

Giovanni Rotiroti

Eugène Ionesco tra disegno e poesia

Abstract: This article attempts to unveil and explain the subtle connections between "Elegies for Minuscule Beings"(Elegii pentru ființe mici), a volume of poetry written by Eugene Ionesco, and "White and Black"(Le blanc et le noir) by the same author. At the core of Ionesco's meditation on the sacred, on the scandalous nature of death, or on the extent of tragic, there are the author's drawings and etchings that keep the secret of his encounter with the Romanian poetic expression. The point of contact between the real and the memory is graphically theatricalized exposing the vulnerabilities of the subject.

Key words: sacred, death, tragic, poetic expression, subject, theatricalization, etching

Per onorare il centenario della nascita di Eugène Ionesco abbiamo dato alle stampe quest'anno un libro sul fantasma del Rhinocéros nel tentativo di restituire lo sfondo interrogante di questo evento per molti versi sconcertante (Rotiroti,2009). Partendo proprio dall'opera romena dello scrittore avevamo affermato che sarebbe stato interessante confrontare le poesie giovanili di Eugen Ionescu con il libro Le blanc et le noir, che contiene i disegni dell'autore con commenti e introduzioni, pubblicato cinquant'anni dopo Le elegie per piccoli esseri. Ne Le blanc et le noir si può infatti osservare come alcuni disegni di Ionesco rappresentino la traduzione in chiave figurativa delle sue poesie giovanili. È giunto ora il momento di chiarire questo aspetto degno di tutto rilievo. A titolo esemplare trascogliamo questa elegia dal volume Elegii pentru ființe mici in cui sono contenuti scarabocchi, ghirigori, disegni di bambino in forma di poesia.

Țară de carton și vată (Paese di cartone e di bambagia)

*În țara ceea nu deosebești piatra
de pasăre sau duh:
sunt de vată și carton.*

*Cine vrea își scoate sufletul,
îl pune alături
și -l privește ca pe o ființă streină:*

am zărit duhuri de pomi, de păsări, de oameni.

*Oamenii-păpuși cîntă rugăciune mută:
Dumnezeul lor are barbă albă.
Oameni- păpuși și duhuri de vată!*

Zîmbete de pastă!

*Pomi de cauciuc!
Ochi candizi și ficși!
Culorile sunt palide, nu țină.
Spațiul are doi metri cubi.
Focul e o cîrpă roșie și îl iei cu mîna.*

*Țara asta a mîzgălit-o, pe carton, un copil.
Copilul visează: nu-l trezi.¹*

Paese di cartone e di bambagia.

*In quel paese non distingui la pietra
da un uccello o dallo spirito:
sono di bambagia e cartone.*

*Chi si vuole levare l'anima,
se la pone accanto
e la guarda come una creatura straniera.
Ho scorto spiriti di alberi, di uccelli, di uomini.*

*Uomini-marionette cantano qualche muta preghiera
Il loro Dio ha la barba bianca.
Uomini-marionette e spiriti di bambagia!*

Sorrisi di impasto!

*Alberi di caucciù!
Occhi candidi e fissi!
I colori sono pallidi, non gridano.
Lo spazio ha due metri cubi.
Il fuoco è uno straccio rosso e lo prendi con la mano.*

*Questo paese l'ha scarabocchiato, su cartone, un bambino.
Il bambino sogna: non svegliarlo.*

¹ Cfr. E. Ionescu, *Elegii pentru ființe mici* (1931), in E. Ionescu, *Eu*, a cura di M. Vartic, Cluj, Editura ECHINOX, 1990, pp. 14-15.

Il protagonista di tutta la raccolta poetica *Elegie per piccoli esseri* è sua maestà il bambino. I versi di questa elegia, pubblicata in volume da Eugen Ionescu nel 1931, annunciano l'evento sorgivo della parola emersa dal tempo e dai luoghi dell'infanzia.² Le scene del teatro delle marionette del passato, di cui il piccolo Eugen fu spettatore in Francia da bambino, riattualizzano nella lingua romena una sacra rappresentazione commemorativa di quell'episodio ormai datato. Se i colori del disegno sono pallidi, i punti esclamativi, come aste dell'alfabeto, paiono effigiare il ricordo di un'anima-bambina che desidera mostrarsi nel tratto inquieto di una voce o di un grido, quasi a testimoniare, tra l'esultanza giubilatoria e lo sgomento angoscioso, il senso esorbitante della rivelazione. Ora il bambino parla, non è più quell'essere infante, quella strana creatura che, per la tradizione, è priva di parole. Qui, nella poesia, anche il dio delle marionette antropomorfe, che ha la barba bianca, si lascia cogliere da uno speciale sguardo. Il bambino sogna, non vuole essere svegliato.

Il sogno poetico del bambino è la messa in scena della straordinaria esperienza del lavoro di trasposizione dei segni muti del disegno in quelli della lingua della poesia. In questo componimento accade che il disegno scarabocchiato dell'infanzia si faccia prodigiosamente parola. Quest'evento del tutto particolare produce anche l'effetto che il soggetto infantile vede esposta e senza difesa, in un paese immaginario fatto di bambagia e di cartone, la propria anima come una creatura straniera. Nel momento in cui alla rappresentazione muta e scenografica dell'infanzia si sostituisce la parola impastata dalla voce della poesia, il soggetto subisce anche lui un inquietante effetto di estraniamento. Il bambino rimane spaesato, come tramortito da questa esperienza che è stata dettata fondamentalmente dal lavoro della traduzione. Alle parole ormai non rimane altro che celebrare il lutto della memoria dell'infanzia nella forma di una figurazione lontana.

