



E. Ionesco (1912-1994), drammaturgo e saggista, nato in Romania ma vissuto in Francia, è stato insieme a Beckett uno dei più celebri rappresentanti del Nouveau Théâtre. Sue alcune pièces famose come *La Cantatrice chauve* (1950), *Les Chaises* (1952) e *Rhinocéros* (1960), che ne ha consacrato definitivamente il



### La leçon di E. Ionesco

Il Professore, l'Allieva, la Governante: una struttura triadica di personaggi per un atto unico, attraverso il quale Ionesco porta sulla scena una storia tanto paradossale quanto grottesca. Un vecchio Professore riceve un'Allieva per una lezione privata di matematica e di filologia e tutto sembra procedere secondo il consueto rituale didattico e le attese dello spettatore: scuse e complimenti dall'una e dall'altra parte, carinerie e freddure spiritose, domande e risposte da questionario elementare. Finché a poco a poco, sulla scia eversiva del gioco linguistico e di un allucinato metodo d'insegnamento, la scontata banalità della situazione inizia a deviare verso il parossismo, in un crescendo di minacce e di punizioni. L'omicidio dell'Allieva segna l'acme di questo delirante percorso d'apprendimento, in cui la violenza celata nel rapporto docente/discente è ricondotta con brutale evidenza alla relazione assassino/vittima. Ma la *pièce* non si incarica solo di smascherare l'ipocrisia dei legami sociali: collegate in un nodo di suggestioni plurime, affiorano la natura sadica dell'atto di insegnamento - inteso come esercizio di potere compiuto attraverso la mistificazione del linguaggio -, le sue valenze aggressive sul piano psicologico e fisico, la condanna verso certe modalità devianti di cultura, la denuncia politica infine del nazismo, ipostasi storica di quella ferocia autoritaria che appare innescata dal processo didattico.

Rappresentata per la prima volta nel 1951, al Théâtre de Poche a Parigi, *La leçon* - dramma comico, secondo la definizione dell'autore - appartiene alla fase iniziale della produzione di Ionesco, che i critici contraddistinguono per una serie di particolari scelte strutturali ed espressive: la tensione sperimentale nella composizione dialogica, la rottura con le convenzioni teatrali dell'intreccio drammatico, la sclerosi psicologica dei personaggi, ridotti a rigidi automi. E' evidente, in questo primo periodo di creazione artistica, l'influenza dell'Avanguardia Storica, del Dadaismo soprattutto, presente nel gusto per le invenzioni fantastiche e nel rifiuto delle regole scenografiche del teatro borghese, rifiuto che

investe soprattutto la caratterizzazione degli attori e l'idea del linguaggio, non più sentito come mezzo per comunicare, ma articolato in maniera tale da creare un ritmo aggressivo, fatto di ripetizioni sillabiche, di suoni che soggiogano mente e corpo di personaggi e spettatori. Come rileva da certe dichiarazioni contenute in *Notes et contre-notes*, Ionesco ricerca il dato teatrale nella sua purezza, rigetta i meccanismi della mimesi realistica e ogni finzione di verisimiglianza: ciò che tenta soprattutto di condurre a termine è un "esperimento di teatro astratto o non figurativo". Il teatro si presenta dunque

come “puro gioco di parole, di scene, di immagini. Materializzazione di simboli. Liberare la tensione drammatica senza l’aiuto di nessun intrigo.” Perché anche nell’assenza di un vero e proprio intreccio si può manifestare “qualcosa di mostruoso: [...] in quanto il teatro è essenzialmente rivelazione di cose mostruose... che portiamo in noi”. In questa visione apocalittica del teatro come strumento di *anagnorisis*, di riconoscimento del sé, c’è molto delle suggestioni teoriche di Artaud, della sua idea di teatro-peste terapeutico e purificatore per la collettività, ove riaffiora sotto nuova luce l’antica concezione della catarsi aristotelica.

