
ARCHIVIO TEATRALE "ARNALDO E SARA MOMO" -



TEATRO 7
DI VENEZIA

Arnaldo Momo

IL TEATRO DI JONESCO
E LA SCENOGRAFIA

(Treviso 30 aprile 1996)

(RL1)

C.C.I. - TEATRO 7
San Polo 2870/a - 30 125 Venezia
tel. (+39)041.52.42.668; fax: (+39)041.52.42.639
e-mail: clubit@meetingeurope.com - www.meetingeurope.com

Arnaldo Momo

IL TEATRO DI IONESCO
e la scenografia

lezione al Liceo Artistico Statale di Treviso 30 aprile 1996

Il tempo della Guerra, il tempo del disordine, è un tempo propizio alle Avanguardie. Con la Prima Guerra Mondiale nascono il Dada e il Futurismo. Il Futurismo, cancellando il tempo passato, pensa di essere e di rappresentare il Nuovo Tempo; la cancellazione del Dada è assoluta, non c'è nulla da sostituire: Dada è tutto in un mondo che è nulla: Picabia, nello stesso anno 1920, e non è dunque che abbia cambiato opinione con l'età: "Dada è tutto" (*Festival manifesto-presbite*); "Dada è nulla" (*Manifesto cannibale dell'oscurità*). Si è passati dalla gnoseologia (conoscenza dell'essere), alla ontologia (l'essere, la negazione dell'essere: non c'è nulla da conoscere).

La Seconda Guerra Mondiale ha confermato e aumentato gli orrori della Prima, ma è stata anche una guerra 'civile' -il NO della Resistenza-, una guerra filosofica che ha sospeso il senso della cronaca quotidiana ed ha imposto il "momento eterno" degli Eroi e della Tragedia: "lineare, riposante, sicura, perché non c'è più la speranza, la sporca speranza", non c'è più che "da gridare a piena voce quello che s'aveva da dire" (Anouilh, *Antigone*).

Finito il tempo eccezionale della Tragedia, è venuto quello della Commedia, volgendo intorno lo sguardo sulle rovine dalla 'neutrale' Svizzera, Dürrenmatt pone il quesito se il mondo d'oggi sia ancora rappresentabile: un mondo dove "non ci sono più eroi tragici, ma solo tragedie inscenate da macellai ed eseguite da macchine stritolatrici"¹.

Resta la Commedia, che per il marxista Brecht ha significato scientifico, politico, ottimistico: "una cosa è ormai chiara: il mondo di oggi può essere descritto agli uomini d'oggi solo a patto che lo si descriva come un mondo che può essere cambiato"². D'accordo che c'è spazio solo per la Commedia, risponde pessimisticamente Ionesco: "Il comico, essendo intuizione dell'assurdo, mi sembra più disperante del tragico. Il comico non offre vie d'uscita"³.

La neo-avanguardia torna così in teatro, da dove era uscito Dada: il quesito posto da Dürrenmatt riguarda la conoscenza, il senso

1. F.Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, Zurich, 1955; in E.Bernardi, *Friedrich Dürrenmatt: dal grottesco alla drammaturgia del caso*, "Annali di Ca' Foscari", Milano, Mursia, VII,1, 1968, p.49.

2. B.Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, pp.3-4.

3. E.Ionesco, *Note e contronote*, Torino, Einaudi, 1965, p.30.

del mondo, e la sua rappresentabilità: e in particolare la 'rappresentazione' per antonomasia, quella teatrale. Ionesco, Beckett, Adamov, Dürrenmatt... presuppongono la distinzione fra Teatro -il soggetto che rappresenta- e il Mondo -l'oggetto rappresentato- : una posizione non idealistica, ma realistica.

Con il Dada non c'erano problemi estetici; Dada è, non *rappresenta*, non crede in ciò che 'involontariamente' viene rappresentato: la scena 'vuota' è occupata da idee di una filosofia che è constatazione, senza possibilità di discorso, del nulla.

