

fremmenti di significati, grumosi di verità (cfr. *La cantatrice calva*) derivava proprio da questa ambiguità sottile, che permetteva di ricostruire una intuizione, senza dar luogo ad una teoretica.

Il rinoceronte tende, invece, ad esemplificare una teoria con simboli scontati, con presenze individuate in quelle che sono le retoriche della società; la storia della quieta cittadina che si risveglia sotto l'incubo increscioso del « rinocerontismo », che discetta senza convinzione, quasi per un pettegolo bisogno di nascondere la sua apprensione dietro moduli di scherno, ha una sua evidenza che a lungo andare diviene meccanica. Così, mentre il primo atto, con la messa a punto dei personaggi, con i dialoghi aspri, intrecciati, confusi, ha un suo sapore, un suo umoroso gusto pungente, gli altri due atti cadono nel convenzionale e nel previsto. Giorno per giorno, tutti gli abitanti di quella strana cittadina, sentiranno il richiamo del branco, diverranno rinoceronti. Uomini e donne, in preda alla dolce follia troveranno splendidi quei barriti che prima disprezzavano, troveranno affascinante quella pelle ruvida, quel colore verde bruno, quella forza brutale. C'è uno schema più evidente per rappresentare superficialmente una condizione mortificante? È l'assalto del moderno conformismo, dell'appiattimento dei valori, nel nascere della civiltà di massa che si nasconde dietro quei simboli. Ma il dato di fatto è perlomeno superficiale, il segno di una condizione non è ben delineato e il meccanismo della favola si scopre troppo fragilmente. La reazione di Berenger che disperatamente si barrica nella sua casa e, abbandonato da tutti — dopo un attimo di incertezza sublime — decide di difendersi fino all'ultimo: « *Contro tutti quanti mi difenderò contro tutti quanti! Sono l'ultimo uomo e lo resterò fino alla fine. Non mi arrendo, non mi arrendo!* » è il tratto più vivo « la trovata » di questa commedia, peraltro tradizionale.

Ionesco che già in *Tueur sans gages* aveva affrontato la costruzione in tre atti, senza perdere i simboli, senza sciogliere troppo l'allegoria ne *Il rinoceronte* sembra, invece, aver preso la strada più facile di un racconto che si dipana con una logica tutta prevedibile. Il misterioso sicario di

Tueur sans gages, che terrorizza la città Radiosa senza ragioni apparenti, anche quando si spiega, resta nel segno di una ambiguità moderna, affronta il problema della alienazione senza toccarlo direttamente ma muovendo nelle direzioni più impensate, al di fuori di ogni logica necessità. Ed è proprio questa grande libertà di movimento che sorprende nel teatro di Ionesco, è questa sua alogicità che pure sottintende una razionalità profonda, che costituisce il dato positivo del suo teatro. *Il rinoceronte*, non ubbidisce a questa regola; formalmente più preciso nel disegno drammatico — azione e svolgimento — finisce con il perdersi proprio nelle pieghe di una costruzione minuziosa ed inutile, in una dialettica esasperante per la sua superficialità. L'edizione curata da Franco Enriquez — come la scena meticolosa e tutto sommato gustosa di Luzzatto — è sembrata insufficiente a rendere il senso e lo spirito di Ionesco. Enriquez non si è posto il problema di interpretare l'opera, collocandola nel clima stesso dell'autore, sottolineando il mordente di certo umorismo agghiacciante, ma è restato alla lettera, lasciando trasparire i difetti e — ed è più grave — considerando il testo alla stregua di un copione da rivista, senza rilevarne i fermenti culturali che, in ogni caso, formano il tessuto connettivo del teatro di Ionesco.