L’elemento che maggiormente veicola questa riemersione del mostruoso è senza dubbio il linguaggio, pronto a rivelare l’inconfessabile attraverso l’uso desemantizzato della parola. Svincolata dal processo di significanza, che la coarta nei rigidi schemi del conformismo espressivo, essa può divenire puro pretesto verbale attraverso il quale si rendono manifeste le aporie e le intermittenze della ragione. Di qui l’origine della drammaticità dell’evento scenico, che consiste nella progressiva e irrefrenabile perdita di senso, nel disorientamento logico, nello scarto dalle norme linguistiche e razionali che comunicano e controllano gli accadimenti reali. Tale graduale affievolirsi del legame tra le parole e le cose, l’emergere di un attrito semiotico tra il mondo e il linguaggio che lo esprime, sceglie però - è questo il felice tentativo dell’autore - la soluzione del burlesco scenico. Lo spettatore si ritrova dinanzi personaggi trasformati in burattini che si animano e gesticolano, parlano a scatti, agitano oggetti invisibili, ragionano e sragionano di astruserie con burbanzosa serietà. Il tutto grazie alla sfrenata sofisticazione espressiva della parola, incaricata di ricostruire nuove dimensioni logiche nell’assenza del principio di identità e di non-contraddizione. Il passo che segue è indicativo: il Professore ripete all’Allieva per quattro volte la stessa domanda di aritmetica - disciplina che nell’immaginario collettivo è per antonomasia simbolo di univoca esattezza - e ne ricava con gran soddisfazione quattro risposte differenti e tutte esatte. Il bello è che se almeno nelle prime tre il ragionamento comune può riscontrare un qualche fondamento logico, per quanto capziosamente, nell’ultima soluzione interviene un elemento di anarchia e di incertezza (“talvolta”) che scardina completamente anche le precedenti conclusioni.

PROFESSORE Sette più uno?

ALLIEVA Otto.

PROFESSORE Sette più uno?

ALLIEVA Otto bis.

PROFESSORE Eccellente risposta. Sette più uno?

ALLIEVA Otto ter.

PROFESSORE Stupendamente. Brava. Sette più uno?

ALLIEVA Otto quater. E talvolta nove.

Il disfarsi del principio di identità e di non-contraddizione appare peraltro pienamente tematizzato nell’ipnotica tirata del Professore sulla filologia linguistica e comparata. Anche in questo caso Ionesco si serve di una disciplina caratterizzata da estrema precisione di metodo, che acquisisce i suoi dati tramite il confronto e la distinzione tra i vari gruppi linguistici, rifacendole il verso. Nella sconclusionata e confusa spiegazione del Professore, supportata da una costruzione sintattica mostruosa, tutto ruota attorno alle idee antinomiche di distinzione e di somiglianza, ma tale contrasto appare sorprendentemente riassorbito e azzerato nell’incongrua procedura di argomentazione. Non a caso le tortuose volute del ragionamento sono assecondate dalle debordanti *tournures* del periodare, in un vortice verbale dalla logica perversa che ha il solo effetto di sedare l’attenzione dell’Allieva e di confondere il pubblico:

PROFESSORE Ciò che distingue le lingue neospagnole tra loro e i loro idiomi dagli altri gruppi linguistici, come i gruppi di lingue austriache e neoaustriache o asburgiche, come pure dai gruppi esperantista, elvetico, monegasco, svizzero, andorrano, oppure ancora dai gruppi di lingue diplomatiche e tecniche, ciò che le distingue, dico, è la loro

rassomiglianza impressionante, la quale fa sì che a mala pena possano essere distinte l'una dall'altra, parlo delle lingue neospagnole tra loro, le quali ad ogni modo si può pervenire a distinguere mercé i loro caratteri distintivi, prova assolutamente irrefutabile della straordinaria rassomiglianza che rende incontestabile la loro origine comune, e che, al contempo, le differenzia profondamente, in virtù di quei tratti distintivi di cui ho parlato.

