



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca - 7

Kings and Clowns

Il (non)senso del Tragicomico

a cura di / edited by

ROSSELLA CIOCCA e BIANCA DEL VILLANO



UniorPress

In copertina: *Mosaico con maschere sceniche*. Roma, Musei Capitolini (Archivio Fotografico dei Musei Capitolini). © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca – 7

Direttrice della collana
ROSSELLA CIOCCA

Comitato editoriale
GUIDO CAPPELLI
GUIDO CARPI
FEDERICO CORRADI
AUGUSTO GUARINO
SALVATORE LUONGO
ALBERTO MANCO
PAOLO SOMMAIOLO

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress
Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

© Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" 2021
ISSN 2724-5519
ISBN 978-88-6719-229-8

Indice

Introduzione	
BIANCA DEL VILLANO	
<i>Kings and Clowns</i> . Percorsi e ricorsi del tragicomico	11

Sezione 1 - Dal personaggio all'attore

LORENZO MANGO	
Polonio. Nota su un personaggio di confine	21

ANGELA LEONARDI	
Iago: un clown che fa paura. Deformazioni del comico in <i>Othello</i>	31

ROBERTO D'AVASCIO	
Attori, monarchi, recite: la crisi della regalità nel <i>Perkin Warbeck</i> di John Ford	45

STEFANO MANFERLOTTI	
Corone di carta e re buffoni. Da Shakespeare a Palazzeschi	63

CLAUDIO VICENTINI	
Che cosa fanno David Garrick attore tragico e Joe Grimaldi re dei clown	81

Sezione 2 - Parole d'attore, parole d'autore

PAOLO SOMMAIOLO	
La tragicommedia della vita nella prosa straniata di Raffale Viviani	97

IRMA CARANNANTE	
"Il teatro era in ritardo". Eugène Ionesco e l'esperazione della commedia tradizionale	113

ANNAMARIA SAPIENZA	
"Drammaticità comica" nell'opera di Dario Fo	125

CLAUDIA CORTI Funamboli nel caos. Le tragicommedie di Tom Stoppard tra “science drama” e “crime drama”	139
--	-----

Sezione 3 - Percorsi intertestuali

PAOLA DI GENNARO Eredità del <i>fool</i> nel <i>Jesus-novel</i> contemporaneo: <i>The Second Coming</i>	157
--	-----

AUGUSTO GUARINO Nuove tragicommedie. Riscrivere il “Chisciotte” nella contemporaneità: il caso di Salman Rushdie	175
--	-----

ROSSELLA CIOCCA La tragicommedia di <i>Animal</i> : picaro contemporaneo	183
---	-----

ANTONELLA PIAZZA <i>Active Wisdom: Wise Children</i> di Angela Carter	199
--	-----

GIUSEPPE DE RISO Il risvolto triste della comicità. Contaminazioni parodiche e inversioni intertestuali in <i>Quichotte</i> di Salman Rushdie	217
---	-----

AURELIANA NATALE Una terra di re e di clown che si agitano sulla scena del mondo: il racconto tragicomico della Brexit	235
--	-----

MARIA LAUDANDO William Kentridge rilegge Laurence Sterne. Sulle tracce incerte di un naso (s)cortese	253
--	-----

CURATRICI	271
-----------	-----

IRMA CARANNANTE

“Il teatro era in ritardo” Eugène Ionesco e l’“irrapresentabile” della storia

Abstract

Il presente saggio intende mettere in luce alcune delle peculiarità teatrali dell'autore di origine romena, Eugène Ionesco. In particolare si vuole far notare come le novità apportate da lui nel teatro degli anni Cinquanta erano già state elaborate dallo stesso drammaturgo diversi anni prima in Romania, come si può osservare nei suoi scritti romeni, segnati dagli eventi storici e politici della Romania del periodo interbellico. Tra questi verranno ricordate soltanto alcune opere: *Nu*, una raccolta di saggi, articoli e pagine di diario, con cui il futuro drammaturgo si attirò le antipatie degli intellettuali della generazione Criterion, per via della derisione e dello scherno con cui contestava sia la consolidata intellettualità dell'epoca sia quella più recente, *Fantomele*, un racconto fantastico, apparso sulla rivista “Familia” e *Englezește fără profesor*, la versione romena della più nota *Cantatrice calva*. A partire dalle sue prime opere, questo studio si propone pertanto di mostrare come il teatro del francese Eugène Ionesco sia una prosecuzione della scrittura dell'autore romeno Eugen Ionescu, la cui opera in lingua romena viene a ricoprire un ruolo di fondamentale importanza in vista di una più ampia interpretazione della sua drammaturgia francese.

Parole chiave: Eugène Ionesco, letteratura romena, *Nu*, *Fantomele*, *Englezește fără profesor*

Come si legge nella prefazione al *Dictionnaire Eugène Ionesco*, il pubblico francese degli anni Sessanta non era soddisfatto del repertorio teatrale di quei tempi, ancora troppo legato alla tradizione,¹ e si avvertiva sempre più la necessità che si creasse un'altra forma di drammaturgia. Infatti, Ionesco dichiara nella nota intervista con Claude Bonnefoy: “Le théâtre était en retard”.² Secondo il drammaturgo di origine romena, il teatro non era al passo coi tempi e quindi bisognava necessariamente cambiare qualcosa. Lui stesso (dopo Jarry

¹ J. Guérin, *Préface*, in *Dictionnaire Eugène Ionesco*, sous la direction de J. Guérin, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012, 10.

