei accompagna il re nel suo difficile trapasso. La trasformazione in gatta è propria delle streghe, comunque di chi ha a che fare con il soprannaturale. Anche il personaggio di Roberte II in *Jacques o la sottomissione*, alla fine della pièce si trasforma in una gatta.

“Per Ionesco le parole proliferano, come gli uomini, come le uova, come i mobili, come ogni altro oggetto, al punto da costruire una massa compatta, una specie di “materia parlata” nella quale hanno perso il loro senso e finanche il loro suono. Quando nel “tutto è gatto, ogni cosa si chiamerà gatto”.

Jacques assicurava Roberte, che egli era in grado di “esprimere qualunque concetto in ventisette parole”. **Roberte** riteneva questo *french-basic* ancora troppo complicato.

E rispondeva a **Jacques**:

¹⁴⁶ Eugène Ionesco, *Teatro completo I*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Amedeo o come sbarazzarsene*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, pp. 311- 312, (trad. di Gilberto Tofano).

¹⁴⁷ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Il re muore*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 153, (trad. di Gian Renzo Morteo).

“Per indicare le cose, una sola parola: gatto¹⁴⁸. I gatti si chiamano: gatto, i cibi: gatto, gli insetti: gatto, le sedie: gatto; gatto: tu, gatto: io, gatto: il tetto, gatto: il numero uno, gatto: il numero due, gatto: il tre, gatto: il venti, gatto: il trenta, gatto: tutti gli avverbi, gatto: tutte le preposizioni...”

E **Jacques**, meravigliato, esclama: “È davvero facile parlare, non vale neanche più la pena...”¹⁴⁹”

In *Jacques o la sottomissione*, Ionesco racconta di aver utilizzato diversi sogni, uno in cui appariva uno stallone galoppante con la criniera in fiamme, e un altro già citato, nel quale ricorda un porcellino d’India e piccoli animali che si trovavano sul fondo di una vasca da bagno piena d’acqua.

D’altronde, Sinesio di Cirene, lo scrive nel suo *Il libro dei sogni*:

“Secondo l’antica filosofia, l’intelletto contiene le immagini delle cose che sono; noi potremmo aggiungere che l’anima ha in sé le immagini delle cose che divengono: dunque l’intelletto sta all’anima come l’essere sta al divenire (scambiando i termini l’intelletto starà all’essere e l’anima al divenire, e secondo i principi della scienza, l’operazione sarebbe vera anche invertendo i termini). Ecco dunque dimostrata la nostra ipotesi, cioè che l’anima contiene le immagini di ciò che diviene: essa ha in sé ogni cosa, e crea proiezioni di quelle più opportune e le riflette sull’immaginazione, come se fosse uno specchio.”¹⁵⁰

Per *Amedeo o come sbarazzarsene* il punto di partenza è stato un sogno. Ionesco aveva sognato che un enorme corpo ingombrava il corridoio della sua casa. E la trama sarà: un cadavere, quello del seduttore di Maddalena, la moglie, ingombra la camera da letto dei coniugi e, proprio come un personaggio kafkiano, subisce una metamorfosi: gli crescono le unghie, gli occhi illuminano la stanza, e il corpo cresce secondo una progressione geometrica. In breve l’intero

¹⁴⁸ Nella traduzione italiana, Morteo usa la parola “Cor” perché si presta meglio alle moine che i due protagonisti si scambiano.

¹⁴⁹ Philippe Senart, *Eugène Ionesco*, Borla Editore Torino 1965, p. 96, (trad. di Domenico Tarella).

¹⁵⁰ Sinesio di Cirene, *Il libro dei sogni*, Archinto RCS Libri S.p.A. Milano, 2010, p. 42, a cura di Nicola Montenz.

appartamento rischia di crollare, si rovescia come una barca. Amedeo decide allora, con il favore delle tenebre di portare fuori l'ingombrante cadavere, ma sopraggiunge la polizia e allora la barba del morto si gonfia come un paracadute-mongolfiera e trascina in volo il protagonista che così sfuggirà sia agli inseguitori che alla bisbetica moglie.

Da un sogno, più esattamente da un incubo, dalla visione di questo enorme corpo, nascerà, come l'albero dal suo seme, il corpo che, in mezzo ai funghi, cresce nell'appartamento di Amedeo e che si sviluppa occupando l'intero spazio. In occasione della prima rappresentazione londinese della commedia, Ionesco presenta la sua opera con queste parole:

“Questa commedia è un'opera semplice, infantile e quasi primitiva nella sua semplicità. [...] se è possibile rimproverare a quest'opera la banalità, non si può certamente condannarla per la mancanza di verità. Così vedrete crescere in scena dei funghi, avendo la dimostrazione irrefutabile di quanto, tali funghi siano veri e normali. Certamente si dirà che non tutti immaginano la realtà nello stesso mio modo. Ci sarà senza dubbio chi penserà che la mia visione della realtà è di fatto irrealista o surrealista. [Era proprio del movimento surrealista l'utilizzo dei sogni come carburante artistico] [...] tutto ciò che cerco di fare è di assicurarvi della completa obbiettività del mio atteggiamento rispetto ai personaggi che vedrete ben presto parlare e muoversi sulla scena. In realtà nulla posso opporre a questi oggetti, immagini, avvenimenti, personaggi che provengono da me. Essi si comportano a loro piacere, mi dirigono, sarebbe infatti un errore per me dirigerli. Sono convinto di dar loro completa libertà e di non poter far nulla che non sia di obbedire ai loro desideri. Non stimo lo scrittore che toglie la libertà ai suoi personaggi, che li trasforma in personaggi falsi, nutriti d'idee preconcepite. E che, se non rientrano nella sua personale ideologia politica, non scaturita da verità umane, ma semplicemente da un'ideologia pietrificata, li sfigura. La creazione non somiglia alla dittatura, neppure a una dittatura ideologica. È vita, libertà, può persino andare contro gli ideali correnti e rivoltarsi contro l'autore. L'autore non

ha che un dovere, non intervenire, vivere e lasciar vivere, liberare i propri incubi, i propri fantasmi; i propri personaggi, il proprio universo, lasciarlo nascere, prendere forma, esistere.¹⁵¹”

Quel cadavere, Gisèle Féal nel suo *Ionesco un théâtre onirique*, lo vede come un simbolo fallico o come rappresentazione ingombrante del padre morto, poiché il cadavere non smette di crescere e d’invecchiare, o, come terzo valore simbolico, come un grande feto, il bambino che la coppia, Amédée e Madeleine, non ha mai avuto.¹⁵²

Spiega Ionesco:

“Certamente in *Amedeo o come sbarazzarsene*, si parla di una coppia, ma per me la cosa essenziale della commedia, la chiave per scriverla è stato il corpo. Tutto il resto lo considero un’imbottitura, anche se ha un significato per se stesso. L’importante è il corpo, come trasgressione, come peccato originale. La crescita ininterrotta del corpo rappresenta il tempo.¹⁵³” Ionesco aggiunge che, simbolicamente, la coppia raffigura un intero mondo. È l’uomo e la donna, Adamo ed Eva, le due metà dell’umanità che si amano, che si cercano, che si stancano e smettono di amarsi, che nonostante tutto non possono amare qualcun altro, che non possono vivere se non insieme. La coppia in *Amedeo o come sbarazzarsene*, non è solo un uomo e una donna, ma simbolicamente può rappresentare l’intera umanità, che divisa cerca di tornare insieme, per divenire una cosa sola, in questo si può rintracciare il pensiero filosofico di Platone. I personaggi, ci avverte Ionesco, sono per lui un tramite simbolico per raggiungere la verità, poiché essi sono più o meno “reali”, sono personaggi che potrebbero esistere, persone che potremmo incontrare nella vita di ogni giorno. Così i personaggi sono in grado di far risaltare ciò che è ordinario e di accentuare tutto

¹⁵¹ Eugène Ionesco, *Note e contronote*, Giulio Einaudi Editore s.p.a. Torino, 1965, pp. 188- 189, (trad. di Gian Renzo Morfeo e Giovanni Moretti).

¹⁵² Gisèle Féal, *Ionesco un théâtre onirique*, Editions Imago, Paris, 2001, p. 26. (trad. di Liliana Paganini).

¹⁵³ Claude Bonnefoy, *Conversations with Eugène Ionesco*, Faber&Faber, London 1970, p. 83. (trad. di Liliana Paganini).

ciò che non lo è, tutto quel che è inusuale, strano o simbolico. Ionesco dice di usare la parola simbolo, nel senso di una immagine che contenga un significato.

Quel cadavere, invece secondo Sénart, può simboleggiare l'amore, la colpa, il rimorso, in realtà il pensiero morto, il pensiero trasformato in materia:

“Non è forse una massa che cresce continuamente e di continuo aumenta il proprio peso? Non è forse un tumore canceroso i cui tentacoli cingono l'universo per soffocarlo, paralizzarlo, divorarlo?”

Ionesco è assediato dalla proliferazione morbosa della materia.

Ma questa proliferazione non è anarchica. È una “progressione geometrica”: obbedisce alla sua legge, si compie in un determinato ordine. È un cancro abominevole, è insomma il prodotto del mondo del male e della morte, del mondo materiale, del mondo meccanico in cui nulla viene lasciato all'ispirazione dello spirito e ai capricci del caso, in cui tutto è regolato dalla volontà suprema di un demiurgo organizzatore e distruttore.

Per Ionesco il finale in una commedia è solo un espediente:

“Oggigiorno, non c'è alcuna ragione perché una commedia debba avere un finale. Bisognerebbe poterla fermare in qualsiasi punto, come se si tagliasse un nastro. Se un'opera artistica è una trasposizione della vita, ogni finale diventa un artificio. Anche se gli eroi muoiono, la “vita” continua...il teatro continua. Il finale smette di essere un artificio solo quando moriamo noi. È la morte che chiude una vita, una commedia, un'opera artistica. Altrimenti non c'è la fine. Cercare un finale è un modo per semplificare l'arte della drammaturgia, e io posso capire perché Molière non sapeva sempre quale sarebbe stato il finale della sue commedie. Noi abbiamo bisogno di un finale solo perché il pubblico deve tornare a casa per andare a dormire.

[...] La costruzione di una commedia, con un inizio e una fine, è artificiale. In realtà dovrebbe avere una costruzione di gran lunga più complessa, dovrebbe essere in grado di non avere una fine, o di non avere una costruzione, o almeno non questo tipo di costruzione, una trasposizione di eventi. Qualcosa dovrebbe

essere lasciato aperto nella costruzione. È così nella vita reale. Perché dovrebbe essere differente per l'arte? Quel che voglio dire è che un'opera d'arte è un frammento di vita che noi percepiamo senza limiti nel tempo e nello spazio; ma questa vita scorre via e continua altrove.^{154,}

Un altro caso di commedia nata da un'immagine onirica è *Le sedie*. I protagonisti sono una coppia di vecchi di 94 e 95 anni, che vivono segregati in un faro su di una isola, ci notare Emmanuel Jacquard, che possono essere associati a i protagonisti di *Danza Macabra* di Strindberg o a quelli di *Finale di partita* di Beckett¹⁵⁵. Separati dalla società, senza amici, in una condizione di totale isolamento, rimuginano i loro rimpianti, rivivono le medesime situazioni, fino al giorno in cui decidono di dare un loro messaggio al mondo. Invitano allora un universo di personaggi invisibili, che fanno sedere su sedie visibilissime e ai quali un oratore, quasi muto, trasmetterà il loro importantissimo messaggio, mentre il vecchio e la vecchia si suicideranno, gettandosi dalle due finestre del faro.

La genesi della commedia è un sogno in cui Ionesco vede l'immagine di una gran quantità di sedie accumulata in una stanza vuota, poi qualcuno che velocemente porta in scena altre sedie fino a saturare completamente il palcoscenico. Ionesco racconta:

“Così, io avevo un'immagine iniziale, ma non sapevo assolutamente cosa significasse. Poi, ho capito. L'ho capito un po' prima che i critici dicessero: “Questa pièce è la storia di due fallimenti. La vita dei protagonisti, e la vita in generale è un fallimento, un'assurdità. Questi due vecchi, che non sono mai riusciti a ottenere alcun successo nella loro vita, immaginano di ricevere degli ospiti, per loro, questi ospiti esistono, s'illudono che esistano, si persuadono di avere qualcosa da dire...” In altre parole, la pièce è stata spiegata dai critici e dagli spettatori. Ma non era questo l'argomento della commedia.

¹⁵⁴ Claude Bonnefoy, *Conversations with Eugène Ionesco*, Faber&Faber, London 1970, p. 82, (trad. di Liliana Paganini).

¹⁵⁵ Eugène Ionesco, *Teatro completo*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Jacques o la sottomissione*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 772, (trad. di Gian Renzo Morteo).