Una profonda sensazione di disagio contagia così gli spettatori: la figura del Professore, istituzionalmente incaricato di trasmettere conoscenze, si rivela al contrario il primo veicolo di disorientamento. Le sue domande, i suoi commenti, le sue delucidazioni ora ambigue ora assurde, segnalano l'entità dello scarto, inducono allo straniamento, ricostruiscono una dimensione paradossale ove risulta drammaticamente corrosa ogni volontà di comunicare. Domina incontrollata piuttosto l'intenzione di soggiogare, di schiacciare, di usare la cultura - se tale si può chiamare una somma di nozioni gratuite e stravaganti - come un'arma per abbrutire la mente, sedurre il corpo e infine uccidere. In tal senso la matematica e la filologia sono solo strumenti di morte o, se si preferisce, metodi terapeutici di cui il Professore si serve per far riemergere il proprio essere *mostruoso*:

PROFESSORE Signorina, vuole che facciamo un po' d'aritmetica, se non le dispiace...

ALLIEVA Certamente, professore. Certamente, non domando di meglio.

PROFESSORE E' una scienza molto nuova, una scienza moderna, anzi, per essere esatti, è un metodo piuttosto che una scienza... E' anche una terapeutica.



D. Maurin, S. Depla, B. Rogier in *La Leçon*, allestimento curato da La Compagnie Theatreux, 2002.

Comprensibili appaiono dunque le preoccupazioni della Governante, che in alcune battute ammonitrici dal sapore profetico consiglia il Professore di evitare senz'altro tali discipline dalle conseguenze tanto perniciose quanto avvolte dal mistero ("Farebbe meglio a non cominciare dall'aritmetica... L'aritmetica è una cosa che stanca, che innervosisce"; "Signore, soprattutto non della filologia; la filologia conduce al peggio"). Che poi quest'ultimo invito sia al centro di una discussione chiarificatrice sul valore semantico della parola "peggio" è il segno che ormai la tragedia si è compiuta. La dimensione onirica e stregata in cui il Professore ha blandito e catturato la sua vittima lascia il posto alla cruda presenza di un cadavere scomposto, che riconduce al loro vero senso - il più osceno, il più grottesco - le parole fino a quel momento pronunciate.

GOVERNANTE E dire che io l'avevo avvertito un momento fa: l'aritmetica conduce alla filologia e la filologia conduce al delitto...

PROFESSORE Lei aveva detto al "peggio".

GOVERNANTE E' la stessa cosa.

PROFESSORE Avevo capito male. Io credevo che "peggio" fosse una città e che volesse dire che la filologia

conducesse alla città di Peggio.

GOVERNANTE Sporco bugiardo. Brutta vipera. Un erudito come lei non si sbaglia nel senso delle parole.

La Governante ha davvero ragione: un erudito come il Professore non si sbaglia sul senso denotativo e connotativo delle parole - altrimenti che razza di professore sarebbe? Casomai le usa per depistare e avviluppare le sue allieve in una rete di riferimenti contraddittori e assurdi, affastellati senza tregua, che altro non rivelano se non la sconfinata vacuità del linguaggio, il suo essere anzitutto luogo di un contatto tortuoso e perverso, canale fisico di una connessione docente/discente destinata ad inviare paradossalmente solo non-messaggi, o meglio messaggi di violenza e di morte. Di fatto le parole agiscono e sono valide, secondo il protagonista, quando risultano prive di significato, svincolate da ogni fine comunicativo, assottigliate nella loro pura consistenza fonica. Il senso verbale costituisce soltanto un peso increscioso che arreca danno alla parola, imbrigliandola e impegnandola in un arduo confronto con la dimensione delle cose, col mondo dei destinatari, i "sordi" nelle cui orecchie ogni suono trova la sua tomba:

PROFESSORE Se lei emette più suoni ad una velocità accelerata, questi si accavalleranno automaticamente gli uni sugli altri, formando perciò sillabe, parole, e, caso mai frasi, ossia raggruppamenti più o meno vasti, associazioni squisitamente irrazionali di suoni esenti da ogni significato, ma appunto per questo capaci di mantenersi senza pericolo a considerevoli altezze aeree. Cadono soltanto le parole soggette ad un significato, appesantite dal loro senso, le quali finiscono sempre per soccombere, crollare...

ALLIEVA ... nelle orecchie dei sordi.