² C. Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, P. Belfond, 1996, 105.

e i surrealisti) si era impegnato a distruggere il principio di non contraddizione nei suoi testi teatrali, sovvertendo l’azione, le strutture dello spazio e del tempo, mescolando, in maniera insolita, il tragico con il burlesco.³

Questo suo nuovo modo di fare teatro è stato “etichettato” con diverse diciture nelle quali lo stesso Ionesco ha dichiarato di non essersi mai totalmente riconosciuto. Ad esempio, il suo nome in qualità di drammaturgo compare insieme a quelli di Samuel Beckett, Arthur Adamov e Jean Genet nel genere del “Teatro dell’Assurdo”. Si sa che questa definizione appare per la prima volta nel libro di Martin Esslin, *The Theatre of Absurd*,⁴ pubblicato nel 1961. Tutti i drammaturghi menzionati da Esslin nel suo volume sono degli individui isolati, ciascuno con la propria personale visione del mondo, anche se è possibile cogliere in essi numerosi punti in comune, in quanto le loro opere rimandano alle inquietudini, ai pensieri e alle emozioni del genere umano dopo l’evento disastroso della seconda guerra mondiale.⁵

Il linguaggio impiegato da questo genere teatrale tende, notoriamente, a scardinare i principi della logica aristotelica, e fa emergere il profilo interiore dei personaggi, quello cioè più idoneo a rappresentare l’“irrapresentabile” della condizione umana priva di significato. Questo linguaggio si carica in tal senso di luoghi comuni in quanto i personaggi, traumatizzati da un evento catastrofico, come ad esempio la guerra, non riescono più a parlare in maniera autentica. A tal proposito Jean Pierre Sarrazac scrive:

I lavori teatrali putativi del Teatro dell’Assurdo familiarizzano il pubblico degli anni Cinquanta con il dato che il linguaggio non è un semplice e comodo veicolo dei nostri pensieri, che l’uomo del ventesimo secolo è immerso nel linguaggio, e che siamo inconsciamente attraversati dal linguaggio, più *parlati* che parlanti. Da qui l’infrangersi sulla scena dei luoghi comuni, dei cliché, degli stereotipi. Lavoro mortifero della lingua attraverso gli individui, che vengono trattati dalle drammaturgie di Beckett e di Ionesco in una maniera diversa.⁶

I personaggi di Ionesco sono, invero, individui “parlati” da luoghi comuni, ma la loro apparizione sulla scena si contraddistingue grazie a una fusione innovativa dell’elemento comico con quello tragico che li rende assolutamente

³ J. Guérin, *Préface*, 10.

⁴ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, Doubleday & Company, 1961; Ed. it. M. Esslin, *Il teatro dell’assurdo*, trad. it. R. de Baggis e M. Trasatti, Roma, Edizioni Abete, 1980.

⁵ M. Esslin, *Il teatro dell’assurdo*, 18.

⁶ *Enciclopedia del Teatro del ‘900*, a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, 517.

unici nel loro genere. Il suo teatro si interroga sostanzialmente sulle verità fondamentali della condizione umana per consentire il ritorno all'originaria funzione del teatro, in cui i personaggi, come nell'antica tragedia greca e nei *mystery plays* medioevali, si confrontano con il mito e la religione.⁷ A differenza però di queste forme primordiali di teatro, le opere di Eugène Ionesco non pretendono di indicare allo spettatore la via che porta a Dio, ma semplicemente esibiscono sulla scena l'esperienza di un essere umano di fronte alla sua precaria condizione nell'universo.

Tale esperienza viene rappresentata attraverso i sogni, le angosce e le fantasie dei personaggi, delle cui avventure e destini nulla si sa. Le opere di Ionesco non hanno dunque un carattere informativo, né espongono controversie ideologiche, ma comunicano attraverso l'impiego di immagini poetiche, come quelle della poesia simbolista, che, come è noto, nasce in Francia, in francese, lingua che Ionesco adopererà per dare uno stile differente alle sue pièce, poiché, come afferma Samuel Beckett, in questa lingua "c'est plus facile d'écrire sans style".⁸

Del resto, come Ionesco, lo stesso Samuel Beckett impiegava la lingua francese per la stesura delle sue pièce teatrali, divenendo uno degli scrittori più influenti del XX secolo, considerato dalla critica letteraria come il pioniere del Teatro dell'Assurdo, cosa che all'epoca aveva "ossessionato" il drammaturgo di origine romena. Dal punto di vista cronologico, il capolavoro *En attendant Godot* venne scritto effettivamente solo alcuni anni dopo l'apparizione della prima pièce teatrale di Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*. Egli, pertanto, nel 1988, volle fare, una volta per tutte, chiarezza su questo punto nel suo libro *La quête intermittente*:

Non posso impedire alle mie ossessioni, alla mia vanità di tormentarmi. Però è innegabilmente irritante sentir dire o leggere su un giornale che Beckett è l'iniziatore del teatro detto *dell'assurdo*. [...] Beckett, per parte sua, non è comparso sulla scena teatrale che alla fine del 1953, con *En attendant Godot*. [...] il nuovo teatro prosperava già sulle scene con me, Adamov, uomini come Jean Tardieu [...] Si dice che Beckett avesse scritto il suo *Godot* già nel 1947. È stato indubbiamente molto riservato. D'altronde i miei primi abbozzi della *Cantatrice calva*, che allora si intitolava *L'anglais sans professeur*, li avevo già scritti nel 1943, in Romania, e posso facilmente fornirne le prove. [...]

⁷ M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, 394.

⁸ N. Gessener, *Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über den Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Samuel Beckett*, Zürich, Juris, 1957, 32.

Dicendo che Beckett è l’iniziatore del Teatro dell’Assurdo, e nascondendo che lo sono stato io, i giornalisti e gli storici letterari dilettanti commettono un atto di disinformazione di cui sono la vittima e lo commettono ad arte.⁹

Inoltre, tra gli studiosi del suo teatro insieme a quello di Beckett e Adamov, l’unico che, secondo Ionesco, sembra aver trovato una definizione che più si avvicina alla loro forma di espressione è Emmanuel Jacquart. Per il critico francese, nessuna “etichetta” è in grado di definire le peculiarità di una tipologia teatrale, soprattutto se questa comprende tanti autori così diversi tra loro. Il teatro realizzato da questi tre grandi drammaturghi si sarebbe potuto chiamare in diversi modi, come ad esempio: il teatro della condizione umana, il teatro apocalittico, l’antiteatro, il teatro dello shock, il teatro del disadattamento, ma egli preferisce adoperare la definizione di “*théâtre de dérision*”. Tale definizione sembra prestarsi maggiormente a indicare l’opera di Ionesco, Beckett e Adamov, dal momento che essa, diversamente da quella di “teatro dell’assurdo”, risulta essere priva di connotazioni che richiamano la filosofia esistenzialista e, in particolare, Sartre e Camus.¹⁰

Jacquart sostiene la sua argomentazione a partire dalle dichiarazioni degli stessi drammaturghi: Adamov aveva affermato di non essersi riconosciuto nella definizione di Esslin, esprimendosi in questi termini: “le mot *théâtre absurde* déjà m’irritait. La vie n’est pas absurde, difficile, très difficile seulement”.¹¹ Come Adamov, anche Ionesco aveva già rifiutato tale definizione, come si legge in *Notes et contre-notes*,¹² avendo rilasciato la seguente dichiarazione in una delle interviste apparse su “Bref”: “Je puis dire que mon théâtre est un théâtre

⁹ E. Ionesco, *La ricerca intermittente*, trad. it. G. R. Morteo, Parma, Guanda, 1989, 42-44: “Je ne puis empêcher mes obsessions, ma vanité, de me travailler. C’est tout de même très énervant d’entendre dire ou de lire dans un journal que Beckett est le promoteur du théâtre dit “de l’absurde”. [...] Beckett, lui, n’a fait son apparition au théâtre qu’à la fin de 1953, avec *En attendant Godot*. [...] le théâtre nouveau prospérait déjà sur les planches avec moi, Adamov et aussi des gens comme Jean Tardieu [...] On dit que Beckett avait écrit son *Godot* déjà, en 1947. Mais il était bien discret. D’ailleurs, les premiers essais d’écriture de *La Cantatrice chauve*, qui s’intitulaient alors *L’anglais sans professeur*, je les avais déjà écrits en 1943, en Roumanie, et je peux facilement en fournir des preuves. [...] En disant que Beckett est le promoteur du Théâtre de l’Absurde, en cachant que c’était moi, les journalistes et historiens littéraires amateurs commettent une désinformation dont je suis victime, et qui est calculée” (E. Ionesco, *La quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1988, 44-46).

¹⁰ E. Jacquart, *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1974, 34-38.

¹¹ A. Adamov, *L’Homme et l’enfant*, Paris, Gallimard, 1968, 111.

¹² E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, 297.

de la dérision”¹³ (“Posso dire che il mio teatro è un teatro della derisione”).¹⁴ Di qui il titolo del libro di Jacquart, il quale, a partire proprio dalla dichiarazione di Ionesco, aveva adottato il termine “derisione” per qualificare il teatro dei tre drammaturghi, le cui opere, sebbene siano totalmente diverse le une dalle altre, convergono tutte nella medesima direzione che va contro il teatro tradizionale.¹⁵ Tale direzione si basa su una visione tragicomica del mondo in cui prevale la derisione di fronte alla condizione umana priva di significato.¹⁶