Era qualcosa di leggermente differente: erano le sedie in se stesse, e cosa vogliono dire le sedie, beh, io ancora cerco di capirlo, ma è come tentare d'interpretare i propri sogni. Mi sono detto: è questo, è l'assenza, è il vuoto, il niente. Le sedie restano vuote, perché non c'è nessuno lì. E alla fine il sipario cala accompagnato dai rumori della folla, mentre in scena rimangono solo le sedie vuote e le tende delle finestre che muove il vento, e non c'è niente. Il mondo non esiste realmente. Il soggetto della commedia era il niente, non il fallimento. Era l'assenza totale, sedie senza gente. Il mondo non esiste perché nel futuro non ci sarà più, tutto muore, si sa.

Ora, il pubblico e la critica hanno dato una spiegazione chiara, ragionevole, psicologica della commedia, ma quello che è in realtà, è un diverso livello di coscienza, una consapevolezza di temporaneità, di evanescenza.¹⁵⁶,

Scrive Senart: “Il Vecchio di *Le sedie* s’immagina che la sua sala sia piena di gente. Ora, noi sappiamo che non c’è nessuno. E, pertanto, la scena sembra piena, non solo di sedie che crescono in numero e che, con la loro presenza materiale, sottolineano un’assenza spirituale, ma anche d’invitati. La massa “visibile” di quegli oggetti è equilibrata dalla folla “invisibile” degli uomini. Il tutto equivale al nulla, il vuoto al pieno. Quel mondo rimpinzato di materia, in definitiva è vuoto. Ci si deve dunque stupire quando si è capito che la Materia è un vuoto, che la Materia è il nulla?”¹⁵⁷,

Considera Senart che: “In effetti le cose, moltiplicandosi all’infinito, si fondono tuttavia in una massa in cui si annullano le loro qualità ma si accresce continuamente la quantità. E allora, ancorché queste non si possono più conteggiare, sarà pur sempre possibile calcolarne il peso. Ciò vale anche per gli uomini. I Catari credevano che il numero delle anime fosse fissato al tempo della creazione e non potesse più aumentare. Si deve allora concludere che gli uomini

¹⁵⁶ Claude Bonnefoy, *Conversations with Eugène Ionesco*, Faber&Faber, Londra 1970, p. 72, 73. (trad. di Liliana Paganini).

¹⁵⁷ Philippe Senart, *Eugène Ionesco*, Borla Editore Torino 1965, p. 98, (trad. di Domenico Tarella).

in soprannumero, nel tempo in cui ce ne sono veramente troppi, non abbiano un'anima, e che appartengano soltanto al mondo della materia?¹⁵⁸»

È ovvio che dietro questa impostazione vi è una complessa riflessione che proviene dal *Corpus Areopagitico* che ha sempre accompagnato Ionesco e che muove la spola della tessitura dei riferimenti del suo teatro dalla filosofia orientale buddhista a Friedrich Nietzsche.

Fa notare Philippe Chavanne che:

“Il tempo, la sua nozione, non il tempo naturale, universale, ma il tempo umano, meccanico, è, in Ionesco, assoggettato, quasi legato all'anima e alla sua intima relazione con l'invecchiamento e con la morte. Lontana dall'essere vissuta come un dato oggettivo della coscienza, la morte è immediatamente associata a una forma d'evanescenza, di deterioramento, perché il sentimento di una felicità perduta o inaccessibile altera la sua percezione. [...] Questa idea è espressa anche ne *Il re muore*. Il regno di Bérenger I va in rovina, le crepe del suo palazzo si allargano. In questa prospettiva, Ionesco non nega la soggettività che è insita nella percezione del tempo, che non cessa di modificarsi con l'età. Confida le sue riflessioni sulla relatività del tempo, in un passo di *Viaggi tra i morti*:

Jean: “A quel tempo vivevo appassionatamente: quel tempo era pieno, gonfio, ricco. Succedevano tante cose. Adesso, da anni, il tempo è vuoto, floscio, l'ora passa. Non riesco più a cogliere l'attimo fuggente. Il fiume scorreva lentamente, oggi è una cascata, gli attimi ci lambivano, indugiavano...¹⁵⁹”

Ne sottolinea anche l'assurdità, associando la nozione umana del tempo a un fenomeno generazionale o culturale come lo dimostra un dialogo tratto da *L'uomo con le valigie*:

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 90.

¹⁵⁹ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Viaggi tra i morti*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 712, (trad. di Gian Renzo Morteo).

Primo uomo: [...] Signorina, signorina! Io lei la conosco. Durante le vacanze, saranno... poche settimane, sarà un anno. Jacqueline, mi pare. Lei aveva diciotto anni.

Ragazza: “È vero. Ora ne ho venticinque.”

Primo uomo: “Già venticinque? Passa in fretta il tempo.”

Ragazza: “Passa in fretta il tempo. Non lo sapeva?”

Primo uomo: “Sì, certamente, chi non lo sa? Ma non così in fretta. No, questo no, non sapevo che passasse tanto in fretta. Mi aveva detto l’anno scorso di avere diciotto anni.”

Ragazza: “Ora ne ho ventisei. Per il momento.”

Primo uomo: “Fra poco mi raggiunge. Appartengo a una generazione in cui i minuti sono più lunghi. Al tempo di mio padre, i minuti erano più lunghi ancora. Ogni minuto durava due settimane. Due settimane di oggi[...].”

Ragazza: “[...] Ho fretta. Devo festeggiare il mio compleanno. Non posso mancarlo, altrimenti, se lascio passare l’ora, dovrò festeggiare i miei trent’anni. Ci vogliono più fiori. Costa di più.¹⁶⁰”

Le stagioni si susseguono con una velocità che sfida ogni comprensione: “la primavera non dura che qualche ora, l’estate dura due giorni.”

In altri punti è la vertigine che accompagna l’accelerazione del tempo, che coincide con l’inesprimibile impressione che la continuità del tempo, nei sogni, non è quantificabile, com’è provato dall’attesa febbrile di Giovanni ne *La fame e la sete*:

Giovanni: “[...] Che ore sono?”

Primo guardiano: “Mezzogiorno.”

Giovanni: “Che ore sono?”

Secondo guardiano: “L’una.”

Giovanni: “Che ore sono?”

¹⁶⁰ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *L’uomo con le valigie*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, pp. 616- 617, (trad. di Sandro Bajini).

Primo guardiano: “Pomeriggio avanzato.¹⁶¹”

O ancora:

Primo guardiano: “La giornata passa. È passata.”

Secondo guardiano: “La settimana è passata.”

Primo guardiano: “La stagione è passata. Noi andiamo in vacanza.”

Giovanni: “La vita è passata! Ahimè! Ancora una volta, è troppo tardi.¹⁶²”

Bérenger in *Assassinio senza movente*, ignora persino la sua età:

Bérenger: “Ah, è previsto tutto...sì, signore, ho trentacinque anni, forse sessanta, ottanta, centocinquanta, che ne so?¹⁶³”

Durata e tempo diventano dati relativi, aleatori. La proliferazione è una delle forme metaforiche dell’accelerazione del tempo.¹⁶⁴”

Considera Senart che infatti l’uomo nel mondo di Ionesco, non può fornire referenze ad un sistema qualsiasi.

Nella “realtà materiale” non beneficia di alcun privilegio. Non può neanche essere vittima d’onore, capro espiatorio. È un oggetto qualunque.

Come le sedie, come le uova, come le tazze, come i funghi, egli prolifera, e si moltiplica. [...] Nel mondo dell’Abbondanza che noi intravediamo, ci sarà sovrapproduzione umana. Troppe uova! Troppe uova! L’Uomo che era stato gettato alla rinfusa sul mercato, tende a divenire merce spregevolissima. [...] Costruito in serie, non ha più alcuna originalità: ormai è *standardizzato*. Così ne *La cantatrice calva*, tutti si chiamano Bobby Watson, e un terzo dei parigini, nell’*Amédée o come sbarazzarsene*, si chiama Amédée Buccinioni. È indubbio che fra i personaggi recanti lo stesso nome esista una rassomiglianza così perfetta

¹⁶¹ Eugène Ionesco, *Teatro completo*, a cura di Emmanuel Jacquard, *La fame e la sete*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 199, (trad. di Gian Renzo Morteo).

¹⁶² *Ibid.* p. 202.

¹⁶³ Eugène Ionesco, *Teatro completo I*, a cura di Emmanuel Jacquard *Assassinio senza movente*, Edizioni Einaudi-Gallimard, Torino 1993, p. 481, (trad. di Valentino Musso).

¹⁶⁴ Philippe Chavanne, *La Drammaturgie onirique d’Eugène Ionesco*, Edilivre, Saint Denis, 2015, pp. 75- 76- 77, (trad. di Liliana Paganini).

da impedir loro di riconoscersi. Sempre ne *La cantatrice calva* il signor Martin non riconoscerà sua moglie nella signora Martin, se non quando avrà scoperto che essi abitano nella stessa città, nella stessa via, nella stessa casa, nello stesso appartamento e che, infine, dormono nello stesso letto. “Come è bizzarro tutto questo!” esclamano sia l’uno che l’altro. Questi personaggi, così identici, sono evidentemente intercambiabili. Non hanno bisogno di mascherarsi per rappresentare parti differenti. Nel finale de *La cantatrice calva*, il signore e la signora Martin prendono il posto del signore e della signora Smith, nelle loro poltrone inglesi, davanti allo stesso fuoco inglese, e la scena ricomincia come se niente fosse accaduto.

Infatti non succede mai niente. Lo constata **Choubert** leggendo il giornale, in *Vittime del dovere*:

“Non succede mai niente. Qualche cometa, un rivolgimento cosmico in un posto qualsiasi dell’universo. Qualche contravvenzione ai vicini di casa perché i loro cani fanno porcherie sul marciapiede..¹⁶⁵”

Vittime del dovere è l’adattamento teatrale di un racconto scritto da Ionesco nel 1952 e inserito nella raccolta *La foto del colonnello*, che contiene peraltro altri racconti dai quali l’autore trarrà delle commedie (*La foto del colonnello* che in teatro avrà il titolo di *Assassinio senza movente*, *Il pedone nell’aria*, *Rinoceronte e Una vittima del dovere*).

In quel periodo Ionesco era in analisi da Ziegler, uno psicanalista zurighese di formazione junghiana, il quale attraverso l’ipnosi, lo guidava nella pratica dell’immaginazione onirica a occhi aperti. In queste sedute di sogni da sveglio, Ionesco doveva compiere un percorso immaginario e farne un resoconto preciso.

Nello stesso periodo, Mircea Eliade, grande antropologo e studioso delle religioni romeno, amico di Ionesco, gli aveva consigliato, per guarire dall’insonnia della quale soffriva in quel periodo, di praticare una tecnica di

¹⁶⁵ Eugène Ionesco, *Teatro completo I*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Jacques o la sottomissione*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 772, (trad. di Gian Renzo Morteo).

“reintegrazione spirituale” per ritrovare il sonno, che consisteva nell’immaginare di scalare una montagna per rimuovere gli ostacoli psicologici.

Il racconto è narrato in prima persona dal personaggio principale Choubert. La commedia vede Choubert ricevere la visita di un poliziotto che cerca un certo Malloud o Malloux. La moglie Maddalena, accoglie il visitatore con premura, mettendolo a suo agio al punto che, come il professore ne *La lezione*, questi da timido diventa spavaldo e arrogante e dopo aver sottoposto Choubert a un interrogatorio stringente affinché scavi nella sua memoria, lo obbliga a scalare una montagna altissima (in salotto) e, visto che Choubert non può fornirgli notizie di Malloud, lo obbliga anche a ingoiare delle durissime croste di pane per tappare i buchi della sua evidentemente difettosa memoria, che procurano non pochi dolori al poveretto. Poi pretende un caffè, Maddalena esce a prenderlo e non torna più. Arriva in scena invece un nuovo personaggio, Nicola, che pugnala il poliziotto, che cade, vittima del dovere.

Le esperienze psicanalitiche di Ionesco vengono trasposte in questo testo, nel quale il protagonista è costretto a scavare nel suo passato e a scalare un immaginario picco altissimo nel suo salotto, attraverso una ipnosi guidata, ma soprattutto obbligata.

Secondo Philippe Chavanne:

“In *Vittime del dovere*, il sogno prende una connotazione erotica. Choubert, sotto l’influenza del poliziotto e di sua moglie Maddalena, scende in sogno lentamente “per una rampa immaginaria”:

Il Poliziotto: “Non aver paura. Scendi, sbuca fuori, gira a destra, gira a sinistra.”

Maddalena: (a Choubert) “Scendi, scendi, caro, tesoro, scendi bene...”

Il Poliziotto: “Scendi, destra, sinistra, destra, sinistra.”

(**Choubert** si lascia guidare dalle parole del poliziotto e prosegue con la sua andatura da sonnambulo)¹⁶⁶,

¹⁶⁶ *Ibid. Vittime del dovere*, p. 221, (trad. di Anna Maria Levi).