Traguardata al livello di queste singolari considerazioni metalinguistiche (come non apprezzare il gioco condotto sulla metafora del "cadere", che rinvia all'antica idea grammaticale di *ptosis*, *declinatio*?), la *pièce* si rivela per quello che è: un'occasione per riflettere sull'incomunicabilità del linguaggio, o meglio sulla natura assolutamente gratuita dello scambio verbale, votato a produrre solo suoni che serbino un labile contatto tra gli interlocutori, e non significati comunque destinati a soccombere nelle voragini auricolari di quanti non possono capire. Riflessione tanto più ardita perché condotta tramite la rappresentazione di ciò che per eccellenza dovrebbe essere una situazione comunicativa deputata a trasmettere il massimo di informazione - la lezione di un maestro a un allievo, appunto - e invece rielaborata come valvola di scarico di oscure pulsioni distruttive.

Si è detto prima che la messinscena del non-senso avviene attraverso la categoria comica del burlesco, che all'improvviso si scopre coincidere con la sfera del tragico. Occorre a tal proposito osservare come tra l'una e l'altra dimensione espressiva intercorra la stessa relazione speculare e antinomica che connette *recto* e *verso*: si tratta insomma di due opposti modi di una stessa realtà letteraria. Lo sottintende lo stesso Ionesco, quando afferma ancora che il fine della *Leçon* è quello di "spingere il burlesco fino al limite estremo. Poi un leggero tocco, un movimento impercettibile, e ci si ritrova in pieno tragico. E' un gioco di prestigio. Il passaggio dal burlesco al tragico deve avvenire senza che il pubblico se ne accorga". Valicare il limite del burlesco, in una torsione polemica che va ben oltre la satira, conduce allora alla rivelazione inaspettata e tanto più violenta della natura profondamente tragica dell'evento teatrale rappresentato. Tale rivelazione si attua attraverso un vero e proprio percorso di rovesciamento, che investe i rapporti tra i personaggi, i ruoli stessi dei protagonisti, la semantica della comunicazione verbale e prossemica degli attori in scena. Si veda, ad esempio, come progressivamente il Professore perda i tratti che lo rendono timido e compito, "molto corretto, molto professore" - secondo quanto recita la didascalia -, per assumere l'inedita configurazione di sadico torturatore, incurante e anzi compiaciuto delle sofferenze dell'Allieva. E come per contro quest'ultima si spogli della vivacità e della spigliatezza iniziali per acquistare i caratteri opposti della vittima, della preda destinata a subire l'atto di violenza. In tal senso il suo mal di denti accusato nel corso della lezione di filologia non è altro che la somatizzazione di un disagio psicologico ingenerato dalla

condotta del Professore, una sorta di autotortura che si aggiunge alle minacce (“ma io glieli strapperò tutti i denti”; “Silenzio, o le spacco la zucca”; “te le strappo io, cocca, le tue orecchie”) e alle punizioni corporali (il torcimento del polso).

Correlato alla violenza fisica e psicologica del Professore è il suo differente modo di rivolgersi all’Allieva: il passaggio dal formale “signorina”, all’offensivo “cocca”, fino al vertice spregiativo di “porcacciona”, col ritorno conclusivo al precedente tono ossequioso e ipocrita (“Signorina, la lezione è finita”) ridisegna la parabola emotiva percorsa dal protagonista e offre allo spettatore l’occasione di rinvenire le dinamiche soggiacenti allo sviluppo del dramma. Lo stesso si può dire del ritmo, che subisce diverse e significative accelerazioni a seconda dei vari personaggi. Se al principio il Professore parla quasi con riserbo, a differenza della ragazza che interloquisce invece con prontezza, subito dopo che quest’ultima inizia a mostrare le prime difficoltà, l’andamento dialogico muta: il Professore incalza con domande ed esempi l’Allieva, che appare invece ottusamente incapace di reagire. Nonostante le ripetute mediazioni della Governante, che cerca di ricomporre la situazione, l’andamento dialogico si fa sempre più sconnesso e lo scambio di battute tra Professore e Allieva non mostra altre sintonie se non quelle della pura ripetizione verbale, del semplice riecheggiamento fonico, del tutto privo di senso:

PROFESSORE Quando si contano dei bastoni, ciascun bastone è un’unità, signorina... Che cosa ho detto?