Con Ionesco, perché accada la sorpresa dell'*'assurdo'* -un termine entrato nell'uso ma molto ambiguo-, bisogna credere nel teatro, nelle vecchie convenzioni teatrali, credere in ciò che viene rappresentato. Dopo la rappresentazione della *Cantatrice calva* al Festival Internazionale del Teatro, Biennale di Venezia, 1958 (Théâtre d'Aujourd'hui, regia Marcel Cuvelier), mi diceva che la scena di Jacques Noel non lo aveva soddisfatto perché troppo elegante e stilizzata, troppo *esprit de finesse et géométrie*.

La scena della neo-avanguardia è realistica; lo scenografo deve partire dalla critica filosofica del testo; le categorie bello-brutto passano in secondo piano di fronte al *significato*.

Il realismo nelle scene può manifestarsi in varie forme.

Scegliendo:

- a) realismo ingenuo, le scene dipinte delle filodrammatiche;
- b) realismo della scena "selettiva" di Brecht⁴ : frammenti significativi della realtà che lascino spazio alla presa di coscienza filosofica;
- c) realismo di Artaud: il teatro è verità, ciò che accade in scena è reale;
- d) naturalismo del *Théâtre libre* di Antoine: la scena rifà (non riproduce) la realtà.

E' proprio il naturalismo, il movimento più lontano dalle 'libertà' della avanguardia, da cui sarebbe bene partisse lo scenografo per mettere in scena Ionesco.

In una nota al *Matrimonio del signor Mississippi* Dürrenmatt così si raccomanda agli scenografi: "L'errore di molte messe in scena è stato di fare degli scenari troppo astratti, evidentemente sotto la spinta del testo. Se questa commedia dev'essere tra l'altro 'la storia di una stanza', allora bisogna che l'ambiente in cui tutto ciò ha luogo sia all'inizio il più reale possibile. Solo così potrà poi cadere a pezzi. La parte irreali, fantastica la si lasci pure al testo, all'autore".

Questo discorso vale in sostanza anche per Ionesco, seppure per la sua scena 'reale' Dürrenmatt pensi piuttosto alla convenzione teatrale che al naturalismo.

Naturalmente l'Avanguardia non può appiattirsi sul tran-tran del quotidiano: anche per la neo-avanguardia *oportet ut scandala eveniant*. Naturalistico è il luogo che sarà poi sconvolto dal 'fatto'.

4. Cfr. E. Bentley, *Il teatro epico di Bertolt Brecht*, in "Programma 52", Roma 1952, p.12.

Nel Dada lo scandalo è ontologico, la scena estetica è già stata cancellata, la conoscenza si riduce alla constatazione; con Ionesco la conoscenza avviene, in teatro, attraverso il movimento di un fatto che si impone alla nostra attenzione con uno scandalo teatrale: la 'trovata'; non le trovate -al plurale- che ravvivano la Commedia dell'Arte, ma la trovata -al singolare- che sta all'inizio. E' questa trovata teatralmente scandalosa -non ce l'aspettiamo in teatro- che distingue la neo-avanguardia dal teatro convenzionale.

Prendiamo ad esempio *Amedeo o come sbarazzarsene*. Potrebbe essere, senza la trovata, un dramma intimista: il corrompersi, nella monotonia quotidiana, di un rapporto coniugale. Ma la corruzione si materializza in un cadavere che, preannunciato dall'apparire di funghi, occuperà tutta la scena: la trovata è macroscopica, cioè fisica: dopo le allusioni e i silenzi del teatro intimista, il ritrovamento di una "scrittura scenica" che "è strutturalmente una scrittura materialistica"⁵.

Il realismo acquista un duplice senso: è, con la trovata, materializzazione dei sentimenti; e, con lo scandalo-divertimento della trovata, ricupero della conoscenza, distinzione fra soggetto e oggetto.

Questo discorso sul 'materialismo' e il 'realismo' del teatro di Ionesco può apparire in contrasto con la sua scrittura priva di senso comune. Ma il "cacatoè, cacatoè, che cascata di cacate", cui si riduce la conversazione nella *Cantatrice calva*, ha una lunga storia e dunque è tutt'altro che privo di senso.