Tanto che il personaggio scivola subdolamente da un sogno all'altro, attraverso un cambio di scena o un trucco scenico. In una didascalia è indicato:

“Choubert sparisce per qualche istante nel buio e, dopo essersi allontanato in modo deciso, riappare, quando viene ridata la luce, dalla parte opposta del palcoscenico, con lo stesso effetto, spariscono gli altri due personaggi dalla scena.¹⁶⁷”

Lo spettatore assiste a uno spettacolo nello spettacolo. Choubert sembra svegliarsi e grida: “Dove sono?” Dopo un po', quando lo spettatore si rende conto che è arrivato alle porte nell'inconscio, Choubert salta e affonda in un gran cestino per la carta straccia. La didascalia indica un brutale ritorno alla realtà, oppure un nuovo salto onirico? L'artificio scenico sembrerebbe, in questo caso, un poco oscuro. Il protagonista, come Jean nel *Viaggio tra i morti*, sembra avere padronanza del proprio sogno, fa apparire e sparire magicamente delle immagini, che come indicano le didascalie, dovranno materializzarsi grazie alle luci, sul fondale.¹⁶⁸”

Ionesco scrive in *Note e contronote*, nell'articolo: *Io e i miei critici*, (nel quale lamenta l'incomprensione da parte del pubblico per i suoi testi), a proposito della versione teatrale:

“Credetti, allora, nonostante tutto, di poter trovare una soluzione che non si prestasse più a nessuna confusione: non scrivere una commedia, né un dramma, né una tragedia, ma semplicemente un testo lirico, qualcosa di “vissuto”; proiettai sulla scena i miei dubbi, le mie angosce profonde, li trasformai in dialogo: dando corpo alle mie contraddizioni: scrivendo con la più grande sincerità, mi strappai le

¹⁶⁷ Traduzione di Liliana Paganini, perché nella traduzione del testo dell'Einaudi a p. 225 non risulta chiara l'indicazione di regia data dall'autore: “Oscurità. Luce. Choubert attraversa la scena da un capo all'altro. Gli altri due personaggi sono spariti.”

¹⁶⁸ Philippe Chavanne, *La Dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, Edilivre, Sant-Denis, 2015 pp. 47, 48. (trad. di Liliana Paganini).

viscere; scelsi il titolo: *Vittime del dovere*. Mi considerarono un impostore, un umorista da strapazzo.¹⁶⁹»

Un altro testo fortemente influenzato dal sogno è *Il pedone dell'aria*, nato anch'esso da un precedente racconto pubblicato nella raccolta *La foto del colonnello*.

La commedia, datata estate 1962, è rappresentata per la prima volta nel dicembre dello stesso anno a Düsseldorf, in Germania. In Francia, all'Odeon di Parigi viene portata in scena nel Febbraio 1963 da Jean-Luis Barrault. Ionesco nella pubblicazione completa del suo teatro, la dedica proprio a quest'ultimo e a Madeleine Renaud.

L'azione è collocata in Inghilterra, nella placida contea di Gloucester, dove soggiorna lo scrittore Bérenger, (alter ego di Ionesco), che sta cercando di portare a termine la sua ultima opera. Sulla casa in cui Bérenger è intento a scrivere, cade una bomba sganciata da un aereo tedesco, (ancora in guerra, anche se siamo nel 1962), il protagonista ne esce indenne, davanti alla figlia e alla moglie di ritorno da Londra e a diversi personaggi inglesi che, Ionesco precisa, nella messa in scena, non dovranno avere alcun accento inglese.

A questo punto appare in scena un passante dell'anti-mondo, che offre spunto al protagonista di discutere sulla natura dell'anti-mondo e dell'universo. Poi, Bérenger si sente invaso da un'allegria indicibile, da una "certezza che lo inebria" e, prima si mette a correre all'impazzata, poi si alza in volo, su un ponte d'argento. Tornato a terra, riferisce alla famiglia di aver avuto una visione apocalittica: che dietro le porte del Paradiso si nasconde l'Inferno, dove cavallette gigantesche rodono il cranio degli uomini e arcangeli carcerieri li obbligano a fare autocritica e a imparare l'ottimismo sotto la minaccia di pugnali. Vorrebbero, la moglie e la figlia di Bérenger, cercare rifugio oltre l'Inferno, ma oltre c'è il nulla, ci sono solo gli "abissi illimitati."

¹⁶⁹ Eugène Ionesco, *Note e contronote*, Giulio Einaudi Editore s.p.a. Torino, 1965, p. 82, (trad. di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti).

Commenta Jacquard:

“Il volo paradisiaco cui succede la visione apocalittica corrisponde a quel ribaltamento della psiche al quale Ionesco ci ha abituati. Come in *Vittime del dovere*, il protagonista passa dall’euforia alla depressione, le due condizioni fondamentali dello schema ciclotimico, alle quali l’autore afferma d’essere soggetto. [...] Iniziatosi in un clima di felicità euforica simile a quella dei personaggi di Chagall, il volo di Bérenger, come quello di Icaro, termina in modo inquietante. Il sogno si trasforma in incubo.¹⁷⁰”

A proposito di quest’opera, nella quale Ionesco va oltre il teatro, si spinge verso il funambolismo e le atmosfere del circo, l’autore dichiarò di aver utilizzato uno dei suoi sogni, quello di spiccare il volo.

“All’origine di questo racconto ci sono, da un lato un sogno, sogno di liberazione, di potenza e, dall’altro una critica, una satira, una descrizione realistica della vita da incubo nei regimi totalitari, una profezia di sventura. I critici parigini, ad eccezione di alcuni, non hanno capito niente di questa storia che tuttavia è molto semplice. I critici della “intelligenza” non hanno voluto capire. Sono partito da un sogno e allo stesso tempo da un pensiero cosciente. Il sogno è il signore che si alza in volo. La parte cosciente, è ciò che egli vede grazie al suo volo. E che cosa vede? Semplicemente quello che accade nella metà dell’universo, e che l’altra metà, per accecamento, per indifferenza, per partito preso, non vuole vedere: decine di milioni di persone vilipese; il terrore regnante, la tirannia, il potere divenuto folle, insomma la piccola apocalisse quotidiana, abituale, gli uomini che leccano il culo agli idoli e altre cosette catastrofico-divertenti. Ma quello che lei vuole sapere, penso, è come il racconto sia diventato una commedia. So il perché, ma non ricordo molto bene il come. So il perché, visto che mi sono semplicemente detto: “*Il pedone dell’aria* non è teatro, e poiché

¹⁷⁰Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Il pedone dell’aria*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 824, (trad. di Gian Renzo Morteo).

è il contrario del teatro cerchiamo di farlo diventare teatro”. Anche il contrario del teatro può diventare teatro. Era una scommessa. C’era già stata la meraviglia, lo stupore davanti all’esistenza: partendo da questa condizione spirituale, mi proponevo di far qualcosa di teatrale con il non teatrale, come ne *La Cantatrice calva*. Fare teatro con *Il pedone nell’aria*, con un ometto che spicca il volo, con le storie che racconta la gente che passa di lì, invece di disporre di conflitti semplici e attuali. Ecco quel che mi ha tentato.¹⁷¹”

Jacquard, nel suo commento, pone l’attenzione sul simbolismo dell’opera collegato alla spiritualità, che riprende e sviluppa la duplice immagine già utilizzata in *Vittime del dovere*: l’ascensione e la caduta.

“Cronologicamente, il primo elemento d’ispirazione mistica si traduce sulla scena in un’apparizione luminosa. Bérenger, Josephine e Martha e gli spettatori vedono una “colonna rosa”, un “albero” e un “cespuglio” che a parecchie riprese appaiono e scompaiono. Il senso di questi simboli - che sfuggì al pubblico e alla critica - deriva da credenze antiche, radicate profondamente nelle mitologie, nelle religioni e nel folklore, come Mircea Eliade spiega a proposito di un esule romeno, conosciuto e apprezzato da Eugène Ionesco: “È significativo che Brancusi abbia ritrovato nella *Colonna senza fine*, un motivo folklorico romeno, la “Colonna del cielo” (*columna cerului*), che è il prolungamento di un tema mitologico già testimoniato nella preistoria, e che inoltre è diffuso in tutto il mondo.” [...]

La spiritualità dispone di un potere che entusiasma Bérenger: “Non sono mai stato così felice”, “Sono inebriato di certezza” E, in quel momento, sorge: “un ponte d’argento, radioso di luce al di sopra dell’abisso di cui collega le due rive. Simile a una navata a forma d’arca, aereo, sembra sospeso, altissimo, sopra il fiume, scavalcando le cime luminose.”

¹⁷¹*Ibid.* p. 820, 821.

L'arca, con le sue connotazioni bibliche simbolizza l'alleanza stabilita tra l'uomo e Dio, lo sposalizio del cielo e della terra, la manifestazione della divinità.¹⁷²»

Ma la simbologia spirituale la ritroviamo anche nel crollo del tetto della casa di Bérenger e nel suo prendere il volo, in una nota del commento di Jacquard, leggiamo:

“Nell'opera intitolata *Briser le toit de la maison* (Gallimard, Paris, 1986), Mircea Eliade sottolinea il fatto che nel pensiero indiano “l'esperienza mistica fondamentale, cioè il superamento della condizione umana, viene espressa con una doppia immagine: la rottura del tetto e il volo in aria.¹⁷³”

Scrivo a proposito, Philippe Chavanne:

“L'onirismo di Ionesco è una ricostruzione caleidoscopica. Si compone d'immagini sfuggenti dell'infanzia, di brandelli di ricordi, di numerosi frammenti di sogni, e di briciole d'esperienze vissute. Si tratta di un continuo alternarsi di reale e d'irreale. Con quale grado di sincerità Ionesco trascrive questi frammenti di sogni? E in che misura sono deformati i ricordi? Quanta parte di reale vissuto è inserita nelle sue pièces? Queste domande cruciali meriterebbero di essere approfondite. [...]

All'inizio l'autore si mostra desideroso di creare un universo onirico. La scenografia, come indicato specificatamente nella prima didascalia de *Il pedone dell'aria*, “deve creare un ambiente di sogno”. Ionesco consiglia che possa essere resa anche attraverso la pittura.¹⁷⁴»

La didascalia iniziale si può definire perentoria circa le indicazioni date dal drammaturgo:

“Sulla sinistra, una piccola casa di campagna, in stile inglese: un cottage che ricorda un poco il doganiere Rousseau, oppure Utrillo, o eventualmente Chagall, a

¹⁷² *Ibid.* pp. 828, 829.

¹⁷³ *Ibid.* p. 833.

¹⁷⁴ Philippe Chavanne, *La Dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, Edilivre, Sant-Denis, 2015 pp. 45, 46. (trad. di Liliana Paganini).

seconda delle preferenze dello scenografo. Questa villetta, come d'altronde tutta la scena, deve formare un ambiente di sogno. Tale onirismo deve però essere ottenuto più con i mezzi di un artista primitivo, falsamente maldestro, che non con quelli di un artista surrealista o scaltrito nelle tecniche dell'Opéra o dello Châtelet.¹⁷⁵»

Philippe Chavanne ci ricorda che il teatro di Ionesco non è centrato sulla Natura, nei suoi testi non appare come un leitmotiv, ciò non toglie, che in talune pièces, assuma un ruolo importante. Ricordiamo come la sua esperienza al mulino della Chapelle Anthenaïse, nella Mayenne, sia stata sempre rimpianta dal drammaturgo:

“In più punti nelle sue creazioni evoca paesaggi, spazi aperti che liberano sia lo sguardo, che l'inconscio. [...] Dipinto sul fondale o attraverso le parole dei personaggi si compone un singolare paesaggio onirico fatto di montagne, colline, sentieri, prati, pianure, deserti, laghi, mari, giardini.

Questo paesaggio scenografico oltre che statico, come il decoro sul fondale, si può anche muovere, trasformare. Ne *Il pedone dell'aria*, l'azione si svolge in Inghilterra, in una bella, assolata, domenica d'aprile. Ionesco risveglia qui un ricordo delle sue vacanze. Una parte della scenografia sul palco mostra la campagna inglese, “un campo di erba, molto verde e fresca su di un piano che domina una vallata”. Il quadro è bucolico, ci sono degli alberi, “dei ciliegi e dei peri in fiore, il cielo è estremamente puro e blu”. Ma il ricordo, espresso dalla scenografia, scivola verso uno scenario di sogno, come indica Ionesco¹⁷⁶:

“In seguito, via via che l'azione procederà, vedremo comparire altri accessori e assisteremo a modificazioni della scena. Così, durante la passeggiata di Bérenger e della sua famiglia, lungo il precipizio, appariranno rovine fiorite e rosate, la

¹⁷⁵ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Il pedone dell'aria*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 33, (trad. di Gian Renzo Morteo).