Caro bugiardo

La qualità prima di questo singolare canovaccio teatrale, tratto dall'epistolario Shaw-Campbell, che insegue nell'arco di quaranta anni i ricordi di una desueta amicizia sentimentale, è proprio quella di riuscire a conservare il carattere narrativo e non recitato, acre e distaccato come sono appunto le frasi, gli scatti e i ragionamenti di Shaw. Pur senza essere particolarmente ammiratori di questo scrittore-personaggio, troppo multiforme per essere individuato entro più precisi limiti critici, bisogna convenire che una piega sua fondamentale, del suo carattere intelligente ed autoritario era proprio quel suo sapersi imporre una impietosa forza razionale nei rapporti sentimentali, per cui veramente ogni itinerario affettuoso si trasformava,

in lui, in un bisogno dominante di vedere, fuori da ogni schema, la realtà sempre lucidamente, anche quando tale realtà riproponeva un esame di coscienza, tutt'altro che lusinghiero.

Difficile filo conduttore, per un autore che si accinge a portare sulle scene l'opera, forse più shawiana, del grande irlandese, l'opera scritta in centinaia di lettere, secche, precise, puntuali, discorsive quanto basta per rendere, in un frammento anche breve, il segno di un'epoca. Jerome Kilty, regista e autore ha avuto il merito, nel concepire questo spettacolo, di mantenere alle lettere il loro carattere interlocutorio, disegnando solo brevi tratti di raccordo e lasciando parlare a distanza i due personaggi.

La Campbell incontrò Shaw poco prima del *Pigmaliione*, quando già aveva superato la quarantina e solo la sua notorietà di attrice giustificava l'interpretazione del personaggio acerbo della fioraia sedicenne. La scena delle lunghe prove a casa di Shaw, con la semplice ricostruzione dei dialoghi attraverso le battute e le annotazioni, riesce a filtrare quel magico gioco di scena, modernissimo e al tempo stesso classico, di un teatro legato alla battuta, alla parola, senza complicate alterazioni dello spazio scenico. Insomma di una modernità che nasce dalla situazione stessa, per cui gli oggetti, le scene sono ricostruite al minimo, lasciate alla evocazione della parola. Kilty autore è stato sempre e soprattutto regista. Ha visto nella semplice lettura di quelle lettere, nell'intrecciarsi di quei dialoghi mai pronunciati direttamente, il pudore nascosto di una pagina scritta, il riflesso di gesti ed azioni sempre legati al personaggio. C'è, inserita nel contesto, una lettera famosissima di Shaw, la lettera in cui descrive la morte e la cremazione della madre con una precisione di particolari che nasconde la commozione, in un affettuoso dialogo, come immaginato nell'ombra

dell'aldilà, di alto valore letterario. Così inserita nello spettacolo, questa lettera assolve una funzione importante, definisce meglio il personaggio, scioglie in una chiave disperatamente umana quel cinismo di maniera, rendendo le sfumature di un carattere contraddittorio.

Il clima, l'atmosfera, quel passare dalla prima guerra mondiale ai giorni a noi più vicini, rinnovando le speranze, le amarezze, le delusioni di un quarantennio, sono i meriti principali dello spettacolo, stretto attorno al testo, rigorosamente impostato in unità di scena. Appena alzato il sipario, si capisce che il regista non ha cercato di far *spettacolo* nel senso ormai consueto di deformazione barocca ma ha puntato, con chiara evidenza, sulla recitazione, cercando di filtrare attraverso la lettura, prima la caratterizzazione, dopo il senso del personaggio.

Portato con successo sulle scene di altri teatri, *Caro bugiardo* ha avuto interpreti diversissimi, Laurence Olivier, O. E. Hasse, Pierre Brasseur, Brian Aherne, ciascuno con una propria evidenza fisica, con una certa « idea » di Shaw-personaggio da sviluppare: eppure ciascuno è stato in carattere, in mimica, in gesti, l'autore di quelle parole, di quelle lettere, di quelle emozioni. Ciascuno ha ritrovato nelle battute il tratto autentico del personaggio che, con Stoppa, riviveva preciso, evidente non nella verosimiglianza fisica ma in quella più attenta, interiore di chi ricerca, non l'atteggiamento, ma la sostanza. Anche la Campbell da quelle frasi dense di una nostalgia, che a volte assumeva il valore di una testimonianza, si evidenziava nei gesti e nella recitazione di Rina Morelli, con chiara franchezza.

Così lo spettacolo, attraverso i tradizionali elementi, si ricomponeva in unità e appariva, al tempo stesso, classico e moderno come si conviene.

EDOARDO BRUNO