

si rivela nella maniera più precisa il valore della lezione di Cézanne divenuto qui acquisizione ideologica: a distanza di tempo ci si rende conto quanto nell'invenzione cubista è intervenuta la tradizione della composizione classica francese da Poussin a Chardin a Corot (le due donne con mandolino), quanto il cubismo rientri in quella stupefacente possibilità di sviluppo che è la tradizione accademica francese, fino agli inizi del secolo vitalissima. Il gruppo dei Klee notoriamente è un vanto della Collezione Thompson e ne contava anche in questa occasione di molto belli anche se il carattere miniaturistico del linguaggio a volte conferisce a quella acutissima favola dell'umano un sospetto di chiusura, di limiti avvistati e accettati. Questo parlando sem-

pre di un artista chiave della pittura europea, Mondrian con un quadro di quelli sperimentali, intorno al '17 e un imponente disegno del '12 (oltre a qualche altro dipinto di quelli più didascalici) non appariva secondo a nessuno per aver saputo vivere un'idea profonda e rivoluzionaria e averla saputa enunciare sulla tela come idea che rende drammatica un'esistenza.

A volersi addossare il compito di riferire dettagliatamente di tutta la mostra, saremmo appena a metà restando di dire di Gris, ad esempio, e di Schwitters (bellissimi) e di vari del dopoguerra, da Motherwell a Giacometti, tanto un'esposizione come questa investe una vasto raggio di personalità e di movimenti, suscita i più vari confronti, dà adito alle osservazioni più disparate.

CARLA LONZI

TEATRO

Il rinoceronte

Il rinoceronte di Eugene Ionesco riprende e porta avanti un certo discorso sul teatro contemporaneo, sviluppando, nel senso di una riconversione verso moduli scenici tradizionali, quella ricerca di una espressione acra, sconcertante con la quale egli si proponeva, dieci anni fa, di scomporre la convenzione teatrale.

Ionesco, in quella scomposizione del discorso, operata grazie all'invenzione di incredibili personaggi, che esasperavano un modo di ragionare fino all'estremo tendere della concatenazione logica, quasi creando una assurda prigione in cui l'uomo si ritrovava rinchiuso nel suo conformismo, aveva cercato di rendere — sia pure sotto l'aspetto paradossale — l'amara realtà di una condizione umana. Il ritratto, per simboli o per analogie, era in ogni caso ne *La lezione* come ne *La cantante calva*, ne *Le sedie*, o in *Tueur sans gages* un ritratto preciso, — venato di disperazione quando

gli occorreva dimostrare, nel silenzio degli affetti, la fisica presenza del matrimonio (*Amédée ou comment s'en débarrasser*) — lucido sino alla follia nel disintegrare la società contemporanea, nell'accennare ai suoi vizi, ai suoi assurdi, ma soprattutto a quell'incapacità di comunicare che resta, il tratto più preciso e pertinente di Ionesco.

Infatti sotto la scorza del suo ridere terso e agghiacciante, vi si ritrovava sempre la satira della realtà, quel riscoprire nella solitudine disperante, gli aspetti di una non comunicazione che è poi il segno di una nostra condizione presente.

La ragione del suo teatro era, del resto, lui stesso a darla, scrivendo: « Il problema è di andare all'origine delle nostre angosce, forse attraverso la disarticolazione di quel linguaggio *sociale* che è composto di clichés, formule vuote, slogans ». Ma il suo gioco scenico, tendeva a coprire il messaggio, lasciando trapelare ambigue verità dalle situazioni, dai personaggi, dai fatti. La forza di certi ritratti, di certi interni piccolo-borghesi,

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,