In *Notes et contre-notes*, Ionesco asserisce di aver definito le sue commedie “anticommedie”, “drammi comici” e i suoi drammi, “pseudodrammi”, o “farse tragiche”, perché, secondo lui, il comico è tragico e la tragedia è ridicola.¹⁷ La sua idea era di scrivere al di là del linguaggio degli automatismi e malgrado il linguaggio stesso. Per questo motivo la critica lo ha consacrato come un artista d’avanguardia, o dell’“Anti-teatro”, che aveva apportato del “nuovo” nella tradizione teatrale. La novità consiste nell’impiego dei mezzi di espressione, in cui la parodia, le distorsioni della significazione, la confusione e la demistificazione hanno rivoluzionato radicalmente il testo teatrale. Ad ogni modo, nelle sue pièce teatrali non si punta soltanto alla distruzione dei meccanismi linguistici, ma viene prestata molta attenzione anche alla gestualità e al movimento dei corpi sulla scena. Laddove il linguaggio non riesce a esprimersi con le parole, vengono dunque impiegati altri elementi paratestuali che tuttavia non aboliscono la parola, bensì ne modificano il ruolo.

Un aspetto degno di grande rilievo è che le innovazioni introdotte da Ionesco nel teatro degli anni Cinquanta e Sessanta – che consistono nell’impiego di poche parole e semplici movimenti, volti ad esprimere, nella loro verità essenziale, il “conflitto puro” della condizione esistenziale e della sua autolacerazione¹⁸ – appaiono tuttavia già nei suoi scritti romeni, segnati dagli

¹³ E. Ionesco, *Finalement je suis pour le classicisme*, “Bref”, 15 feb. 1956.

¹⁴ E. Ionesco, *Note e contronote. Scritti sul teatro*, trad. it. G. R. Morteo e G. Moretti, Torino, Einaudi, 1965, 127.

¹⁵ Cfr. E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, 2-24.

¹⁶ Come fa notare E. Jacquart, nel dizionario *Petit Robert* la parola *dérision* corrisponde a *se moquer de* (deridere, burlarsi, beffarsi, canzonare, ecc. dal latino *derisio*), che in francese - come in italiano - possiede numerosi sinonimi anche nella sua forma al sostantivo (*dédain, ironie, mépris, sarcasme*, ecc.). Pertanto, questo termine gode di una vasta estensione semantica, la quale fa assumere a questa parola differenti sfumature di significato a seconda del contesto e dell’autore che si intenda prendere in esame. (*Ibid.*, 38-39).

¹⁷ E. Ionesco, *Note e contronote*, 30.

¹⁸ E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, 298.

eventi storici e politici della Romania del periodo interbellico. Ragguardevole da questo punto di vista è stata la sua esperienza con l’associazione culturale Criterion, di cui egli entrò ufficialmente a far parte alcuni anni prima del 1934, data della pubblicazione del suo volume, che raccoglieva saggi, articoli e pagine di diario, intitolato *Nu*, a causa del quale si attirò le antipatie di quasi tutta la compagine associativa, tra cui vi erano Eliade, Cioran e altri esponenti di spicco della “Giovane generazione”, per via della derisione e dello scherno con cui contestava sia la consolidata intellettualità dell’epoca sia quella più recente.

Con questo volume, Eugen Ionescu aveva preso a modello il Dadaismo che si era imposto con Tristan Tzara, un altro scrittore di origine romena. Gli esponenti del movimento dadaista intendevano distruggere tutti i valori consacrati dalla tradizione attraverso l’azione polemica e dissacrante della negazione. In *Nu*, volume premiato dalla Fondazione Reale, l’irrisione dadaista rivela, da questo punto di vista, un autore “lucidamente” critico, polemico, il cui atteggiamento irriverente e provocatorio sarà duramente sanzionato dalla cerchia di intellettuali presi di mira nel volume ioneschiano. Dopo la premiazione di *Nu*, si verrà a creare una sorta di rottura all’interno della comunità di Criterion. Il libro di Ionescu sarà considerato da quasi tutti i “criterionisti” come un’opera poco seria, e la maggior parte di loro prenderà immediatamente le distanze dall’autore.

Non sarà qui inutile ricordare che l’obiettivo principale di Criterion – che riuniva da una parte la giovane élite intellettuale dell’Università di Bucarest, e in particolare gli studenti iscritti alla Facoltà di Lettere e Filosofia che avevano frequentato i corsi del professore di Logica e Metafisica, Nae Ionescu, e dall’altra i collaboratori del professore nella redazione del giornale “Cu-vântul” – era quello di diffondere la cultura europea in Romania e di farla penetrare nella vita sociale della capitale. Inizialmente anche Nae Ionescu, sostenitore dell’associazione, riteneva che gli studenti avrebbero dovuto evitare di impegnarsi politicamente e soprattutto di farsi tentare dalla politica antisemita di A.C. Cuza (fondatore del movimento politico di estrema destra, *La lega della Difesa Nazional-Cristiana*). Proprio il suo più fedele discepolo, Mircea Eliade, opponeva alla politica la cultura e la spiritualità, allo scopo di spingere la cultura romena a uscire dal “provincialismo”. Nel programma iniziale della generazione¹⁹ erano presenti dunque progetti culturali e non obiettivi di natura politica, anche se, tra l’autunno del 1932 e l’inverno del 1933,