¹⁷⁶ Philippe Chavanne, *La Dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, Edilivre, Sant-Denis, 2015 pp. 45- 46. (trad. di Liliana Paganini).

frontiera del nulla, un ponte d'argento, un treno a dentiera sulla collina di fronte, ecc.¹⁷⁷,”

Più avanti, dopo il bombardamento, un'altra didascalia rinforza l'idea d'imporre al regista il carattere immaginario del testo:

“[Rientrano] il giornalista e il secondo inglese, sufficientemente trasformati perché ci si possa stupire del cambiamento, ma tuttavia riconoscibili, deformati come in sogno, ma appena appena. Forse il cambiamento può essere realizzato con la luce. Oppure i personaggi si sono applicati maschere raffiguranti i loro volti. Questa soluzione sembra preferibile.¹⁷⁸,”

I ricordi si mischiano agli elementi eterogenei dei sogni, Ionesco inserisce un personaggio che si chiama John Bull, ed è quello creato da John Arbuthnot alla fine del '700, diventato la personificazione del popolo inglese, e reso popolare dal periodico “Punch or the London Charivari”, Ionesco lo presenta in scena così:

“Al centro, in fondo, John Bull nel suo caratteristico e ben noto abbigliamento. [...] Lo si vede, simile a un'enorme marionetta, levarsi lentamente il tipico cappello, asciugarne il sudore all'interno. Poi si deterge la fronte con un grande fazzoletto, ripone il fazzoletto in tasca, il cappello in testa, volgendosi lentamente verso il pubblico; quindi, compiuto questo movimento, si mette le mani dietro la schiena, divaricando le gambe.¹⁷⁹” Quel che colpisce in questa didascalia, è la precisione dei movimenti che indica l'autore, burattinaio dell'enorme marionetta che mette sulla scena e che ci fa ricordare il suo amore, da bambino, per il teatro dei burattini e per la favola di Pinocchio. John Bull nel testo, come un attore-marionetta, si trasformerà in altri personaggi, in un giudice e poi in un carnefice che mitraglia prima due bambini, poi le loro madri e i loro padri. Queste due trasformazioni nella commedia sono all'interno di uno dei due sogni che Joséphine, la moglie di Bérenger, fa in scena e dei quali noi spettatori non ci

¹⁷⁷ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Il pedone dell'aria*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 34, (trad. di Gian Renzo Morteo).

¹⁷⁸ *Ibid.* pp. 85- 86.

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 43.

accorgiamo, se non quando l'autore ce ne mette al corrente. Il primo di questi sogni è poco dopo l'inizio della commedia: Joséphine sogna che suo padre non è morto e gliene danno notizia lo zio-dottore e un impiegato delle pompe funebri, e il fatto singolare è che Ionesco non ce lo annuncia come sogno, veniamo a saperlo dalla figlia Marthe, solo alla fine della scena e poi Bérenger, l'alter ego di Ionesco, commenta:

Bérenger: “Non preoccuparti per il tuo sogno, non è che un sogno, niente di più.” [...]

Joséphine: “Non posso fare a meno di essere turbata. È mio padre.”

Bérenger: “Capisco perfettamente. Questo però significa soltanto che volevi molto bene a tuo padre, che lo vorresti ancora vivo e che ti rendi conto che questo è impossibile. Impossibile. Quando sogniamo i nostri morti, allora ci accorgiamo di quanto, quanto ci manchino. [...] Di giorno dimentichiamo. Non ci pensiamo. Se avessimo sempre la coscienza sveglia come quando sogniamo, non potremmo più vivere. Di notte, si ricorda. Il giorno è fatto per dimenticare.”¹⁸⁰»

Nel secondo sogno, Joséphine, viene giudicata da un tribunale, presieduto da un giudice con due assessori, uno di questi è il carnefice John Bull, sono di nuovo presenti lo zio-dottore e l'impiegato delle pompe funebri.

Scrivo a riguardo Mircea Eliade nel suo *Giornale*:

“15 novembre 1962.

Sto leggendo *Il pedone dell'aria*, l'ultimo lavoro di Eugène. Mi chiedo se la scena con i giudici mascherati e feroci non esista, come si ostina a pensare la ragazzina, che nell'immaginazione della madre, perché la madre ha paura; mi chiedo dunque se questa scena non derivi indirettamente dal *Libro tibetano dei morti*. Se Eugène conosceva questo libro, è curioso che ne abbia indovinato l'essenziale...

Anche nella fine tragica, pessimista dell'opera si potrebbe scoprire una certa influenza “buddhista”. Ma chi ha incitato Eugène a leggere e ad accettare simili

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 48.

testi? La fine contrasta sorprendentemente con l'ottimismo di Bérenger all'inizio dell'opera. Poter "elevarsi", poter "volare" è una fonte di beatitudini sconosciute. Poi, quando Bérenger ritorna da questi mondi trascendenti, depresso da ciò che ha visto: la creazione e la distruzione ciclica dei mondi. Ma questa è una visione indù, asiatica. Mi chiedo come Eugène abbia potuto arrivarci.¹⁸¹»

In *Briciole di diario* Ionesco descrive un sogno nel quale è un assassino:

“Sono un assassino, ho ucciso dei bambini. Non sono il solo accusato: anche Beckett è accusato, come pure un terzo autore drammatico, forse Pinter, o Genêt che fonde, che io vedo fondere e svanire in un cielo grigio, ma senza nubi. Beckett si addossa i suoi delitti, non rimpiange nulla. Il suo viso è duro, ucciderà ancora altri bambini, se non si riuscirà a impedirglielo. Io sono sopraffatto dai rimorsi, attanagliato da un senso invincibile di colpa.¹⁸²”

Un riferimento allo stesso sogno, appare anche ne *L'uomo con le valigie*:

Donna: (al Primo uomo) “Vieni, caro, vedrò di consolarti. Non avete ucciso dei bambini. Non siete assassini.”

Uomo: “Non ho paura mi faccio carico dei miei delitti. Ucciderò altre persone se non riusciranno a trattenermi.”

Primo uomo: “Ma io non posso più vivere col peso della mia colpa. Io, almeno, non ho ucciso bambini. Dunque perché questo rimorso incurabile?”

Donna: “Noi abbiamo ucciso dei bambini, ma non lo abbiamo fatto apposta.¹⁸³”

L'uomo con le valigie allude nel titolo a un'opera di Anouilh, *Il viaggiatore senza bagagli* del 1936, che traeva ispirazione dall'Edipo Re di Sofocle, nella quale il protagonista, Gaston, colpito da amnesia, viaggia alla ricerca del suo passato.

¹⁸¹ Mircea Eliade, *Giornale*, Editore Boringhieri s.p.a., Torino 1976, p. 309, (trad. di Liana Aurigemma).

¹⁸² Eugène Ionesco, *Passato Presente, Briciole di diario*, Rizzoli Editore, Milano, 1970, p. 138, (trad. di Gian Renzo e Jole Morteo).

¹⁸³ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *L'uomo con le valigie*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 596, (trad. di Sandro Bajini).

Nella pièce di Ionesco, il Primo uomo, l'eroe, al contrario non riesce a separarsi dalle sue valigie che rappresentano per Ionesco, il nostro inconscio sovraccarico, il peso della nostra vita, ciò di cui non possiamo e non vogliamo liberarci.

Scriva Emmanuel Jacquard:

“Ionesco non ama gli sprechi. Con lui, niente si perde, tutto si trasforma. Novelle e racconti si trasformano in commedie o in film e i sogni s'integrano alla creazione drammaturgica o le danno impulso. *L'uomo con le valigie* non sfugge alla regola. L'autore vi utilizza, più di quanto non avesse fatto in passato, l'onirismo unendovi i ricordi di gioventù. Ripresi o trasposti, dal pensiero diurno o dalla deriva notturna, i dati biografici privilegiano la famiglia e certi luoghi che la memoria affettiva associa alla felicità, al dolore o all'angoscia del sognatore. [...]

Le dichiarazioni del drammaturgo definiscono in linea generale le sue intenzioni:

“Questa volta, ne *L'uomo con le valigie*, cerco di utilizzare situazioni sognate servendomi di un linguaggio parlato ugualmente onirico. Sino ad ora, avevo sempre dissociato il linguaggio dalla situazione. Li riunisco per la prima volta.”

Ionesco precisa inoltre:

“Ho cercato di sostituire alla coerenza razionale, un'altra coerenza che appare incoerente agli occhi della razionalità.”

Si capisce come cogliere il senso di un'opera del genere possa risultare inizialmente difficile, se non decisamente impossibile.¹⁸⁴”

Infatti la pièce è costruita tenendo conto dell'indagine onirica junghiana e dell'esperienza surrealista, che indagava la parte oscura della psiche cercando di ricrearla nella scrittura automatica e nell'utilizzo dei sogni. A questo, va aggiunto lo studio degli aspetti mitico religiosi e della filosofia buddhista del suo amico e compatriota Mircea Eliade, nonché la conoscenza della teoria della “logica della

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 929- 930.

contraddizione” di un altro romeno, Stéphane Lupasco che Ionesco cita in *Vittime del dovere*:

Nicola: “Ispirandomi a un’altra logica e a un’altra psicologia, introdurrei una dose di contraddizione nella non-contraddizione, una dose di non contraddizione in ciò che il senso comune giudica contraddittorio...Abbandoneremo il principio dell’unità e dell’identità dei caratteri, a vantaggio del movimento, di una psicologia dinamica...Noi non siamo noi stessi...La personalità non esiste. In noi ci sono soltanto forze contraddittorie o non contraddittorie...A proposito farebbe bene a leggere *Logica e contraddizione*, l’eccellente libro di Lupasco...¹⁸⁵”

Commenta Emmanuel Jacquard:

“Secondo Jung, la struttura del sogno riproduce quella di un’opera teatrale greca:

- Come l’esposizione, presenta subito i referenti: luogo, epoca e personaggi.
- Segue l’enunciato del problema: l’inconscio pone la questione alla quale dovrà poi rispondere.
- Le peripezie, che costituiscono la sostanza del sogno, incamminano l’azione verso un culmine e uno scioglimento.
- Infine, la conclusione rivela un messaggio dotato di una funzione compensatrice.

Grosso modo, *L’uomo con le valigie* è conforme a questo schema, integrando il mito al pensiero onirico. L’uno e l’altro recano con sé, agli occhi dell’autore, un messaggio rivelatore. “Per rimanere lucidi, - afferma il protagonista, - dovremmo passare la vita sognando.” Il viaggio iniziatico che ci propone *L’uomo con le valigie* comporta, come quello di Ulisse, una discesa agli Inferi: l’inferno degli

¹⁸⁵ Eugène Ionesco, *Teatro completo I*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Vittime del dovere*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 248, (trad. di Anna Maria Levi).

Antichi (greci ed egiziani), l'inferno dell'inconscio e l'inferno totalitario, sovrapposti gli uni agli altri in una struttura stratificata.^{186,}

Conosciamo l'interesse di Ionesco per *Il libro tibetano dei morti*, (la cui influenza ritroviamo nella stesura de *Il re muore*) e per *Il libro dei morti degli antichi egizi* e aggiungerei per *La Divina Commedia*. La pièce si apre con un personaggio che dipinge, a significare che stiamo entrando in un mondo irreali, infatti il Pittore ci informa che siamo in una Parigi del 1938 che si trova ancora in piena rivoluzione del 1789, poi aggiunge che potrebbe essere il 1942 o il 1950¹⁸⁷. Il dialogo ripercorre i temi di un brano in *Briciole di diario*, nel quale l'autore descrive alcuni suoi sogni che vedono una grande folla assiepata sulla Senna. La rivoluzione per Gisele Féal è simbolica, rappresenta il tumulto interiore che agita il protagonista.¹⁸⁸ Un battelliere, in realtà un uomo con un remo, che trasporta i viaggiatori sulla Senna (o a Venezia) tragherà il Primo uomo verso il suo passato. Nelle prime scene il viaggio lo porta verso sua madre. Dalla seconda alla quarta scena si mischiano i ricordi e gli avvenimenti, ma deformati come avviene nei sogni. In particolare la seconda scena è incentrata sul ricordo della morte della madre:

Primo uomo: “[...] Non so più se mia madre è morta, non so più se ho assistito alla sua agonia o se mi sembra soltanto. Forse la sua morte l’ho solo immaginata.^{189,}”

Vede apparire sul fondale una casa bianca dalle finestre illuminate, poco dopo lo scrittore puntualizza che sono illuminate internamente dalle fiamme e anche questa immagine è tratta da un sogno:

¹⁸⁶ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *L'uomo con le valigie*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, pp. 931- 932, (trad. di Sandro Bajini).

¹⁸⁷ Nel 1950 Ionesco ottenne la nazionalità francese.

¹⁸⁸ Gisèle Féal, *Ionesco un théâtre onirique*, Editions Imago, Paris, 2001, p. 152. (trad. di Liliana Paganini).

¹⁸⁹ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *L'uomo con le valigie*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 585, (trad. di Sandro Bajini).

