la loro quotidianità, talvolta quasi banale, la loro possibilità di creare un effetto estraniante, non secondo la loro dignità formale; l'aspetto « infantile » di certi elementi; diciamo pure la « volgarità » di altri; e spesso la noncuranza del « bel dipingere », del portare al suo compimento lo splendore della forma. Quando questo « cattivo gusto » è calato nell'intensità delle opere del periodo più strettamente metafisico (decennio '10-'20) si fa tramite di una grande arte drammatica; quando in

opere più recenti sembra diventar fine a se stesso, si può prestare anche a un'assunzione in chiave avanguardistica molto moderna, e rimane ancora ambiguo ed inquietante.

In ogni caso, per tutte le ragioni qui appena accennate, l'opera di De Chirico entra come un cuneo fortissimo, inaspettato e misterioso nell'arte italiana del nostro secolo, e non cessa di scuoterla e di turbarla.

ROBERTO TASSI

TEATRO

L'Amedeo di Ionesco

Accade al discorso comune, al parlare quotidiano, d'essere equivoco, dacché il contesto in cui esso si inserisce non è sempre chiaro, com'è chiaro — invece — nel discorso scientifico, dov'è preliminarmente definito, o nell'opera d'arte, che forma essa stessa il contesto.

La ragione per cui un'opera d'arte può essere interpretata in mille modi è, infatti, appunto questa: che è *essa stessa il contesto*, talché può significare tante cose diverse. Perciò la chiamiamo « opera » (d'arte), chiamiamo cioè opera un discorso, intendendo quest'opera come un'opera compiutissima, quand'anche sapessimo con certezza che l'autore non ha potuto terminarla perché è morto innanzi tempo. Se un discorso arriva a farsi capire totalmente, se riesce a comunicarsi nella sua unità organica, se infine non ha bisogno di riferirsi ad altro che a se stesso per essere compreso, se trova cioè in se medesimo gli estremi della propria verifica e i dati essenziali della sua documentazione: allora diciamo che è un discorso artistico, ossia un'opera, *chiusa* nelle sue parti e perciò *aperta* all'interpretazione, al pari di un organismo, che, se tale, può essere recepito da molteplici angolazioni e quindi offrirsi a molteplici interpretazioni.

Ma ben diverso da tutto questo — come diciamo — è il parlare quotidiano, che ci riserva non poche sorprese, specie poi se un simile parlare è logorato dall'uso. Parliamo ad esempio, di poppa, guardando il mare con le barche, ed ecco il solito maligno che va a pensare alle donne. Maligno poi perché? In realtà, il mare è frequentato parimenti di barche e di donne: perciò l'equivoco sulla parola usata (parlavamo di « poppa ») è abbastanza plausibile. In che consiste dunque l'equivoco? In uno *scambio di contesti*.

Naturalmente, se ci si accorge dell'equivoco, il riso è inevitabile. La commedia (il comico) registra infatti tra i suoi canoni appunto l'equivoco, ossia lo *scambio*. Scambio di *fisionomie* (la ricorrenza del *sosia*; i classici « Menecmi », ecc.), di *abiti* (il celebre scambio di vestiti tra Don Giovanni e Sganarello), di *situazioni* (da Amleto, che traveste la realtà col teatro e la tragedia con la commedia, giù giù fino all'espressionismo, al surrealismo e al teatro dell'assurdo): ininterrottamente, lo scambio, ossia l'equivoco, ha occupato il cuore del comico e il centro della scena. Oserei dire che il comico, investendo e tesaurizzando il giuoco della finzione, è divenuto la chiave di volta, la *condicio*, non *sine qua non*, ma *per quam* del teatro. Che altro è, dunque, lo scambio, l'equivoco, se non uno scambio

di contesti? Se intendo parlare con Tizio e invece parlo con Caio, perché Caio s'è vestito da Tizio oppure gli somiglia in modo sorprendente, è chiaro che il mio discorso diventi equivoco, venendo a riferirsi a un contesto diverso da quello richiesto.