¹⁹ Per il programma della generazione si veda il cap. IX in M. Petreu, *Il passato scabroso di Cioran*, trad. it. di M. Arhip e A.N. Bulboaca a cura di G. Rotiroti, postfazione di M.L. Pozzi Orthotes, Napoli-Salerno, 2015 e il cap. *Ionescu și ideologia generației '27*, in Ead., *Ionescu în țara tatălui*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.

avviene la rottura: Criterion entrerà di fatto nella politica attiva dal momento che moltissimi “criterionisti” erano ormai decisi a fare una “rivoluzione reazionaria”, adottando il modello fascista, antisemita e xenofobo di Corneliu Zelea Codreanu, leader indiscusso della Guardia di Ferro.²⁰

Separando il piano della cultura da quello della politica, il filosofo Mircea Vulcănescu, uno dei maggiori teorici della “Giovane generazione”, che faceva parte della giuria che aveva premiato *Nu*, aveva riconosciuto il valore del libro di Eugen Ionescu, e affermava che il volume ioneschiano faceva parte a pieno titolo del programma originario dell’associazione Criterion:

In che misura si può impedire la premiazione a questo libro per certe *boutades* del tipo: Tudor Vianu è grasso, Mircea Eliade si è innamorato in India invece di studiare per il dottorato, Ion Cantacuzino parla molto e scrive senza capo né coda, Petru Comarnescu si agita oltre misura fuori dai binari, il razionalista Cioculescu ha un debole mistico per Arghezi, Dianu ha rifiutato un manoscritto a Ionescu per considerazioni tattiche e non di valore, oppure Mircea Vulcănescu è stupido, furbo e mangia sette paste una dietro l’altra? La serietà del libro sta in tutt’altro piano rispetto a questo. E credo che sarebbe doloroso per la giuria non rendersi conto di ciò. E ora un’ultima parola. Eugen Ionescu è, senza dubbio, un ragazzino terribile. Ma è uno dei figli spirituali di Mircea Eliade. Di quel Mircea Eliade che dal 1927 non smette di predicare alla gioventù l’autenticità, cioè il situarsi nell’evento puro e il rifiuto di ogni pregiudizio dell’io: valori, significati, ecc. Eugen Ionescu fa parte di quelli che hanno seguito fino alla fine l’esortazione di Mircea Eliade e che hanno fatto *tabula rasa* di tutti gli idoli dei loro sentimenti e dei loro pensieri, preparandosi a cogliere il reale immediato e ineffabile. Ed eccolo che, divenuto puro, si è risvegliato all’improvviso vuoto, svuotato di ogni senso e di ogni realtà.²¹

²⁰ La Guardia di Ferro fu istituita da Codreanu (1899-1938) come ala militante della Legione dell’Arcangelo Michele. Quest’organizzazione estremista, mistico-nazionalista e antisemita, fondata nel 1927, si macchiò in Romania di atti terroristici sanguinari e fu duramente repressa dalle autorità nel periodo tra le due guerre.

²¹ “În ce măsură mai pot atunci să împiedice premiera “*boutade*”-le că Tudor Vianu e gras, că Mircea Eliade s-a îndrăgostit în Indii, în loc să-și vadă de doctorat, că Ion Cantacuzino vorbește prea mult și scrie cam dezlinat, că Petru Comarnescu se agită din cale-afară, că raționalistul Cioculescu are o slabiciune mistică pentru Arghezi, că Dianu i-a refuzat cândva un manuscris pe considerente de tactică, nu de valoare, sau că Mircea Vulcănescu e prost, șmecher sau că mănâncă șapte prăjituri? Seriozitatea cărții stă pe cu totul alt plan decât acestea. Și, cred, ar fi dureros pentru juriu să nu o bage de seamă. Și acum încă un cuvânt. Eugen Ionescu este, fără îndoială, un copil teribil. Dar e un fiu spiritual al lui Mircea Eliade. Al lui Mircea Eliade, care nu încetează din 1927 să predice tineretului autenticitatea, adică situarea în evenimentul pur și lepădarea de orice prejudecăți a eului: valori, semnificații etc. Eugen Ionescu e din cei care au urmat îndemnul

Conoscendo le dinamiche interne dell’associazione, Vulcănescu si dimostra dunque consapevole del fatto che Eugen Ionescu, convinto assertore all’interno di Criterion dei valori inviolabili della democrazia, non potrà mai ideologicamente far parte della “comunità politica di destino” preconizzata da Nae Ionescu, il quale giustificava apertamente sulla stampa le azioni criminose di Co-dreanu.²² Pertanto Criterion, che inizialmente per Ionescu aveva rappresentato uno spazio ideale democratico non ancora corrotto dalla politica estremistica, diveniva per lui un luogo sempre più “spettrale”, minaccioso e allarmante, in cui, dietro i volti rassicuranti dei suoi amici “criterionisti”, appariranno le tipiche figure inquietanti nate dalla sua creazione letteraria. Il testo romeno, intitolato *Fantomele (I fantasmi)*,²³ apparso alla fine del 1936 su “Familia”, quindi molti anni prima dei suoi testi francesi, è emblematico da questo punto di vista:

Mi sentivo inutile, senza talento, indesiderato. Questa inutilità, questa insignifican-za spirituale l’avevo avvertita in modo poco chiaro da molto tempo. Da quando mi resi conto di non essere un genio. Ora però vedevo tutto in modo chiaro, deso-latamente chiaro. Ero abbandonato alle mie deboli capacità, con il peso di alcune sofferenze accresciute in me non so da dove. E poiché ero così solo, la mia capacità d’amare non faceva altro che ritornare su me stesso, un fardello tra i più pesanti.²⁴

In questo *incipit* è possibile cogliere quel sentimento di solitudine provato da Ionescu dopo la premiazione di *Nu*, quando venne isolato dai membri della comunità di Criterion. La reazione del protagonista dei *Fantasmi* a questo profondo stato di prostrazione e di solitudine esistenziale lo portava a essere vittima dell’alcol: “Quante bevute feci allora e quante mi hanno fatto male. [...] il mio bisogno di vivere, le mie tristezze incoerenti e agitate sono annegate in

lui Mircea Eliade pînă la capăt și care au făcut tabula rasa de toți idolii simțirii și ai gândului lor, pregătindu-se unei primiri imediate și inefabile a realității. Și iată-l cum, devenit pur, se trezește deodată gol de orice sens și de orice realitate, pîndit de cariera oarecărui monsieur Teste” (M. Vulcănescu, *Pentru Eugen Ionescu*, in E. Ionescu, *Nu*, București, Humanitas, 1991, 220).

²² Cfr. in particolare su questo aspetto G. Rotiroți, *La comunità senza destino, Ionesco, Eliade Cioran all’ombra di Criterion*, Firenze, Alefbet, 2007.

²³ E. Ionescu, *Fantomele*, in “Familia”, an. III, n. 9-10, nov.-dic. 1936, pp. 17-22, ora in Id., *Eu*, 45-52.

²⁴ “Mă simțeam inutil, fără har, nechemat. Această inutilitate, această neînsemnătate spirituală mi-o presimțisem, neclar, de mai multă vreme, de când îmi dădusem seama că nu sunt geniu. Acum însă vedeam totul, clar, dezolant de clar. Eram lăsat, părăsit propriilor, slabelor mele pu-teri, cu povara unor chinuri nu știu de unde crescute. Și pentru că eram așa de părăsit, puterile mele de dragoste nu se întorceau decât asupra mea, povară peste poveri” (vi, 45-46).

centinaia di bicchieri, trovando chiuse le porte di tutte le realizzazioni, di tutte le sublimazioni”.²⁵ Queste “bevute” comportavano il verificarsi di uno strano fenomeno a causa del quale le cose assumevano una dimensione “assurda”:

Quando tutto intorno a me iniziava ad agitarsi, la mia assurda allegria mi avvolgeva. Essa prendeva il posto della felicità, delle desiderate vittorie spirituali, essa suppliva il mio bisogno di estasi, essa mi legava alle cose, all’universo – non attraverso lo spirito, ma attraverso un disgustoso e appiccicoso sciropo sentimentale. L’ebbrezza copriva, con un fumo denso, anche il mio immenso terrore per la morte. Allora avevo la menzognera impressione di essere pacificato e solidale con l’universo, allora il peso della solitudine scompariva.

Lo stupore di essere al mondo mi fissava nel presente, e lo spettro della morte si faceva più lieve, scompariva dalla mia vista, la morte perdeva di senso, diveniva inverosimile. Le cose uscivano dalla loro scorza, i nomi diventavano a loro stranieri, come dei vestiti avuti in prestito. Conquistavo una lucidità diabolica e un modo attento e semplice di vedere le cose, un modo tagliente, persistente, penetrante, che poteva abbattere le mura dei nomi che non erano stati dati in maniera adeguata. Le parole volavano da sole, leggere, libere, non significando nulla, e le cose, indipendenti, senza nome, senza ordine, individualizzate, non si rapportavano più le une alle altre.²⁶

La comparsa della dimensione dell’assurdo ha dunque una lunga storia nella scrittura di Ionesco in Francia e sembra formarsi proprio a partire dagli inspiegabili eventi che appaiono in questo testo romeno del 1936, in cui l’io narrante reagisce alla sua lacerante solitudine e alle sue fallite “vittorie spirituali” con un insolito stupore che lo pone di fronte al mondo in una prospettiva totalmente nuova e allo stesso tempo allucinata. Le cose, infatti, “assumevano forme nuo-

²⁵ “Câte beții nu am făcut atunci, care m-au degradat. [...] nevoia mea de a trăi, tristețile mele incoerente și agitate s-au înecat în sute de pahare, gășind închise porțile tuturor realizărilor, tuturor sublimărilor”. Ivi, 46.