“Scendiamo ancora per guardare la facciata della nostra casa: è la stessa e non è la stessa; ha un piano in più? Le finestre del piano superiore hanno una linea più elegante, la casa è diventata tutta bianca, le finestre sono illuminate vivacemente, è illuminato l’interno e ciò nonostante non c’è nessuno. Mi accorgo che questa illuminazione proviene dalle fiamme di un incendio che devastano l’interno della casa. La casa è bianchissima, le finestre color fuoco su un paesaggio molto cupo e un cielo quasi nero.¹⁹⁰”

Per Philippe Chavanne, in Ionesco:

“Sono rari gli spazi chiusi che ispirano benessere e felicità. L’autore è tormentato dalla casa bianca, con le finestre illuminate dalle fiamme. Arroventata da una luce senza tempo questa immagine è presa in prestito in numerosi sogni come luogo che brucia e si consuma o come la casa incendiata della zia Adelaide. Una cremazione simbolica che spicca su una casa tomba. Il fuoco e la luce si oppongono agli elementi terra e acqua. La teoria freudiana associa le stanze alla presenza femminile. La casa luminosa, quella del sogno, è la dimora della madre.¹⁹¹”

Secondo Gaston Bachelard:

“I quattro elementi – fuoco, acqua, aria e terra- che dai tempi antichi sono stati utilizzati dai filosofi per pensare l’universo, costituiscono i principi della creazione artistica. La loro azione sull’immaginazione può apparire remota, metaforica. Tuttavia, non appena s’individua l’esatta appartenenza di un’opera d’arte a una forza cosmica elementare, si ha l’impressione di scoprire una “ragione d’unità” che rafforza la coerenza delle opere meglio composte. Di fatto,

¹⁹⁰ Eugène Ionesco, *Passato Presente, Briciole di diario*, Rizzoli Editore, Milano, 1970, p. 136, (trad. di Gian Renzo e Jole Morteo).

¹⁹¹ Philippe Chavanne, *La Dramaturgie onirique d’Eugène Ionesco*, Edilivre, Sant-Denis, 2015 pp. 71- 72, (trad. di Liliana Paganini).

accettando la sollecitazione immaginativa degli elementi, il pittore accoglie il germe naturale d'una creazione.¹⁹²”

Bachelard, si riferisce alla creazione pittorica, ma considerando il teatro di Ionesco, che si basa su un susseguirsi d'immagini che Ionesco stesso, come abbiamo visto dalle didascalie, tratta come vere e proprie immagini pittoriche, penso che di diritto possa estendersi al suo teatro.

Il tema della casa che sprofonda nel fango, un altro degli incubi di Ionesco, compare subito dopo.

“Riconosco questa casa. Non ci sono tornato da molto tempo. Ma ci sono venuto spesso in sogno. Sul pendio, quasi ai piedi della collina, all'incrocio di strade fangose, è la casa dove abitai con mia madre. [...] L'apparizione di questa casa nei miei sogni mi procura sempre un malessere. Qualche tempo fa era più sprofondata nella terra, come uno scantinato dalle pareti di terra umida, con delle fessure. Questa casa è sempre sul punto di sprofondare, d'essere inondata, di sfasciarsi. È minacciata da tutti i lati.¹⁹³”

Dalla casa bianca esce una vecchia, la madre, che affida prima di morire il figlio alla nuora:

Vecchia: (alla Donna) “Te lo affido. Ora sei tu che devi averne cura. Lo amerai. Non sarà sempre facile. So che farai tutto ciò che è necessario.”

(Consegna alla donna il mazzo di fiori)

Donna: “Grazie, signora...Grazie, mamma.

In queste battute Ionesco trasferisce un vero ricordo, il passaggio di consegne tra la madre e la moglie:

“Il cerimoniale durò solo pochi istanti, ma dovette essere fatto secondo le regole, secondo una legge molto antica; e poiché era un mistero, mia moglie

¹⁹² Gaston Bachelard, *Il diritto di sognare*, Edizioni Dedalo, Bari, 2008, p. 36, (trad. di Marina Bianchi).

¹⁹³ Eugène Ionesco, *Passato Presente, Briciole di diario*, Rizzoli Editore, Milano, 1970, pp. 134- 135, (trad. di Gian Renzo e Jole Morteo).

acconsentì, recitò la sua parte sacra e, obbedendo a una volontà, a una potenza che le trascendeva, mi legò a sé e si legò a me per l'eternità.¹⁹⁴”

Poi un giovane, un altro alter ego dell'autore, cerca d'impedire che la vecchia (la madre), tutta vestita di nero, con i capelli che si ostinano a restare neri nonostante l'età, seduta su una sedia a rotelle nera (ricordo della nonna), si suicidi con delle pillole bianche e anche in questa scena, Ionesco, la trascrive da un sogno:

“[...] Il suo sguardo si è indurito, sotto i capelli neri. Anche il suo abito è nero. Ha una borsa nera che si apre e dalla quale escono un'infinità di piccolissime pillole bianche. Sono pillole velenose. Rovescio la borsa e la vuoto. Decine, centinaia di pillole bianche ricoprono il pavimento scuro e anche la strada davanti alla porta. Le raccolgo, le impedisco di raccogliere, devo raccogliere tutte una dopo l'altra, non deve rimanerne nemmeno una. A quattro zampe cerco dappertutto sul pavimento, sotto la tavola, in tutti gli angoli, sulla strada. Bisogna che lei non ne riprenda nemmeno una poiché ognuna di quelle minuscole pillole è spaventosamente potente. La donna mi guarda con ferocia, m'ingiuria.¹⁹⁵”

Questo sogno è in realtà elaborato da un ricordo di una lite tra i genitori, e da un tentato suicidio della madre. Episodio, che già Ionesco aveva citato in *Vittime del dovere*.

Continuano le citazioni dei ricordi familiari riguardo ai nonni, ai bisnonni e al padre.

Nella didascalia all'inizio della sesta scena il gruppo familiare avanza compatto, gli uni stretti agli altri. Anche questa immagine proviene da un sogno.

L'autore, nella didascalia, dà indicazioni sulla messa in scena e consiglia di far scivolare il gruppo pattinando, in modo che l'avvicinamento risulti simile a un'immagine onirica.

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 125.

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 146.

Altra immagine simbolica è quella dell'occhio orientale della bambola, tenuta in braccio dal giovane:

“Da sinistra compaiono una donna, una vecchia, un vecchio e un giovane.

Il Primo uomo si trova in mezzo al palcoscenico. Il giovane tiene in braccio una bambola, di profilo, con un grande occhio nero, orientale, egiziano.¹⁹⁶”

Un riferimento all'antico Egitto e al mondo di Osiride. Al passaggio nel mondo dell'oltretomba.

Nella scena seguente, l'autore ci fa entrare nel mondo greco e il protagonista, come Edipo, incontra la Sfinge, che sottopone il Primo uomo a una ridda d'indovinelli da gioco televisivo. Poi l'incontro con la madre, confusa con la moglie, il padre, i nonni e anche altri componenti della sua famiglia, compresa la figlia. Ritroviamo anche Schäfer, severo, esigente e autoritario, protagonista dei tre sogni che Ionesco appunta e che ha già inserito in *La fame e la sete*. Per il drammaturgo è l'immagine dell'autorità paterna, vissuta come tirannica. Ionesco ebbe un rapporto difficile con il padre, che aveva abbandonato la famiglia in Francia, durante la guerra, per tornare in Romania ad arruolarsi e non aveva dato più notizie di sé, tanto che la famiglia lo credeva ormai morto e invece in seguito scoprì egli si era risposato in Romania.

La barca porta il protagonista nell'inferno dell'est, inferno totalitario, come Ionesco spesso lo ha descritto, anche ne *Il pedone dell'aria*. Il rito del passaggio prevede che al posto di Cerbero con le sue tre teste, ci siano quattro poliziotti che richiedono una carta d'identità, nella quale appare un nuovo nome. Un nome che il protagonista non conosce, un nome imposto. Un poliziotto lo avverte che la carta dà diritto all'entrata, ma non all'uscita.

Ma anche questo viaggio in barca è preso da un sogno:

“Sogno un viaggio. Parecchie ore sono trascorse dal risveglio e quasi tutte le immagini sono scomparse nell'abisso della luce diurna, quest'altra specie di notte.

¹⁹⁶ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *L'uomo con le valigie*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 593, (trad. di Sandro Bajini).

Il ponte di un'immensa nave cupa. Ci daranno una buona cabina? Non voglio assolutamente essere sistemato in un dormitorio comune. Ma no, non si tratta del ponte di una nave, bensì dei grandi moli coperti di una stazione marittima, ecco perché sono bui. Non possiamo fare il viaggio perché una delle nostre tre valigie è andata smarrita. [...] Questo sogno fa parte di un certo ciclo di sogni. Ho già viaggiato su questa nave più larga che lunga: tanto larga che nel corso dei miei ultimi viaggi sognati toccavamo quasi le due rive del Bosforo.^{197,}

Nell'inferno dell'est, al protagonista capitano avventure di tutti i tipi, subisce un interrogatorio stringente, gli vengono tolti documenti, e i suoi amici di gioventù non lo riconoscono, gli mettono alle calcagna i poliziotti. Neanche il gruppo di turisti con cui è arrivato, si ricorda di lui, lo ricorda solo una ragazza, ma questa vive un'accelerazione del tempo e corre via perché non le sfugga il suo ventiseiesimo compleanno. Non gli resta che cercare un Consolato che gli procuri un visto o dei documenti per poter uscire dal paese del incubo.

Questa situazione si riferisce ai ricordi di Ionesco, che ebbe mille traversie nel 1942, per ottenere un visto per la Francia, dove si precedentemente trasferito nel 1938 con una borsa di studio dell'Istituto francese di Bucarest, per preparare una tesi di dottorato su "Il peccato e la morte nella poesia francese dopo Baudelaire", tesi che non portò mai a termine e, tornato in Romania, riuscì con molta fatica a ottenere un lasciapassare per Marsiglia, (essendo parte della Francia occupata), dove si fermò fino al 1945, anno in cui potette tornare a Parigi.

Ma tornando alla pièce, il protagonista finisce in un ospedale – manicomio – prigione, dove si lamenta con il dottore – carceriere, di non aver avuto quel sogno assoluto che gli rivelasse tutte risposte. "Il sogno della verità assoluta", come Ionesco lo definisce, in un sogno del suo diario. Quando riesce finalmente a liberarsi, il protagonista si ritrova in tribunale, accusato di spionaggio da una

¹⁹⁷ Eugène Ionesco, *Passato Presente, Briciole di diario*, Rizzoli Editore, Milano, 1970, p. 164, (trad. di Gian Renzo e Jole Morteo).

fruttivendola e anche questa insolita situazione si deve a un sogno del drammaturgo:

“Sono accusato e al medesimo tempo accusatore. [...] L'accusato accusatore inveisce contro una donna poiché costei nei processi politici, recava false testimonianze sulla società del paese, dicendo che tutto andava bene e che l'accusato calunniava il paese. [...] Ricordo un altro sogno in cui litigavo con una bottegaia alla quale volevo dare dei soldi per comprare delle verdure che lei non voleva vendermi.¹⁹⁸”

Poi un'altra visione. Il protagonista torna al luogo mitico della sua infanzia, la Chappelle Anthenaise e qui i colori si schiariscono, prati verdi, sole e vita agreste, l'incubo svanisce per qualche pagina. Poco dopo torniamo nell'incubo, un altro passaggio preso da un sogno nel quale il protagonista, passeggia in un parco, entra in un alberghetto e ordina da bere, ma gli viene chiesto un certificato di salute mentale, perché lo credono pazzo e drogato a causa di alcune iniezioni, allora cerca nervosamente di accendersi delle sigarette, che però sono piene di buchi e si spengono in continuazione. Nel sogno riportato sul suo diario, Ionesco spiega al barman che le iniezioni sono contro l'angoscia.

Segue poi una scena in cui il Primo uomo diventa oggetto di seduzione di una donna bionda. Anche questa scena è stata ispirata da un sogno, del quale Ionesco aveva discusso con il suo psicanalista junghiano:

“Sogno erotico; abito in casa di una donna bionda, che non riesco a identificare. È una donna di mondo in quanto, benché nuda, porta i guanti bianchi. Esce con me in questa tenuta e cerchiamo per le strade un posto dove fare l'amore. Io non riesco mai a fare l'amore per impotenza, o per mancanza di tempo, perché ogni volta scorgiamo il profilo di un agente di polizia. Non abbiamo tempo anche perché devo prendere il treno [...] Torniamo a casa sua e, cerco la camera dove ho lasciato le valigie [...] erro nei corridoi, dei bambini mi intralciano il passo, non trovo le valigie. “Via”, mi dice la signora improvvisamente ricomparsa, un po' più

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 137.

vestita, con un cappello in testa, “prenda le sue valigie oppure non le prenda, il treno parte tra dieci minuti”. “Non c’è più tempo”, rispondo, “e non posso partire senza valigie, non posso lasciare le valigie.”