Sull'equivoco, cioè sul canone più antico del comico, è imperniato il teatro di Eugène Ionesco; e l'interessante è che in esso l'equivoco assuma proprio il significato suo essenziale, come l'abbiamo ora esposto. Infatti, nel teatro di Ionesco è in giuoco la lingua: le situazioni sono determinate dall'uso delle parole. « State attenti — dice, in una commedia, la mamma ai suoi piccoli — non vi sfrenate, se no vi rompete la testa ». Ma chi può reggere i bambini? Vanno a giocare, si sfrenano e ritornano sulla scena senza testa: « Ve lo dicevo io — dice la mamma — vi sta bene ». L'Autore analizza le metafore, vivisezionna le immagini, scinde i termini delle similitudini, mette un dito sulla polvere del logoro linguaggio comune della nostra società borghese, e tale linguaggio cade giù a pezzi. Ionesco scambia questi pezzi, mutua questi rottami, li scompagina e li rimescola; e dalle parole passa alle cose, quali dalle parole sono di solito definite. Queste cose sono, ad esempio, i mobili della casa dove abitano i coniugi che vediamo protagonisti di *Amedeo o come sbarazzarsene*, attualmente in scena al Teatro delle Muse di Roma: una sedia, delle sedie, un tavolino... Che cos'è, per esempio, un tavolino? Un coso con quattro zampe. Ma di un qualsiasi animale quadrupede si può dare la stessa definizione. Di questo passo, sul piano inclinato del genericismo — caratteristica dell'equivoco linguaggio del parlare comune — è ovvio che si possano prendere tutti i granchi che volete.

Tra i mobili della casa in questione c'è anche un cadavere. Il cadavere — pare — di un uomo, che cresce a dismisura e minaccia d'invadere l'intera abitazione cacciandone i padroni. Chi ve l'ha nascosto, lì dentro? I coniugi non lo ricordano: forse, essi stessi. Ma come vennero a cospetto del cadavere? Quest'uomo morto — nella loro casa — fu forse ucciso, ed essi (o uno di essi, ma chi dei due?) ne furono gli assassini. I coniugi non ricor-

dano, fanno congetture, formulano delle ipotesi: ma sono delle ipotesi piuttosto preventive (atte a difenderli dal futuro) che non giustificative, atte a spiegar loro la situazione in cui si trovano. A quanto pare, la loro preoccupazione è quella di buttar fuori questo mobile ingombrante dell'uomo morto, ma che dirà la gente nel vederli uscire di casa con un cadavere? Tentano di gettarlo dalla finestra, ma il cadavere è grosso e pesante e si tira giù il marito, che non tornerà più a casa: se ne va via col cadavere che piglia ora le strade del cielo.

« Piglia le vie del cielo »... E già, si dice infatti dei cadaveri, cioè dei morti, che essi volano in cielo. Il nostro cadavere non ha potuto farlo fino ad ora perché è rimasto tappato nella casa dei due coniugi: ma adesso che la via è libera, eccolo volare in cielo anche lui, come tutti i suoi colleghi, traendosi dietro il coniuge maschile. A questo punto, dice candidamente Ionesco in *Note e contronote* (Einaudi 1965, pagg. 30-31), riferendosi all'*Amedeo*: « È una commedia realista nella quale ho introdotto elementi fantastici, che servissero ad un tempo a distruggere e a sottolineare, per contrasto, il *realismo* ». Da parte mia non dubito affatto che, nel momento drammatico su cui ci stiamo indugiando, l'elemento fantastico consista nel fatto che il cadavere si metta a volare, trascinandosi col suo peso il fragile marito. A volare, invece, secondo il modo di dire, avrebbe dovuto essere l'anima del cadavere e non il cadavere (la tanto nobile ed esaltata anima, che nel linguaggio comune è tornata ad essere separabile dal corpo, quale era considerata dagli antichi pagani). Ma in tal caso non avremmo visto né capito nulla. Tanto è, dunque, che per rendere visibile (e cioè *teatrale*, che significa al postutto *visibile*) il suo finale, Ionesco s'è servito d'una finzione (« l'elemento fantastico »), animizzando un cadavere, vale a dire un corpo inanimato, e recuperando concettualmente, in ultima analisi, l'unità inscindibile di anima e corpo. È per mezzo del recupero concettuale di questa unità (ecco, in sostanza, il *realismo*, di cui egli ci parla), che Ionesco riesce a presentare con la massima tranquillità sulla scena (e quel che più conta, con la massima logicità), nonché l'enormità di questo cadavere, dei bambini decapitati a

causa delle loro impertinenze. Dalla tensione « visibile » dei traslati (la quale altro non è che una tensione estrema dell'equivoco, nel senso suddetto di « scambio di contesti »), è chiaro che la realtà, simile ad un elefante da circo uscito dalla sua gabbia, venga spazzando e calpestando gli assurdi e tuttavia storicissimi schemi verbali che intendevano contenerla. Lo dichiara lo stesso Ionesco (sempre in *Note e contronote*, pag. 31), quando addita i mezzi per « teatralizzare la parola », i quali sono questi: « portarla al parossismo, per dare al teatro la sua vera misura, che è una dismisura; la parola stessa deve essere spinta fino alle sue estreme possibilità, il linguaggio deve quasi esplodere, o distruggersi, nella impossibilità di contenere i significati ».