²⁶ “Când totul în jurul meu începea să se clatine, absurda veselei mă cuprindea. Ea ținea locul fericirii, al năzuitelor victorii spirituale, ea suplina nevoia mea de extaz, ea mă lega de lucruri, de univers – nu prin spirit, ci printr-un dezgustător, cleios sirop sentimental. Beția acoperea, cu un fum dens, și nețărmita mea groază de a muri. Atunci aveam impresia mincinoasă că sunt împăcat și solidar cu universul, atunci greul singurătății dispărea. Mirarea de a fi mă țintuia în prezent, și spectrul morții se micșora, se micșora, dispărea de sub priviri, moartea își pierdea sensul, devenea neverosimilă. Lucrurile ieșeau din coji, numele le redeveneau străine ca niște haine de împrumut. Căpătăm o luciditate diabolică și o simplă privire atentă, tăioasă, persistentă, putea să despice, să despartă peretele de numele care nu-i venea bine, care nu-i era bine aplicat. Cuvintele zburdau singure, ușoare, eliberate, nemaînsemnând nimic, iar lucrurile, independente, fără nume, fără ordine, individualizate, nu se mai raportau unele la altele” (ivi, 46-47).

ve”, e i loro nomi si distaccavano da esse e tutto diveniva straordinariamente “arbitrario”.²⁷ Tuttavia, l’effetto dell’alcol era destinato a svanire il giorno dopo, quando ripiombava in una profonda afflizione:

Mi svegliao il giorno dopo, nella mia orribile stanza, arrivato lì non so come. Sparito ogni miraggio. Non vi era altro che un risveglio amaro, un sapore sgradevole, una profonda nausea nel corpo e nell’anima. Tutto era al suo posto: il lucernario, il tetto inclinato, la stufa di ferro, le mura e le lenzuola sporche. La punizione era implacabile. Più profondo il disgusto per la vita, più grande, più acuta, più dolorosa, la pietà senza rimedio per me stesso. Di ciò che era stato, non vi era più niente. Tutte le verità del vino, volatilizzate. Tutte le cose di cui ero sicuro, che credevo definitivamente conquistate, tutta l’effervescenza, tutta la nuova visione del mondo, tutto era precipitato da qualche parte, si era distrutto, si era perso...²⁸

Il ritorno alla realtà faceva sì che egli rivivesse un immenso terrore (forse lo stesso terrore che sorprende Bérenger – *alter ego* di Ionesco in *Rhinocéros* – alla vista della pachidermica trasformazione collettiva dei “criterionisti”): “Mi sentivo disprezzato da Dio come del resto mi sentivo disprezzato da me stesso. Nella mia anima non c’era spazio per nessun altro sentimento se non per la paura. Una paura profonda dell’umano, di me, della morte. [...] Vivevo sopraffatto da un panico indescrivibile”.²⁹ Certamente la radicalizzazione politica dell’estrema destra nazionalista romena che avrebbe determinato il sorgere di una società “rinocerontizzata”, senza scrupoli morali e pronta a qualsiasi compromesso, avrà senz’altro influito sulla scrittura di queste righe, che più avanti rivelano il materializzarsi di alcune figure spaventose, che sembrano ricalcare i contorni degli spiriti indomiti e rivoluzionari dei “criterio-

²⁷ Ivi, 47.

²⁸ “Mă trezeam, a doua zi, în odaia mea urâtă, ajuns acolo fără să știu cum. Dispărut, orice miragiu. Nu mai era decât o trezire amară, un gust rău, o greață adâncă fizică și sufletească. Toate erau la locul lor: lucarna, tavanul înclinat, soba de fier, zidurile și cearșafurile murdare. Pedepsa era implacabilă. Mai adâncă sila de viață, mai mare, mai ascuțită, mai dureroasă, mila fără leac pentru mine însumi. Din ceea ce fusese în ajun, nu mai era nimic. Toate adevărurile vinului, volatilizate. Toate lucrurile de care fusesem sigur, pe care le credeam definitiv câștigate, toată efervescența, toată viziunea nouă a lumii, totul căzuse undeva, se destrămasse, se pierduse...” (ivi, 48).

²⁹ “Mă simțeam disprețuit de Dumnezeu cum eram disprețuit de mine însumi. Pentru nici un alt sentiment nu era loc în sufletul meu decât pentru frică. O frică adâncă de oameni, de mine, de moarte. [...] Trăiam cuprins de o panică indescriptibilă” (ivi, 49).

nisti”, seguaci delle idee e delle dottrine del professore Nae Ionescu ormai completamente “legionarizzato”:

Mi sentivo perseguitato dagli spiriti maligni. Non osavo spegnere la luce la sera quando andavo a letto. Mi giravo all’improvviso per sorprendere il fantasma prima che la sua fredda mano mi toccasse la spalla. Stavo con gli occhi spalancati dal terrore, guardavo in direzione della porta, da dove aspettavo da un momento all’altro che apparisse un volto orribile. Mettevo dei giornali alla finestra, al lucernario per non vedere più le terribili figure sardoniche della notte. Tuttavia sentivo le loro risate affogate e un dito, con un fruscio, spostava spesso un angolino del giornale per guardarmi e indicarmi agli altri.³⁰

