

Eugène Ionesco dal paradosso all'uomo

Nasce a Slatina in Romania nel 1909, ma già all'età di due anni si trasferisce a Parigi con la madre. La sua lingua è, infatti, il francese e impara il romeno solo a tredici anni. In questa intervista Ionesco afferma per la prima volta, che l'attacco a Victor Hugo e la diffidenza per i geni e i grandi creatori si rivolgevano alle figure dell'arroganza e dell'oppressione rappresentata da un padre di cui porta lo stesso nome.

— In «*Vita grottesca e tragica*» di Victor Hugo, il libro che ha scritto a ventisei anni in Romania, lei ha adoperato alcune metafore ricorse anche durante la caduta di Ceausescu. Perché ha scelto una figura tanto grande, come quella di Victor Hugo, per abbatterla?

Era l'epoca in cui, in Romania in Francia e altrove, Victor Hugo non piaceva all'élite letteraria a causa della sua eloquenza, della sua retorica. Quando gli si chiedeva: «Qual è il maggior poeta francese?», Gide rispondeva: «Victor Hugo, purtroppo!» E Cocteau diceva: «Victor Hugo era un pazzo che si credeva Victor Hugo».

Allora non piaceva perché si aveva l'impressione che la sua letteratura, troppo retorica, non corrispondesse alla sua personalità e, soprattutto, alla personalità di un uomo. Non era un uomo, era una specie di grande facitore di letteratura.

Lo consideravamo così. In seguito, ci siamo accorti che c'erano bei versi. In quel periodo, i nostri poeti preferiti erano Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Gérard, de Nerval e Lautréamont. Ai facitori di poesia preferivamo i poeti.

— In «*Il mondo è invisibile*» lei descrive la figura di suo padre. Quella violenza di cui parla mi ha fatto pensare che ci sia una differenza tra lei come *Giobbe* e l'eccesso del male rappresentato da suo padre.

Mio padre non era l'eccesso del male, ma faceva parte del male, ossia provava disprezzo per gli altri. Aveva un posto amministrativo di rilievo nella polizia, era potente e non era possibile attaccarlo. In quel momento, in Romania, che ora è sfortunata e forse è appena scampata alla sfortuna, c'erano difetti nel comportamento comune. Era una Romania rozza. Per esempio mio padre picchiava i domestici, scacciava i suoi inquilini che avevano il diritto di restare, esulava dalle leggi. Io non lo amavo e non solo per questi motivi, ma anche per un altro: egli rappresentava il romeno medio violento e duro, la futura «guardia di ferro». Com'è noto la guardia di ferro era il neonazismo romeno.

Allora sono partito in fretta. La Romania aveva molti difetti e con il regime di Ceausescu ci sono stati difetti anche molto maggiori. Allora era una nazione di destra, rozza, scortese. Io, invece venivo da un paese in cui avevo cominciato a capire che cosa fossero la cortesia, l'amicizia, la felicità e cose, dal punto di vista spirituale, differenti dal nazismo e dal neonazismo.

Era l'epoca di Emmanuel Mounier, Jacques Maritain, Gabriel Marcel, Denis de Rougemont.

E siccome la guardia di ferro si diffondeva ovunque, come finora la Securitate, mi sentivo molto solo e mi chiedevo se avessi ragione e, soprattutto, se si possa avere ragione contro tutti gli altri. Da qui è nata la pièce *Il rinoceronte*.

Il rinoceronte è la mia storia in Romania.

Allora, a un certo punto, lei ha risposto *Nu, cioè no*. Tra coloro che ha attaccato con questo saggio intitolato «*Nu*» c'era pure Mircea Eliade.

Avevo detto no, un no generale, un no all'esistenza, un no alla vita. E cominciavo con un no ai valori culturali romeni.

Poi, in quello stesso libro, lungo i capitoli, si vedeva che non era solo un no alla Romania, di cui attaccavo i costumi letterari, ma era un no che si opponeva alla cultura per la metafisica. Discutendo con un critico letterario gli ho detto: «Se Dio esiste, perché fare letteratura? E se Dio non esiste perché fare letteratura?». Dunque, il libro aveva un versante mistico, dava molto più valore alla metafisica che alla cultura. I fatti della cultura erano scritti, eppure la ritengo una debolezza e mi sono rammaricato di avere scritto.



La nostra epoca, che più di altre in questo senso insuperbisce, fa di tutto per ignorare, o presumere di sconfiggere ciò che maggiormente ci ricorda la nostra condizione umana: il dolore e la morte. Una visione del mondo che non può dare un senso anche al dolore non serve a niente (...) Certamente bisogna fare di tutto per alleviare il dolore di tanti innocenti e per limitare la sofferenza. Ma una vita umana senza dolore non c'è, e chi non è capace di accettare il dolore si sottrae a quelle purificazioni che sole ci fanno diventare maturi. Nella comunione con Cristo il dolore diventa pieno di significato... (Joseph Ratzinger). È codesta in ultima analisi la risposta alla domanda continuamente, drammaticamente riproposta in ogni pagina dell'opera teatrale «*Il gioco dell'epidemia*» (1959) di Eugène Ionesco, tipico esemplare del suo messaggio. La trama è semplicissima: in una città metafora del mondo umano, inspiegabilmente esplodono, sotto forma di un morbo ful-