Goldoni, nelle *Donne gelose* (I,3,4): *Giulia* (a Tonina) - "Gh'avevo tanta voglia de vederla"; e subito dopo, appena Tonina se ne è andata: "De diana, co la se petta, no la fenisse mai". La conversazione fra Giulia e Tonina era priva di senso? Fra Giulia e Tonina, che non hanno come tipico il catattere dell'ipocrisia, non era avvenuta nessuna comunicazione? In realtà era avvenuta la comunicazione fondamentale fra due persone benedicate.

Già Goldoni notava questa (apparente) insignificanza del linguaggio borghese: *Pantalone* - "Sì ben; se usa dir per civiltà delle parole, senza pensar al significato, senza intender, co le se disse, quel che le voggia dir. Per esempio, *servitor umilissimo* vuol dir *me dichiaro de esser so servitor*; ma se ghe domandè un servizio che no ghe comoda, el ve dise de no; e po el sior umilissimo ve tratta e ve parla con un boccon de superbia/che fa atterrir. *Patron reverito* xe l'istesso. I dà del patron a uno che no i se degna de praticar." (*Le donne curiose*, II,13).

Due secoli dopo, in un altro continente, Schisgal, un autore americano contemporaneo: "un paio di giorni fa incontro un tipo che lavora in un grande magazzino dove vado a comprar la mia roba. Mi ferma e mi dice 'Come sta?' Ma prima che potessi dirgli 'Bene, grazie' era già sull'autobus tre isolati più in là." (*La tigre*). Il linguaggio borghese si basa su cerimoniali indipendenti dal

5. G.Bartolucci, *Teatro-corpo teatro-immagine*, Padova, Marsilio, 1970, p.65.

significato 'materiale' delle parole; la vera comunicazione è 'formale' e ci rassicura sulla appartenenza alla stessa classe sociale. Nel teatro di Goldoni, e poi in quello del teorizzatore Diderot, i caratteri 'naturalisti' sono stati sostituiti dai caratteri della condizione sociale; basti scorrere qualche titolo goldoniano: *La putta onorata*, *La buona moglie*, *L'avvocato veneziano*, *L'amante militare*, *I mercatanti*, *La locandiera*, *Le massere*, *Il medico olandese*, *La buona madre*...

Ionesco stesso racconta la genesi del suo teatro. "Anni fa, ho avuto l'idea, un bel giorno, di mettere vicino, l'una di seguito all'altra, le frasi più banali, fatte con le parole più vuote, con i clichés più logori che ho potuto trovare nel mio vocabolario, in quello dei miei amici o (...) nei manuali di conversazione per stranieri. (...) Un giovane regista (...) ne fece uno spettacolo: gli demmo per titolo *La cantatrice calva* e la commedia fece molto ridere la gente. Ne fui sbalordito, io per primo, io che credevo d'aver scritto la 'tragedia del linguaggio'!"⁶

La tragedia del linguaggio è che il linguaggio è diventato protagonista assoluto, si è sostituito ai personaggi: resta solo la comunicazione dello 'stato' borghese: al posto dell'uomo c'è la sua 'posizione': si è realizzato perché si è fatto una 'posizione'. E' questo il significato dell'*assurdo* scoperto da Ionesco nella *Cantatrice calva*: "Secondo me, s'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 m'appariva in una luce insolita, forse nella sua vera luce, fuori dalle interpretazioni e da una causalità arbitraria"⁷.

In questo senso la *Cantatrice calva* è un'opera "autenticamente didattica", vuole "comunicare ai suoi contemporanei sorprendenti verità, verità fondamentali, constatazioni profonde"⁸. Assurdo è il "mondo" -la società-, non il teatro che lo rappresenta.

Una prova che questo teatro e questo linguaggio coglie la verità è che si ride, e cioè ci si riconosce. Bisogna però che gli attori recitino come fossero convinti di ciò che dicono. (E', per gli attori, un consiglio analogo a quello per gli scenografi).

Con *La lezione* inizia il secondo tempo del teatro di Ionesco.