“Che pensa di questo sogno”, mi domanda Z. “Come lo interpreta?” “La polizia è la coscienza, naturalmente. Non riesco a fare l’amore perché in quel momento sono in condizioni d’impotenza morale [...] vorrei partire ma le valigie me lo impediscono. Vorrei portare le valigie con me.” “No”, mi risponde Z., “in realtà lei non vuole liberarsi. Le valigie sono una scusa, un pretesto. Se lei volesse veramente emanciparsi, rinunciarebbe proprio alle valigie.”¹⁹⁹”

La pièce si conclude con il protagonista che riesce ad arrivare alla fine del suo viaggio. Il battelliere approda nel porto di Kichinev, il Primo uomo sbarca con le sue valigie. Lì ritrova la sua donna che lo attende:

Primo uomo: “Vengo da molto lontano. Ho attraversato città buie. Ho tentato di dire, dovevo dire la verità.”

Donna: “Quali verità dovevi dire, e a chi?”

Primo uomo: “Non lo so più. Forse non l’ho mai saputo. Non lo so. Per questo ho trovato soltanto parabole logore.”²⁰⁰”

L’uomo con le valigie non è altro che la parabola del percorso esistenziale di Ionesco.

Scrive Philippe Chavanne:

“Un onirismo legato ai ricordi si fa più evidente nelle sue ultime opere. La memoria autobiografica invade il sogno. I fantasmi dei morti attraversano *L’uomo con le valigie* e *Viaggi tra i morti*, in quest’ultima pièce tutti i personaggi (26 in totale) riconosciuti o trasfigurati sono o membri della famiglia di Ionesco o suoi conoscenti.

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 77.

²⁰⁰ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *L’uomo con le valigie*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 655, (trad. di Sandro Bajini).

Il padre, la madre, l'odiata matrigna, risorgono molto spesso dall'inconscio; rivivono attraverso i sogni e la creazione letteraria. I ricordi imprecisi si ricompongono nell'atmosfera brumosa della visione onirica. Lo sforzo della memoria s'accompagna a una disperazione discreta, come in questo brano tra il protagonista e la madre²⁰¹:

Jean: “[...] Qui dove siamo, siamo a Bucarest? Direi di sì.”

Madre: “Infatti siamo a Bucarest.”

Jean: “Mi sembra di riconoscere questa casa.”

Madre: “È l'appartamento della seconda moglie di tuo padre, la tua matrigna.”

Jean: “Ma tu, chi sei? Ti riconosco, mi sembra; mi pare di conoscerti da molto tempo. Ma chi sei tu esattamente?”²⁰²,

Scrive Ionesco in *Note e contronote*:

“Un altro genere di teatro è ancora possibile. Più forte, più ricco. Un teatro non simbolista, ma simbolico; non allegorico, ma mitico; che abbia la sua sorgente nelle nostre angosce eterne; un teatro dove l'invisibile divenga visibile, dove l'idea si faccia immagine concreta, realtà e il problema prenda carne; in cui l'angoscia sia là, evidenza vivente, enorme; teatro che accecherebbe i sociologi, ma che farebbe pensare e vivere il saggio in quanto di lui non è ancora saggio; e l'uomo comune, di là dalla sua ignoranza.”²⁰³,

Viaggi tra i morti è l'ultimo testo scritto da Ionesco. Più che un vero e proprio testo, si può considerare una serie di scene accostate che non compongono una vera trama, se non un filo conduttore di ricordi e sogni nei quali un figlio tenta di ritrovare la madre, vagando nel mondo delle ombre, come Ulisse, per trovare attraverso di lei la Madre Mitica, dispensatrice di vita e di morte.

²⁰¹ Philippe Chavanne, *La Dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, Edilivre, Sant-Denis, 2015 pp. 61- 62, (trad. di Liliana Paganini).

²⁰² Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Viaggi tra i morti*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 674, (trad. di Gian Renzo Morteo).

²⁰³ Eugène Ionesco, *Note e Contro Note*, Torino, Giulio Einaudi editore 1965, p. 218, (trad. di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti).

Fu rappresentato per la prima volta il 22 settembre 1980 al Guggenheim Museum di New York per la regia di P. Berman. In Francia, Roger Planchon ne fece una elaborazione basandosi su *L'uomo con le valigie* e una raccolta di scene e monologhi autobiografici a cui Ionesco nel 1981 aveva dato il titolo di *Viaggi tra i morti*.

Dal commento di Michel Bataillon:

“Egli consegna dunque al teatro storie private, confessioni, contrizioni, sogni. Dopo questa prima pubblicazione, egli prosegue questa “memorizzazione”, questa “teatralizzazione” e le scene si accumulano, semplicemente giustapposte. Nessun filo le collega se non l’angoscia della dimenticanza, ossia della morte. Per la precisione sono variazioni su un tema unico: lo strappo familiare fra padre e madre, conflitto grave e grottesco che non si esaurisce e non termina mai.²⁰⁴”

In un’intervista in “Libération” con H. Gauville, Ionesco dichiara:

“[L’opera] racconta i miei sogni, i miei incubi, le mie ossessioni oniriche. Certe ossessioni che ritornano di notte, mentre dormo. Il conflitto con mio padre, con sua moglie, le miserie di gente meschina. [...] Che mi piaccia o no, i personaggi che sogno hanno delle preoccupazioni di denaro. Soffrono per la povertà e anche a causa l’uno dell’altro. È una commedia familiare e realista, ma realista al contrario, per mezzo del sogno, il che rende i temi ancor più drammatici. In sogno ci si raccoglie e si prendono le distanze nei confronti di se stessi e degli altri, molto più che mediante gli artifici teatrali. I temi sono scelti da una sorta di coscienza inconscia, che li raduna e li porta in scena. [...] Nelle mie precedenti commedie, mi servivo di un linguaggio ora disarticolato, ora costruito intorno ad immagini oniriche. Quando utilizzavo un’immagine onirica, come in *La fame e la sete*, essa s’inseriva in un linguaggio più o meno razionale. Adesso rendo irreali anche il linguaggio, che così offre la coerenza dell’incoerenza.” Alla domanda se riconosceva che la pièce avesse la struttura di un sogno, Ionesco risponde: “Sì, ad

²⁰⁴ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Viaggi tra i morti*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 950, (trad. di Gian Renzo Morteo).

eccezione di una scena da incubo, quella del giudizio, dove sogno e realtà agiscono insieme.^{205,}

Gisèle Feal scrive:

“In *Viaggi tra i morti*, Jean è alla ricerca di sua madre. Compie la sua ricerca attraverso i due rami della famiglia, incontrando, alternativamente dalla I alla VII scena, i membri del ramo materno e i membri del ramo paterno. Le prime due scene stabiliscono un contrasto topografico tra le famiglie.^{206,}

Ritroviamo qui il tema del fango della casa umida che sprofonda sotto terra nell'ambiente che riguarda il ramo della famiglia materna. Dall'altra parte, nel ramo paterno, ritroviamo il tema della città radiosa di *Assassinio senza movente*, dove trionfa l'armonia e l'efficienza.

Ionesco si confessa senza pudore ed evoca parenti amici o avversari. Il padre ricopre una parte molto significativa. L'avvocato Ionescu aveva ottenuto un incarico importante al ministero della Polizia, e nonostante i numerosi cambiamenti di regime a cui la Romania fu soggetta, riuscì sempre a restare a galla, conservando il suo rango. Il drammaturgo non nasconde l'odio senza possibilità d'appello che prova per il padre al quale imputa l'opportunismo politico, di cui Ionesco non sarà mai capace, l'abbandono della famiglia, e il fatto di averlo diseredato e maltrattato.

La pièce che è costruita sulle ossessioni, gli incubi, i rimorsi, i ricordi, i rimpianti e il vissuto onirico che n'è derivato sembrerebbe essere semplicemente trascritta dall'autore, ma Jacquard ci avverte:

“Ma guardiamoci bene dal ritenere, ingenuamente, che tutti gli elementi ai quali Ionesco ricorre siano di origine onirica. L'autore, e non il sognatore, partecipa attivamente al processo creativo. Ma poco importa. Secondo Freud, “i sogni inventati da uno scrittore possono essere soggetti alle stesse interpretazioni

²⁰⁵ *Ibid.* pp. 954, 955.

²⁰⁶ Gisèle Féal, *Ionesco un théâtre onirique*, Editions Imago, Paris, 2001, p. 176. (trad. di Liliana Paganini).

dei sogni reali, dunque [...] nell'attività creativa del poeta, entrano in azione gli stessi meccanismi dell'inconscio che presiedono all'elaborazione del sogno e, quindi, dei sintomi. L'opera creata, l'opera sognata, nonostante la sua finalità pratica, partecipa al processo regolatore del funzionamento psichico. Si rifà alla vita, la esprime in immagini o in simboli e, momentaneamente, compensa i fallimenti, le paure e i rimorsi.²⁰⁷»

A questo proposito la scena del giudizio in cui il personaggio della madre (la Vecchia) si erge a giudice, si presta effettivamente a compensare i torti che, secondo Ionesco, la madre, sua sorella e lui hanno subito dal padre e dalla nuova famiglia che si era costruito:

Vecchia: (al padre) “Tu sei qui, allora?”

Padre: (alla vecchia) “Adesso ti credi più viva perché sei morta? No, tu non esisti più di prima, io non vi ho fatto nessun torto, non più di quanti se ne possano fare a chi si crede sempre vivo.”

Vecchia: Sì. Guarda, sono più viva di prima, perché da viva non avevo queste unghie che adesso ho, così lunghe, così acuminate. Sistematemi la poltrona, che sia il seggio del giudice, e il tavolo davanti, che sia il tavolo del tribunale, con un tappeto nero. Hai capito? [dice queste cose all'Amico] Vedi, vengono tutti, uno dopo l'altro, io sono il giudizio, sono il delegato dei giudici. Dio è giusto, ma anche feroce. Non lo sapevate che Dio è uomo che non perdona sempre.”

(l'Amico sistema il tavolo e trasforma la poltrona in una specie di trono.)

Amico: (alla vecchia) “Tutto ciò che si è fatto in terra non ha nessun valore, nessuna importanza, i più grandi crimini e le migliori azioni sono faccende che riguardano i vivi, ma tutto questo è nulla, assolutamente nulla, sia per l'altro mondo che per il mondo dell'altro mondo.”

²⁰⁷ Eugène Ionesco, *Teatro completo II*, a cura di Emmanuel Jacquard, *Viaggi tra i morti*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, 1993, Torino, p. 960, (trad. di Gian Renzo Morteo).

Vecchia: “Se anche tu non ti consideri più vivo nella non-vita, perché hai paura di ciò che chiami anche tu le mie unghie, i miei artigli, i miei uncini? E tu figlio mio siediti alla mia destra, sii il mio assistente, e che i colpevoli entrino.”²⁰⁸”

Per Ionesco, nei suoi ultimi anni, la vita era più sognata che reale: “L’esistenza è diventata un sogno ossessivo, continuo: “sembra vera”; sembra reale. Spesso si sogna pesantemente, prigionieri del proprio sogno... Quando qualcuno o qualcosa ci sveglia bruscamente, ci strappa a quel sogno.

Il sogno dell’esistenza universale, questo sogno di “me”, “di me e degli altri”, di cui non mi ricorderò più. “Che cosa ho sognato?”, “Chi ero?”, mi ripeto sovente svegliandomi con il ricordo confuso di cose appassionanti, “importanti” che fuggono già via benché io cerchi di afferrarle, che dileguano nella notte dell’oblio, per sempre - non lasciandomi che il rimpianto di non poterle ricordare.

Strappato d’un solo colpo dalla “realtà” a questo sogno – morirò: non ricorderò più questo teatro, questo mondo, i miei amori, mia madre, mia moglie, mia figlia. L’Io non si ricorderà. E l’io non sarà “io”.

Eppure tutto questo sarà stato. Nulla può impedire l’esistenza di essere esistita, di essere scritta in qualche luogo, o di essere la sostanza assimilata di tutte le trasformazioni future.”²⁰⁹”

²⁰⁸ *Ibid.* p. 722.

²⁰⁹ Eugène Ionesco, *Note e Contro Note*, Torino, Giulio Einaudi editore 1965, p. 232, (trad. di Gian Renzo Morteo e Giovanni Moretti).

BIOGRAFIA

di Eugène Ionesco

Eugen Ionescu nasce a Slatina, non lontano da Bucarest, in Romania, il 26 novembre 1909. In alcune biografie la data di nascita risulta essere il 1912, ma questo errore è dovuto alla vanità dell'autore, che dopo più di trent'anni ammise di essersi ringiovanito di tre anni dopo che il critico Jacques Lemarchand agli inizi degli anni '50 parlò dell'avvento di una nuova generazione di autori teatrali, citando tra questi Ionesco e Beckett.

Il padre, Eugen Ionescu, era un avvocato rumeno. La madre Thérèse Ipcar, era figlia di un ingegnere francese che risiedeva a Bucarest, di fede Protestante si converte a quella Ortodossa dopo le nozze. Nel 1911 nasce la sorella Marilina e un anno dopo Mircea, che morirà di meningite 18 mesi più tardi.