La superbia e la morte

mineo, incurabile, micidiale — il dolore e la morte. L'autore rappresenta grottescamente, nelle varie scene, le diverse ma tutte vane reazioni e risposte di fronte a questo incontro. I bisturi della scrittura teatrale, solo apparentemente umoristica, di questo grande scrittore, mette a nudo le radici del male di un'epoca che spesso scorda il senso delle parole di Cristo riportate nel vangelo di Giovanni: «Senza di me non potete fare nulla». E ben vero che anche al termine di quest'opera teatrale di Ionesco, è il nulla che si presenta come vuoto del dolore e della morte, dopo che le pretese luciferine degli uomini sono state amaramente ridicolizzate. Ma è un nulla nel quale lo spasimo dell'attesa di un incontro sta già preparando, e lo intuimmo bene, l'amorosa accoglienza allo schiudersi del seme donato della grazia. Nessun idolo potere, denaro, politica, scienza è sfuggito agli strali di Ionesco in decenni di lavoro letterario.

G. G.

Intervista con lo scrittore rumeno

— Adesso vuole ancora dire no o vuole dire sì? Dico sempre no a questa umanità depravata. Dico no alla mancanza di cultura e a coloro che non vanno verso Dio. Dico no a quanti sono contro la spiritualità.

— Lei pensa che oggi basti uccidere il rinoceronte più grande perché gli altri, che si erano trasformati in rinoceronti, possano tornare come prima? Perché, se si uccide il rinoceronte più grande, se si uccide il tiranno, non è detto che sia stata abbattuta la tirannia.

No, essa può tornare in qualsiasi momento e un uomo non religioso è tentato dalla tirannia dal potere, dal dominio. Un uomo di affari, un finanziere per me non è un uomo. Abbiamo bisogno di finanziari, certo, ma possiamo utilizzarli a condizione che questi finanziari, questi uomini del commercio abbiano una vita interiore spirituale.

— Suo padre le ha dato molto dolore, per esempio, in occasione dell'ammissione del tradimento verso sua madre. La sua diffidenza nei confronti degli uomini di affari dipende dalla figura di suo padre?

Sì, è cominciata con la *Cantatrice calva*. Volevo scrivere saggi in cui esprimere certe idee, ma mi è sembrato che la *Cantatrice calva*, con il suo linguaggio disarticolato, con il suo non senso, esprimesse la realtà meglio di quanto potesse fare qualsiasi altra opera.

Gli spettatori, quando vanno a vedere la *Cantatrice calva*, ridono. In realtà non la comprendono. È la tragedia del linguaggio spezzato, distrutto, perché non hanno avuto fiducia e non hanno seguito il verbo di Dio. Sono parole sconnesse, è un linguaggio perduto. Proprio per questo le persone fanno un errore quando ridono invece di esserne spaventate. D'altronde, mi è capitata una fortuna con la *Cantatrice calva*. Era una pièce riuscita e quindi sono stato indotto a scrivere *La lezione* e *Amedeo o come sbarazzarsene*. E poi, soprattutto, le grandi pièces che mi piacciono molto e che non sono conosciute. In Italia sono state tradotte quasi tutte da Renzo Morteo, che è morto di recente. Le mie grandi pièces sono *Assassino senza movente*, *Macbett* — uno Shakespeare che ho cercato di mettere a punto dove il più forte è il male —, *L'uomo con le valigie*, *Il viaggio e i morti*. Questo formidabile bordello. E poi le mie novelle, *La foto del colonnello*.

— Lei ha sposato Rodica Burileanu, in Romania nello stesso anno in cui è morta sua madre.

Sì, infatti, Rodica mi è stata moglie, madre, segretaria, infermiera, consolatrice. È accaduta una cosa molto strana: mia moglie e io siamo andati nella casa di famiglia, l'ho scritto in *Il mondo è invisibile*, e mia madre mi ha consegnato a mia moglie.

La regina mi dava alla principessa. Se non mi rammarico tanto per quel che ho scritto è perché sono vissuto con mia moglie che è ancora al mio fianco e spero che sarà salvata come me e con una figlia deliziosa che capisce il bene e il male. Quando ho preso coscienza del mondo, il mondo mi sembrava bello, e dopo ho visto che era mescolato con il male. Come Leibniz, sono sorpreso che esista l'esistenza, ossia: «Perché c'è qualcosa invece del niente?»

E dopo avere ammesso il fatto esistenziale, mi sono detto: «Se il mondo esiste, perché c'è il male invece del bene?». Ma devo dirle che la prima parte della mia vita, trascorsa in Francia, era felice e la campagna era tanto bella con quella primavera, con quelle viole, che avevo l'impressione di vivere ancora in paradiso. Ho ancora ricordi paradisiaci.

Molti si sono interrogati attorno al fatto che lei, che ha scritto una pièce intitolata «*Il re muore*», ha detto che in Romania occorre la monarchia.

Non c'è nessuna relazione con *Il re muore*. *Il re muore* è l'espressione del male, della malvagità, dell'inconscio. Lì, il re non vive una vita spirituale.

— Allora lei auspica un re che viva una vita spirituale.

Ritengo che una monarchia spirituale in tutti i paesi sia superiore alle monarchie costituzionali e ai partiti politici, agli uomini politici che si uccidono per il potere, per il dominio sugli altri, per la realtà economica, mentre il re è anche spirituale e sopra tutto impedisce che ci siano ambizioni che si rivolgano a lui. È un re ideale.