Ma torniamo all'*Amedeo*. L'equivocante Ionesco sembra aver fatto il giuoco dei due coniugi, ma è anche più probabile che essi abbiano fatto il giuoco di Ionesco. In realtà, essi non sono né giocatori né giocati, né tanto meno carnefici o vittime, perché non sono neppure cose, ma sono delle parole. Giunta all'essenza, la tecnica dell'equivoco, o dello scambio dei contesti, non può che rivelarsi una tecnica del caos e della nullificazione. Ne tirerà le somme, alla fine, il solo autore che, al pubblico in cerca di significati, potrà anche rispondere pirandellianamente: « Quello che a voi pare » (ove i più, opinabilmente, si crederanno incoraggiati a ritenere che il cadavere ingombrante è la vita coniugale, che i due protagonisti hanno fatto crescere); ma è più plausibile che risponda accingendosi a riprendere e continuare il suo giuoco. Giungerebbe così ad un'altra consuetudine canonica del teatro: alla *ripetizione* (chiave del teatro di Beckett), dalla quale emerge quella che prima ho chiamato la *condicio per quam* del teatro: il giuoco o l'arte dell'imitare, ossia del fingere, in cui Aristotele (nella *Poetica*) scorgeva addirittura la nota discriminante dell'uomo dalla bestia.

Tant'è, infine, che il teatro di Ionesco, appunto per le cose che ho detto (consistere nella tecnica dell'equivoco e della ripetizione), va recitato secondo le tonalità del parlare comune, quale s'ode sulla strada, nei salotti, negli uffici, nei negozi, nei congressi, nei luoghi di divertimento, nelle sale d'aspetto, nei cinematografi e nei teatri, della

società — ad esempio — attuale del nostro Paese. Niente voci stentoree e « impegnate », dunque — come quelle udite allo spettacolo delle Muse, eccezion fatta, forse, di Cristiano Censi (nella parte del marito) —, e niente toni parodistici o falsamente canzonatori. Solo a tali condizioni, da questo loicissimo teatro della più risibile illogicità, potrà sprigionare, tanto più mordace quanto più sbadata (com'è in genere del parlare comune), quell'asprezza fortificante che di *Amedeo* ribadisce l'artistica contestualità.

Rappresentare un classico: *L'Orestide* del Teatro Stabile dell'Aquila

Rappresentare oggi un classico significa render conto d'un mutamento fondamentale: della caduta della maschera. Con essa è cambiato tutto: l'*ypocritès*, l'« ipocrita », da teatrale, ha acquistato un significato morale. Diciamo meglio: *direttamente* morale, poiché nel teatro covano ragioni morali (il problema della giustizia, il quale si articola in quello della libertà che esige di manifestarsi secondo la verità, ossia in quello della storia): ragioni che esso *indirettamente* si studia di proporre, dapprima attraverso il defilamento della maschera, e in seguito — ecco appunto il problema — attraverso la finzione dichiarata e scoperta dell'*ypocritès* smascherato.

Il problema, insomma, è questo. Con la caduta della maschera l'*ypocritès* è venuto a coincidere con l'attore. Diciamo attore nel senso, naturalmente, che questa parola ha nella Grecia antica, dove significa l'agonista nel dramma: esempio, Oreste, Edipo, Agamennone. Caduto l'indice del contesto drammatico (tale era la maschera, indicatrice della situazione e non rivelatrice d'una rassomiglianza somatica), l'attore sembra abbia assunto una responsabilità maggiore, apparendo non più *vittima* di un'azione che lo sovrasta (l'attore, in quanto tale, è uno che agisce senza vedersi, ma essendo nondimeno visto e giudicato: è perciò — poiché non si vede — innocente: *agnus*, agnello, come dirà il cristiano; *tragos*, o capro espiatorio, come intendevano gli antichi), ma piuttosto iniziatore di essa: colui che *ha deciso*