ALLIEVA “Un’unità, signorina. Che cosa ho detto?”

[...]

PROFESSORE ...la cosa più paradossale, è che un mucchio di gente che manca assolutamente di cultura parla le diverse lingue. Capisce? Vuol ripetere?

ALLIEVA “...parla le diverse lingue. Vuol ripetere?”

Nell’esplicito invito del Professore a “ripetere” è il segno che il processo di comunicazione sta ormai degradando verso una progressiva automazione del rapporto emittente/destinatario, come dimostra anche l’ossessiva scena finale del coltello immaginario. Nella sequenza, il Professore costringe l’Allieva a guardare intensamente un oggetto invisibile che egli brandisce in aria e a pronunciare a più riprese la parola “coltello”:

PROFESSORE Guardi, allora, in fretta, ripeta: col...

ALLIEVA Ah, se proprio ci tiene... col... coltello...

L’assenza dell’oggetto, o meglio la sua simbolica presenza, ricostruita attraverso il potere immaginativo del vocabolo ripetuto, non è più solo prova di una frattura ormai dichiarata tra le parole e le cose, ma anche la rivelazione del potere psicagogico della lettera che nega e riafferma il suo senso, che ammalia e trascina l’ascoltatore, che si impone come magica cantilena di un rituale pronto ad annullare ogni tentativo di reazione e di ragionamento. L’esito finale riservato all’inquietante pratica dell’autocrazia del linguaggio non può che essere il gesto delittuoso, la soppressione della persona altrui. Si tratta di un meccanismo infernale, che basta mettere in moto perché si produca l’evento tragico. E per giunta di questo ingranaggio, che mette a nudo la vacuità dei significanti e la violenza di significati, Ionesco mostra tutto l’irrefrenabile potere. La lezione del Professore finisce così come comincia, col suono del campanello che annuncia l’entrata in scena dell’ennesima allieva. Non c’è spazio per la pausa mimica - se non nei due momenti di trapasso a scena vuota, all’inizio e alla fine - né verbale - se non nell’acme del dramma, allorché il silenzio fa da sfondo all’assassinio. Il ciclo si rivela inarrestabile, quasi una spirale che si carica, ad ogni nuovo giro, di suggestioni ideologiche pronte a rendere ancora più profondo il vortice di non-senso e violenza. Il cenno finale alla svastica, simbolo moderno di morte e di sopraffazione, con la sua figura spiraliforme sembra appunto un riferimento obliquo al circuito vizioso innescato dal delirio linguistico e gestuale messo in scena. Naturalmente,

così come accade nella relazione tra il burlesco e il tragico, esiste un'altra faccia di questa meccanica continuità dell'azione drammatica: è la vuotezza. Per quanto rifiutato, negato, persino esorcizzato nell'iperbolico e grottesco conteggio dei quaranta ammazzamenti quotidiani, il vuoto non può essere celato, dilaga anzi sovrano e si fa gesto automatico, parola astratta, sguardo allucinato, corpo morto. La stessa idea di cultura, così come mostra di essere intesa dai personaggi, nel suo essere ridondante e pletorica diviene ricettacolo di insignificanze gratuite, una maschera dietro alla quale dissimulare la perdita di ogni punto di orientamento e l'assenza di senso. In questo desolante contesto di violenza e di degradazione tutto risulta fagocitato dalla vacuità, anche la stessa conclusione. In fin dei conti, che il dramma ricominci lì dove finisce è il segno paradossale e tragico dell'inesistenza di una qualsiasi alternativa.

#### Bibliografia

- R. Alonge, *Teatro e Società nel Novecento*, Milano, Principato, 1974.  
A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, tr.it., Torino, Einaudi, 1972.  
G. Genette, *Palinsesti*, tr. it. Torino, Einaudi, 1997.  
E. Ionesco, *Note e contronote*, tr. it., Torino, Einaudi, 1965  
-, *La lezione, Le sedie*, tr. it., Torino, Einaudi, 1982