La famiglia si trasferisce a Parigi dove il padre ottiene un dottorato presso la facoltà di legge della Sorbonne.

Nel 1916 il padre rientra in Romania, proprio durante l'entrata nella prima guerra mondiale della nazione, ottiene un impiego come ispettore di sicurezza nella polizia di Bucarest e, nel 1917, viene promosso Ispettore Generale e si risposa. La famiglia, rimasta in Francia, non riceve più sue notizie e lo crede morto al fronte.

La madre, Thèrèse, deve provvedere economicamente a sé e ai figli, saltuariamente è aiutata dai suoi genitori che sono tornati anch'essi in Francia.

A Parigi, il piccolo Eugène si appassiona agli spettacoli di marionette ai quali lo porta sua madre, ma essendo di salute cagionevole viene mandato con la sorella in campagna, a Chapelle Anthenaise, dove soggiornerà dal 1917 al 1919. Questo periodo viene descritto da Ionesco come pieno di pace e armonia. Qui il bambino Ionesco vive una esperienza mistica che lo colpisce profondamente che lo porterà

per qualche anno, a desiderare d'intraprendere la carriera ecclesiastica e della quale parlerà e scriverà nei suoi testi.

Nel 1919, tornato a Parigi con la sorella, Ionesco vive in un piccolo appartamento buio e umido con la madre e i nonni materni. È lì che scrive i suoi primi testi: una commedia "Eroica" in due atti (32 pagine di un quaderno scolastico) e un testo umoristico, purtroppo andati perduti.

Nel 1922, la madre, senza più risorse finanziarie, decide di rientrare in Romania.

Il padre, abusando del suo potere, ottiene il divorzio da Thérèse e l'affidamento dei figli.

I rapporti tra Eugène, suo padre e la matrigna non sono buoni. Il padre ha un carattere autoritario, Eugène è un ribelle, in particolare rimprovererà a suo padre di essersi sempre allineato con il potere politico, qualunque esso fosse, nazismo o comunismo. La moglie del padre non sopporta i due figliastri e riesce a cacciare di casa la sorella Marilina che torna a vivere dalla madre, il padre, anche se ricco, si rifiuta di provvedere economicamente alla figlia. Thérèse, tornata a Bucarest ha trovato impiego in una banca, nella quale farà assumere come dattilografa Marilina, quando questa lascerà il Liceo.

Dopo una violenta discussione con il padre nel 1926, anche Eugène torna a vivere con la madre. In seguito alloggerà in una stanza ammobiliata presso la zia paterna, aiutato economicamente di tanto in tanto dal padre, che non condivide le aspirazioni letterarie del figlio, ma che gli farà ottenere poi una borsa di studio. Nel 1928 Ionesco pubblica la sua prima poesia sul quotidiano *Bilette de papagal*, noto per il piccolo formato. Nel 1930 pubblica il suo primo articolo (su Ilarie Voronca) nella rivista *Zodiac*. Nel 1931 scrive la poesia "*Elegia per le piccole cose*".

Nel 1933 ottiene il diploma di laurea in Francese all'Università di Bucarest, dove conosce Rodica Burileanu, studentessa di filosofia e giurisprudenza, che diventerà sua moglie l'8 luglio del 1936.

Tra il 1928 e il 1935 scrive diversi articoli per numerose riviste letterarie (*Vremea* (Tempo), *Azi* (Oggi), *Floarea de Foc* (Fiore di Fuoco), *Viata Literara* (Vita letteraria), *România Literara* (Romania Letteraria), *Critica* (settimanale antifascista), *Axa* (l'Asse), *Fapta* (Il Fatto), *Ideea, Româneasca e Zodiac*), in particolare nel 1933 collabora con *Facla* (La Torcia) e con *Universul Literar* (Universo Letterario). Nel 1934 viene pubblicato "Nu" (No!), articoli e note diaristiche. È una collezione di saggi critici di protesta, che provoca un enorme scandalo nel mondo letterario rumeno, per il suo attacco devastante, sovversivo, perpetrato in uno stile energico e sarcastico, contro i valori consolidati della letteratura rumena: Tudor Arghezi, Ion Barbu, Camil Petrescu, Mircea Eliade. Il volume riceve un premio dalla Royal Foundations Publishing House, assegnato da una giuria guidata dal teorico e critico letterario Tudor Vianu. Nel 1936, dopo il matrimonio con Rodica, Ionesco insegna Francese in una scuola a Cernavoda, poi nel seminario ortodosso di Curtea de Arges e in seguito in quello di Bucarest. Successivamente viene distaccato al Ministero dell'Istruzione dove è responsabile del dipartimento per le relazioni internazionali. Continua intanto la sua produzione letteraria tra il 1937 e il 1938 è incaricato della sezione critica della rivista *Facla*, alcuni suoi scritti sono pubblicati su *Universul Literar*, il quotidiano culturale *Rampa* (Il Palco), *Parerile Libere* (Libere Opinioni), Il suo articolo "Vocabolario della Critica" viene pubblicato su *Vremea*. Nel 1938 ottiene dallo Stato rumeno il permesso di andare a Parigi per scrivere una tesi su: "Il tema del peccato e il tema della morte nella poesia francese da Baudelaire in poi". A Parigi s'interessa agli scritti di Emmanuel Mounier, Berdiaev, Jacques Maritain, Gabriel Marcel, incontra Henri Thomas e il gruppo della rivista *Esprit*, invia degli articoli al prestigioso mensile scientifico e letterario *Viata Româneasca* (Vita Rumena), prende contatto a Marsiglia con *Les Cahiers du Sud* e Léon-Gabriel Gros. Fa ritorno a Chapelle Anthenaïse per visitare il paradiso perduto della sua infanzia. Allo scoppio della seconda guerra mondiale ritorna in Romania, dove insegna Francese in un liceo a Bucarest. Tuttavia la situazione economica rumena gli fa

rimpiangere di aver abbandonato Parigi e nel 1942, grazie all'aiuto di alcuni amici, riesce con la moglie a fare ritorno in Francia. Si stabiliscono all'inizio a Marsiglia all'Hôtel de la Poste e attraversano un periodo di grandi difficoltà economiche, Ionesco si dedica alla prefazione e alla traduzione del romanzo "*Urcașul Batrânului*" (Padre Urcaș) di Pavel Dan (1907-1937) e diventa addetto culturale della Legazione Reale Rumena a Vichy. Il 26 agosto del 1944 nasce sua figlia Marie-France. Nel Marzo del 1945 la famiglia Ionesco si trasferisce a Parigi, dove all'inizio Eugène lavora come lettore revisore per un editore amministrativo, ma il guadagno è scarso e riceve qualche aiuto economico da un parente. Tra il 1945 e il 1949 traduce le opere di Urmoz (1883-1923), un poeta rumeno precursore del surrealismo, della letteratura dell'assurdo e dell'anti-prosa e pubblica *Frammenti di un diario intimo*, in *Viata Romaneasca*. Nel 1948, in Romania, muore il padre e Ionesco non riceve neanche una minima parte dell'eredità, nello stesso anno inizia a scrivere il testo che lo renderà famoso in tutto il mondo: "La Cantatrice calva" che debutterà l'11 maggio 1950 con la regia di Nicolas Bataille al Théâtre des Noctambules. Lo spettacolo viene aspramente criticato, ma riceve tuttavia il plauso di alcuni intellettuali amici: André Breton, Luis Buñuel, Arthur Adamov e Mircea Eliade. Ionesco nello stesso anno diventa cittadino francese e membro del College de Pataphysique (con Boris Vian, Alfred Jarry, Raymond Queneau, Jacques Prévert, Marcel Duchamp e Michel Leiris). Nel 1950 scrive *La lezione, Jacques o la sottomissione, I saluti*. Nel 1951, scrive *Le sedie, Il Maestro, Il salone dell'automobile, L'avvenire è nelle uova*. Nel 1952, scrive *Vittime del dovere*. Del 1953 sono *Sette piccoli sketch, Amedeo o come sbarazzarsene, Il nuovo inquilino*. Nel 1954 Gallimard pubblica un primo volume del *Teatro* di Ionesco, La *Nouvelle revue française* pubblica il suo racconto *Orifiamma* e scrive *Il quadro*. Negli anni che seguono molti suoi lavori saranno pubblicati nei *Cahiers du Collège de Pataphysique*. Nel 1954 riceve il premio Alphonse Allais a Honfleur. Nel 1955 scrive *L'improvviso* dell'Alma. Nel 1957 scrive *Assassinio senza movente* e il racconto *Rinoceronte*, che nel 1958

trasformerà nel testo teatrale *Il rinoceronte*. Nel 1958 nasce una aspra polemica con il critico inglese dell'*Observer* Kenneth Tynan e Ionesco si vede costretto a difendere le sue opere e la sua particolare visione del mondo. Nel 1959 partecipa a Helsinki a un incontro sul Teatro d'Avanguardia, nello stesso anno riceve il premio della critica al festival di Tour per il film "*Monsieur Tête*" e scrive *Scena a quattro*. Ormai Ionesco è un autore teatrale acclamato e in questa fase della sua vita riceve premi e consensi: nel 1961 è consacrato Cavaliere delle Arti e delle Lettere e compone un primo abbozzo del *Il re muore*, esce il film *I sette peccati capitali*, film a episodi, Ionesco è autore de *L'ira*. Nel 1962 scrive *Delirio a due*, *Il re muore*, *Il pedone dell'aria* e pubblica la raccolta di racconti *La foto del colonnello* che contiene: *Orifiamma*, *La foto del colonnello*, *Il pedone dell'aria*, *Una vittima del dovere* e *Rinoceronte* ed il libro *Note e contronote*. 1963 riceve il Gran Premio Italia per la sua versione per balletto de "*La lezione*". Nel 1964 scrive *La sete e la fame* e *La lacuna*. Nel 1965 è a bordo del Transatlantico "France" sul quale viene rappresentato il suo testo "*Delirio a due*" con la regia di Nicolas Bataille. 1966, Conferenza spettacolo al Théâtre de France, in cui Maria Casarès, Jean-Louis Barrault e Ionesco leggono alcuni testi inediti tra i quali *Esercizi di conversazione e dizione in francese per studenti americani*, una raccolta di *sketches*. Vengono pubblicate le sue *conversazioni* con Claude Bonnefoy e nello stesso anno riceve il Grand Prix du Théâtre dalla Société des Auteurs per l'intera sua opera. Riceve inoltre alla Comédie Française, dall'Ambasciata d'Italia il Prix du Brigadier per il suo dramma "*La Sete e la Fame*". Nel 1967 pubblica il diario *Briciole di diario*. Nel 1968 pubblica il libro *Passato presente*. L'8 maggio 1969, riceve il Prix littéraire prince Pierre de Monaco e la medaglia del Principato di Monaco, e in dicembre il Grand Prix national du théâtre e pubblica *Découvertes* con illustrazioni dell'autore e *Conte n°1*. Il 22 gennaio del 1970 viene eletto membro della prestigiosa Académie française, nello stesso anno riceve l'onorificenza di Cavaliere della Légion d'Honneur e il Gran Premio Austriaco per la letteratura europea e pubblica *Conte*

n°2, Conte n°3 e Conte n°4 e il libro *Ionesco à coeur ouvert*, scrive *Il gioco dell'epidemia*. Nel 1971 scrive *Macbett*. Il 30 aprile 1973, riceve il Premio Gerusalemme per le sue opere e in particolare per “*Il Rinoceronte*” e in giugno la medaglia della città di Vichy e scrive *Che inenarrabile casino!* E pubblica il suo romanzo *Il solitario*. Nel 1974, diventa dottore honoris causa dell'Università di Warwick (UK) e, nel marzo 1975, dell'Università di Tel-Aviv; del 1975 è anche *L'uomo con le valigie*. Nell'agosto 1976, durante le celebrazioni del 50° Festival di Salisburgo, riceve la medaglia Max Reinhardt, in novembre è all'Università di New York dove assiste a una tavola rotonda con Tom Bishop, Emmanuel Jacquart, Françoise Koutilsky e Rosette Lamont davanti a un pubblico di 900 persone. Nel 1977 presiede la giuria della 28a biennale internazionale di Vichy e pubblica del libro *Antidoti*. Dal 3 al 13 agosto 1978, a Cerisy-la-Salle, si svolge “la Décade Ionesco, molti dei maggiori specialisti delle opere di Ionesco da ogni parte del mondo (Claude Abastado, Roger Bensky, Mircea Eliade, Martin Esslin, Henri Gouhier, Jeanyves Guérin, Gelu Ionescu, Emmanuel Jacquart, Pierre Larthomas, Michel Lioure, Yves Moraud, Jean Onimus, Michel Pruner, Paul Vernois, Colette Weil) si riuniscono per dieci giorni in un castello in Normandia. L'incontro è organizzato da Paul Vernois e Marie-France Ionesco. Eugène e Rodica Ionesco onorano l'evento con la loro presenza negli ultimi due giorni. Dai lavori del convegno viene fuori il libro “Ionesco: situation et perspectives”. Nel 1980 pubblica la raccolta di scene, *Viaggi tra i morti*. Tra il gennaio e il febbraio del 1982 Ionesco tiene una conferenza presso l'Università di Bonn e in tale occasione riceve l'ordine tedesco al merito. Nel 1982 pubblicazione del libro *La vita grottesca e tragica di Victor Hugo*, scritto in romeno nel 1935- 36, il 15 dicembre del 1982, insieme alla moglie Rodica recita nello spettacolo diretto da Simon Benmussa, “Freshwater” in scena al Centre Georges-Pompidou, in occasione del centenario della nascita di Virginia Woolf. Lo spettacolo verrà ripreso a New York, a Londra nel 1983 e nel 1984 andrà al Festival dei Due Mondi di Spoleto. Dal 21 al 23 di aprile del 1983 è ospite d'onore all'Accademia