La presenza “fumosa” degli spiriti maligni che appaiono in questo testo quasi autobiografico, debitore di un trascorso storico in cui si faranno sempre più incisive le misure antiebraiche e i decreti antisemiti in Romania, dimostra che ciò che al tempo di *Nu* veniva affrontato da Eugen Ionescu con ironia e derisione, ora assume toni più gravi, che rimandano all’impossibilità di riconciliazione con la sciagurata generazione Criterion che aveva aderito alla causa legionaria e fascista del totalitarismo ideologico. Inoltre, la stessa *Cantatrice calva* – messa in scena per la prima volta a Parigi, al Théâtre des Noctambules, nel 1950, che ebbe un tale successo da essere rappresentata ancora oggi, senza interruzioni, al Théâtre de la Huchette nel quartiere latino di Parigi – era stata scritta, come già anticipato, molti anni prima, in lingua romena con il titolo *Englezește fără profesor*,³¹ precisamente nel 1943,³² ossia nel periodo in cui Ionescu si trovava a Vichy.³³

³⁰ “Mă simțeam urmărit de duhuri rele. Nu îndrăzneam să sting lumina, seara, când mă culcam. Mă întorceam brusc să surprind fantoma înainte ca mâna ei rece să m-atingă pe umăr. Stăteam, cu ochii holbați de spaimă, ațintiți asupra ușii, de unde, din clipă în clipă, așteptam să apară chipul hâd. Puneam ziare la fereastră, la lucarnă, ca să nu mai văd figurile hidoase și sardonice ale nopții. Dar le auzeam râsetele înfundate, și un deget, cu un foșnet, dădea, adeseori, un colț de ziar la o parte ca să mă privească și să m-arate” (ivi, 49-50).

³¹ E. Ionescu, *Englezește fără profesor*.

³² Matei Călinescu sostiene che al momento della composizione della pièce Ionescu si trovava in Francia, dove era stato inviato in qualità di addetto culturale presso la Legazione romena di Vichy e non in Romania, come scrive lo stesso drammaturgo ne *La quête intermittente*. Secondo il critico romeno si è trattato di un *lapsus memoriae*. Cfr. M. Călinescu, *Eugène Ionescu, Eugène Ionescu. Teme identitare și existențiale*, Iași, Junimea, 2006, 119.

³³ Cfr. I. Carannante, *Eugène Ionescu tra storia e memoria. Le radici storiche e ideologiche del suo teatro*, Milano, Criterion, 2020.

A partire dalle opere romene e dagli elementi sia di ordine storico che biografico, è possibile dunque affermare che il teatro del francese Eugène Ionesco rappresenta una sorta di prosecuzione della scrittura del romeno Eugen Ionescu. Secondo il *Dictionnaire Ionesco*, gli studi critici, pubblicati in Romania, sono attualmente i più innovativi in merito alla dimensione meno conosciuta del drammaturgo,³⁴ in particolare per quanto riguarda la questione storico-politica. Come è emerso del resto anche dalle ricerche pubblicate in occasione del centenario di Ionesco, gli eventi che hanno caratterizzato la storia della Romania degli anni Trenta hanno profondamente segnato il drammaturgo e la sua opera scritta in Francia. Oggi risulta pertanto necessario restituire a Ionesco la sua dimensione romena, che ha dato origine alle fantasie e all’immaginario del singolare teatro ioneschiano. Le numerose forme della sua scrittura (spesso autobiografica) sono, accanto ai fatti riportati dalla cosiddetta “realtà” storica, produttrici della stessa storia, poiché raccontano anch’esse un passato, quello vissuto in prima persona dall’autore. Per questo motivo la sua scrittura in lingua romena – la lingua del passato, dal momento che quando impiegherà il francese non scriverà mai più in romeno – viene a ricoprire un ruolo di fondamentale importanza in vista di una più ampia ricostruzione della sua drammaturgia francese. Questo diverso modo di intendere la storia, ben si inserisce nel “dispositivo” teatrale adoperato dal drammaturgo, con cui espone pubblicamente una nuova versione dei fatti storici che tiene in considerazione l’azione documentaria della sua scrittura romena.

Come sostiene Paul Ricoeur, la storia è scrittura da cima a fondo, essa nasce con la scrittura e dalla stessa scrittura, producendo però sempre nuove scritture.³⁵ L’azione dello scrivere, essendo costituita da testi pubblicati, articoli, immagini, foto o altre attestazioni – che lo storico analizza entro determinati limiti rappresentati dal rigore documentario degli archivi e dalla spiegazione delle casualità relative al mondo economico, sociale, politico e culturale –, può rientrare nello stesso genere di un racconto letterario, in cui la narrazione di una “memoria del passato” testimonia ciò che ancora non si conosce, proprio come accade attualmente anche nell’ambito degli studi storici.

Se si prende in considerazione la possibilità di intendere la storia anche sotto questa *dimensione altra*, sarà possibile dare vita a una nuova storia culturale riguardante le radici storiche e ideologiche del teatro di Ionesco che hanno segnato indelebilmente la traiettoria da Ionescu a Ionesco, assumendo così la parabola unica di un destino spettacolare.

³⁴ *Dictionnaire Eugène Ionesco*, 21-22.

³⁵ P. Ricoeur, *La memoria, la storia e l’oblio*, a cura di D. Iannotta, Milano, Cortina, 2003, 127.