Il teatro di Ionesco, con la *Cantatrice calva*, ~~inizia~~^{apre} e chiude il discorso: la commedia -una "contro-commedia"- ricomincia sempre uguale, da dove si era partiti: i Martin e gli Smith si scambiano le parti senza che nulla muti. Per Ionesco "tutti i drammi che sono stati scritti, dall'antichità fino ai nostri giorni, sono stati sempre drammi gialli" (*Vittime del dovere*); ma per la *Cantatrice calva* si potrebbe usare il sottotitolo di un romanzo di Durrenmatt, *La promessa*: "Un requiem per il romanzo giallo".

6. E. Ionesco, *Note e contronote*, cit., p.81.

7. *Ivi*, p.172.

8. *Ivi*, pp.170,171.

Con *La lezione* invece qualcosa accade: dentro -o, meglio, sotto- il loro guscio vuoto le parole si 'materializzano', riacquistano il loro significato: dalla "grammatica" della *Cantatrice calva*, il 'mondo delle idee' di Ionesco, si è passati alla "filologia" e, con la filologia, alla psicanalisi: "la filologia conduce al peggio". La parola *coltello*, che il professore fa ripetere ossessivamente all'allieva, riprende il suo potere magico, scopre la segreta vocazione didattica, produce l'assassinio-stupro dell'allieva; il 'giallo' -o 'nero'- è autentico.

Nel teatro di Ionesco è rintracciabile un percorso: dalla grammatica, alla filologia, alla psicanalisi, alla politica (negazione della politica), all'uomo solo di fronte alla morte: dalla *vacuità* delle parole, alla *vanità* della condizione umana, *vanitas vanitatum*.

Di pari passo la scena propone problemi diversi.

Dürrenmatt -e Ionesco è d'accordo- non vuole scene astratte o stilizzate. Ma la realtà che Dürrenmatt desidera per la rappresentazione dei suoi drammi è la convenzione del teatro tradizionale: l'inconsistenza delle scene dipinte e il ciarpame del trovarobato possono essere 'figura' della 'comica' condizione dell'uomo dinanzi allo sguardo di Dio. Il teatro di Ionesco resta sempre in terra: dalla vuota comunicazione del linguaggio sociale, alla scoperta del reale e terreno mondo dell'inconscio, alla paura -paura fisica- della morte. Tuttavia, dopo la *Cantatrice calva*, pur restando sempre in terra, qualcosa si muta, e la scena deve rispecchiare questo mutamento, che non è un passaggio da un luogo all'altro, ma piuttosto una specie di 'discesa' 'dentro' il luogo.

Nella mia messa in scena della *Lezione* si partiva dalla stanza del professore naturalisticamente rappresentata con oggetti reali -non teatrali-. Questa realtà senza ambizioni estetiche si rivelava un trampolino di lancio per scoprire il reale, anche se nascosto, mondo dell'inconscio. Nello scatenarsi degli istinti il professore ingigantiva -questo effetto spetta all'attore-, improvvisando una danza sacrificale da stregone nero, ritmata come un tamtam dai battiti in crescendo del cuore. Avvenuta l'uccisione dell'allieva, il professore 'regrediva' in posizione fetale, mentre la governante appariva in una luce d'acquario come la personificazione terrorizzante della coscienza, del super-io, e insieme come la rassicurante assoluzione materna -della psicanalisi-, il riassorbimento nell'innocenza e irresponsabilità del grembo. Come si vede, piuttosto che a problemi estetici, lo scenografo si trovava di fronte a problemi di critica del testo, di documentazione -i libri, l'arredamento, la stanza dove vive e lavora un professore della provincia francese-, di tecnica: la predisposizione del luogo alla sua trasfigurazione in luogo dell'inconscio; a tal fine la luce diveniva protagonista, era l'essenza della scena, non una semplice 'illuminazione' da demandare, successivamente, al tecnico delle luci. E' la luce che racconta la storia dentro l'apparente immobilità del luogo.

Questa lezione si rifà per buona parte al mio libro: *Brecht Artaud e le Avanguardie teatrali*, Venezia, Marsilio, 1979.

La lezione è stata illustrata da letture della *Cantatrice calva* e della *Lezione* a cura degli attori del Teatro 7 di Venezia, SARA e FABIO MOMO.