americano-rumena delle Arti e delle Scienze a Davis, in California. Nel febbraio 1984 viene ricoverato due giorni in ospedale per un coma diabetico si riprenderà e la sua salute non gli impedirà di partecipare a diverse conferenze in alcuni paesi europei e negli Stati Uniti. Lo stesso anno diventa Ufficiale della Legione d'Onore. Il 16 aprile del 1985 Ionesco riceve due medaglie: quella della Mayenne e quella della Flèche. In maggio riceve il premio internazionale di Montecarlo per l'arte contemporanea. È membro della giuria per la biennale di Venezia. Il 22 novembre riceve il premio T.S. Eliot-Ingersol a Chicago, in presenza di Saul Bellow e Mircea Eliade e pubblica il libro *Il bianco e il nero*, con suoi disegni. Nel luglio del 1986 Ionesco è a St. Gallen in Svizzera dove si dedica alla pittura, che negli ultimi anni della sua vita assumerà sempre più importanza fino a sostituire la scrittura diventando la sua unica forma espressiva. Tornerà a dipingere a St. Gallen nel febbraio del 1987. Il 23 febbraio 1987, con la moglie Rodica, è al Théâtre de la Huchette che celebra 30 anni di rappresentazioni di: “*La Cantatrice calva*” e “*La lezione*”, sono presenti tutti gli attori che nel corso degli anni hanno preso parte agli spettacoli. In marzo riceve la medaglia della città di Parigi e in ottobre due medaglie d'oro: quella di Saint-Etienne e quella di Saint-Chamond e pubblica il diario *La ricerca intermittente* e *La mano che dipinge* con sue tempere. Nel 1988 scrive il libretto per l'opera *Massimiliano Kolbe*. Nel febbraio del 1989 Ionesco viene di nuovo ricoverato e questo gli impedisce di partecipare alle manifestazioni per i diritti umani in Romania. Sarà la figlia Marie-France a leggere per lui l'accusa da Ionesco scritta contro il regime rumeno. All'inizio di marzo sempre del 1989, 710 scrittori, inclusi Ionesco e Beckett, firmano una dichiarazione a sostegno del diritto universale di opinione dell'individuo. Il 7 maggio Eugène Ionesco insieme a Jacques Mauclair riceve il premio Molière. Il 30 dicembre Ionesco e Cioran divengono membri onorari dell'unione degli scrittori francesi. Nel 1991 esce il libro, tratto dall'intervista televisiva di Guido Ferrari, *La ricerca di Dio*. Il 27 Novembre 1992, in Polonia, la Uniwersytet Śląski, a Katowice, conferisce a Eugène Ionesco una laurea honoris

causa, ma la cerimonia ha luogo a Parigi. Ionesco diventa membro del C.I.E.L. (Comité international des écrivains pour la liberté), comitato che opera per l'osservanza dei diritti umani in tutti i paesi e per la libertà di scienziati, scrittori e artisti. Eugène Ionesco muore il 28 marzo 1994 nella sua casa di Parigi e viene sepolto nel cimitero di Montparnasse.

Bibliografia “Eugène Ionesco e la metafisica nel suo teatro”

- Abastado Claude, *Ionesco*, Bordas, Paris, 1971.
- Anonimo, *Racconti di un pellegrino russo*, Rusconi Editore, Milano, 1973, traduzione di Milli Martinelli.
- Bachelard Gaston, *Il diritto di sognare*, Edizioni Degalo, Bari, 2008.
- Bachelard Gaston, *La poetica della rêverie*, Edizioni Dedalo, Bari, 2008.
- Barut Benoît, *Prolifération didascalique dans le théâtre de Ionesco, Lire, jouer Ionesco*, Les solitaires intempestifs Éditions, 2010.
- Bataille Georges, *Teoria della religione*, SE, Milano, 1995, traduzione di Renzo Piccoli.
- Belleli Maria Luisa, *Il mondo onirico di Ionesco sublimazione dell'assurdo, La letteratura e l'immaginario*. Problemi di semantica e storia del lessico franco-italiano, Cisalpino-Goliardica, Atti dell'XI Convegno della Società Universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Verona 14-16 ottobre 1982.
- Benmussa Simone, *Ionesco*, Seghers, Paris, 1971.
- Bertrand Michel, “*La Cantatrice chauve*” *Lagarce Réécrit Ionesco, Lire, jouer Ionesco*, Les solitaires intempestifs Éditions, 2010.
- Bonnefoy Claude, *Conversation with Eugène Ionesco*, Faber and Faber, 1970.
- Chavanne Philippe, *La dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, Edilivre, Sant-Denis, 2015.
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dizionario dei simboli*, BUR, Milano, 1999, traduzione di Maria Grazia Margheri Pieroni, Laura Mori e Roberto Vigevani.
- Coe Richard N., *Ionesco*, Oliver and Boyd, Edinburgh and London, 1961.
- Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, Rusconi, Milano, 1981, traduzione di Piero Scazzoso.

De Monticelli Roberto, *prefazione a Il rinoceronte*, Il gruppo della rocca Edizioni, 1982.

Eliade Mircea, *Giornale*, Editore Boringhieri s.p.a., Torino 1976, traduzione di Liana Aurigemma,

Eliade Mircea, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Sansoni Editore, Firenze, 1979, traduzione di Maria Anna Massimello e Giulio Schiavoni.

Ernst Gille, *Ionesco et la mort, ou le grand dérangneur, Lire, jouer Ionesco*, Les solitaires intempestifs Éditions, 2010.

Féal Gisèle, *Ionesco, un théâtre onirique*, Paris, 2001.

Ferrari Guido, Eugène Ionesco, *la ricerca di Dio*, Casagrande, Bellinzona, 1990. Traduzione dal francese di Guido Ferrari.

Filocalia, Testi di ascetica e mistica della chiesa orientale, a cura di Giovanni Vannucci, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1978.

Freud Sigmund, *Opere, L'interpretazione dei sogni*, Paolo Boringhieri, Torino, 1974. A cura di C. L. Musatti.

Graves Robert, *La dea bianca*, Adelphi Edizioni s.p.a. Milano, 2007, traduzione di Alberto Pelissero.

Hubert Marie-Claude, *Le mysticisme dans le théâtre de Ionesco, Lire, jouer Ionesco*, Les solitaires intempestifs Éditions, 2010

Il libro dei morti degli antichi egiziani, Editrice Atanòr, Roma, 1979. Traduzione di Donato Piantanida.

Il libro dei morti tibetano, Bardo Thödol, Feltrinelli/Oriente, Milano 2014 a cura di Ugo Leonzio.

Il libro dei morti tibetano, Bardo Thödöl, UTET, Torino, 1972, a cura di Giuseppe Tucci.

Ionesco Marie-France, *Pourquoi est-ce que j'écris, Lire, jouer Ionesco*, Les solitaires intempestifs Éditions, 2010.

Jean-Blain Marguerite, *“Maximilien Kolbe”: l’opera des pauvres hommes, Lire, jouer Ionesco*, Les solitaires intempestifs Éditions, 2010.

Jung Carl G., *Opere, Gli archetipi e l’inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

La Bibbia di Gerusalemme, a cura di un gruppo di biblisti italiani sotto la direzione di F. Vattioni, Edizioni Dehoniane Bologna, 1996.

La Filocalia, 4 tomi ,a cura di Nicodimo Aghiorita e Macario di Corinto, Piero Grimaudi Editore, Torino, 1982, Traduzione di M. Benedetta Artioli e M. Francesca Lovato.

Macé Nathalie, *Écrivain(s) et création théâtrale dans “Victimes du devoir”*, Lire, jouer Ionesco, Les solitaires intempestifs Éditions, 2010

P. Bruno di Gesù Maria, *San Giovanni della Croce*, Editrice Ancora, Milano, 1963.

Pavel Thomas, *In via, in patria: commentaires sur quelques passeges du “Roi se meurt”*, Lire, jouer Ionesco, Les solitaires intempestifs Éditions, 2010

Proop Vladimir Ja., *Morfologia della fiaba*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2000, a cura di Gian Luigi Bravo.

Resnik Salomon, *Il teatro del sogno*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

San Giovanni della Croce, *Opere complete*, Edizioni San Paolo, Milano, 2001, traduzione di Luigi Borriello, Bruno Pistocchi e Renzo Barsacchi.

Santa Teresa di Gesù, *Epistolario*, Edizioni OCD, Roma, 1982, Traduzione di Letizia Falzone.

Santa Teresa di Gesù, *Opere*, Edizioni OCD, Roma, 1977, traduzione di P. Egidio di Gesù.

Sénart Philippe, *Eugène Ionesco*, Borla, Torino, 1965. Traduzione di Domenico Tarella.

Sinesio di Cirene, *Il libro dei sogni*, Archinto, Milano, 2010, a cura di Nicola Montenz.

Stein Edith, "*Scientia Crucis*" *Studio su San Giovanni della Croce*, 1960, traduzione di P.Eduardo di Santa Teresa.

Steinhardt Nicu, *Diario della felicità*, Il mulino, Bologna, 1995, traduzione di Gabriella Bertini Carageani.

The Paris Review, *Eugène Ionesco*, The art of the theater N° 6,
www.theparisreview.org

Vernois Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Éditions Klincksieck, Paris, 1972.

Opere di Eugène Ionesco

Eugène Ionesco *Teatro completo* 2 volumi edizioni Einaudi-Gallimard , Torino, 1993 Biblioteca della Pleiade. Edizione presentata, stabilita e annotata da Emmanuel Jacquart.

Eugène Ionesco, *Il solitario*. Traduzione di Gabriella Bosco. Gaffi editore, Roma, 2007.

Eugène Ionesco, *La ricerca di Dio*. Curatore G. Ferrari Editore Casagrande (Interviste e saggi brevi).

Eugène Ionesco, *L'assurdo e la speranza, testi e dipinti inediti*. Curatore M. F. Ionesco. Editore Guaraldi, Rimini 1998(Collana saggi percorsi & oltre).

Eugène Ionesco, *Il mondo è invivibile*. Traduttore I. Facco. Editore Spirali s.r.l., Milano, 1989 (Collana L'alingua).

Eugène Ionesco, *Antidoti*. Traduttore I. Facco; S. Ferro Editore Spirali (Collana L'alingua).

Eugène Ionesco, *Perché scrivo?* Editore Il Club di Milano EPUB Eugène Ionesco *Conferenze in Italia* Editore Spirali.

Eugène Ionesco, *Orifiamma*. Editore Il Club di Milano EPUB.

Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, Paris, 1966.

Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, Editore Folio Théâtre.

Eugène Ionesco, *Présent passé, passé présent*. Editore Idée Gallimard.

Eugène Ionesco, *Entre la vie et le reve*. Editore Gallimard.

Eugène Ionesco, *Passato Presente, Briciole di diario*, Rizzoli Editore, Milano, 1970,
traduzione di Gian Renzo e Jole Morteo.

Eugène Ionesco, *La quête intermittente*. Edizioni Gallimard.

Eugène Ionesco, *La foto del colonnello*. Editore Spirali. Traduttore O. Miani.

Eugène Ionesco, *Il bianco e il nero*. Editore Spirali. Traduttore G. Sangalli.

Eugène Ionesco, *Vita grottesca e tragica di Victor Hugo*. Editore Spirali.
Traduzione di Gian Renzo Morteo.

Eugène Ionesco, *Maximilien Kolbe*. Libretto d'opera in tre parti. Testo a fronte su
musiche originali di Dominique Probst. Editore Guaraldi.

Eugène Ionesco, Etienne Delessert, *Racconti 1, 2, 3, 4*. Editore Motta Junior.
Traduttore A. Conti.

Eugène Ionesco, Katharina Busshoff, *Gioietta e il suo papà*. Editore Il Castoro
(collana Il Castoro bambini). Traduttore P. Floridi.

Indice

Ionesco e gli altri
Da cosa è ispirata un'opera letteraria
Pagina 2

Ionesco e Dio
Un uomo deluso da Dio
Pagina 31

Il proliferare della materia
e Il sogno
Pagina 68

Biografia
di Eugène Ionesco
Pagina 121

Bibliografia
Pagina 129