Ma – ecco la domanda – se questo evento sembra essersi prodotto a partire dal lavoro di trasposizione significativa dal campo rappresentativo del disegno a quello definito dalla poesia, e se le figure silenziose che si stagliano dal disegno non hanno più la medesima consistenza affettiva delle parole testimoniate nell'elegia – il disegno, allora, di che cosa è segno?

Per provare a dare un inizio di risposta cerchiamo di capire quale sia la reale posta in gioco di Țară de carton și vată all'epoca in cui Eugen Ionescu la includeva nella raccolta di *Elegie* che ha segnato il suo debutto editoriale in Romania.

In questo componimento si nota, a partire dal gesto aurorale della traduzione e dell'esercizio di trasposizione dal linguaggio del disegno a quello dell'elegia, come Eugen Ionescu a quel tempo adottasse il dispositivo psicologico del sincretismo infantile in chiave simbolica. Il paesaggio è colto nella sua globalità percettiva. È impossibile individuarne i particolari: non si distingue più niente, né «pietra» né «uccello» né «spirito». Il disegno «scarabocchiato» prende vita con presenze fantasmatiche che mettono in scena il riflesso animato e inquietante del mondo. In questo luogo incantato e straniante – poiché in fondo è irrimediabilmente perduto –, il soggetto può osservare nostalgicamente la propria «anima» messa a nudo, quasi appartenesse ad un «altro»; ed essa è come una «creatura» del mondo

² In merito a questo argomento si veda G. Rotiroti, *L'esperienza della lingua nella poesia di Eugen Ionescu. Commento a Elegie per piccoli esseri* in *Il processo alla scrittura*, Firenze, Marco Lugli Editore, 2002, pp. 97-119.

che sta accanto o insieme ad altre creature. L'immaginazione del bambino restituisce agli oggetti, attraverso il «sogno» della poesia, figure antropomorfe e oggetti dalla consistenza plastica e materiale. Non c'è limite né confine prestabilito. Soggetto e oggetto si scambiano luttuosamente le parti. Il narcisismo copre, in un abbraccio spettrale, il mondo interno e quello esterno.

Lo spazio dell'elegia, quasi si trattasse di una sorta di limbo mutevole, una soglia di esperienza dove si combinano insieme sogno e realtà, è come catturato da uno sguardo «straniero» che separa. Il bambino poeta, aprendosi un varco nella lingua, stabilisce una relazione con quegli oggetti che sono per lui emotivamente significativi. L'esistenza si tramuta magicamente in essenza. Tuttavia, l'infanzia loquente non può parlare se non attraverso un atto di espropriazione dalla lingua materna. Di conseguenza, tutti i diritti e i possedimenti immaginari dell'infante sugli oggetti della memoria vengono meno. A partire da questa non padronanza, il soggetto poetico riconosce il debito simbolico che ha contratto con il linguaggio della rappresentazione verbale. Questo atto, avvertito come traumatico, si traduce nella poesia in una proiezione visiva, figurativa, quasi fosse un ultimo commiato rivolto a quelle immagini provenienti dal mondo infantile.

Ora, il bambino poeta, giunto faticosamente a parlare, non è più l'infante, l'essere privo di parola. Egli si interroga sul senso della propria presenza nel mondo, occupa il ruolo di testimone spaesato a seguito di questo evento singolare, assiste alla lacerazione della propria soggettività elaborando il lutto degli oggetti dell'infanzia nello spazio cavo delle parole. L'estraneità disincantata del paesaggio scarabocchiato e l'esposizione inerte della propria anima si configurano come la scoperta soggettiva di un vuoto non sostanziale che parla e prega con parole non più mute. Abbandonando dolorosamente la rappresentazione mitica e infantile delle cose e adottando, quasi di forza, la lingua delle parole, il bambino poeta ha nuovamente la possibilità di collocarsi in una forma nuova di discorso, quella stabilita dalla poesia, senza che per questo l'impulso creativo del disegno rischi di inaridirsi definitivamente.

Passano gli anni, cambiano i luoghi, mutano anche i nomi. Eugen Ionescu è diventato l'Eugène Ionesco di fama mondiale. Nel 1981, il libro *Le blanc et le noir*, dopo mezzo secolo dal debutto poetico nelle patrie lettere romene, rende noto che il padre del teatro dell'assurdo ha ricominciato a disegnare. Non traspone più i suoi disegni in forma di poesia come negli anni del liceo in Romania, ma espone in pubblico dei veri e propri disegni. Ormai l'autore non è più l'«Eugen Ionescu qualsiasi», come era stato malignamente definito sulla stampa in Romania nell'immediato dopoguerra, ma è diventato in Francia uno degli scrittori più rappresentativi, prossimo alla definitiva consacrazione come classico con la pubblicazione completa della sua opera teatrale nella *Pléiade*.

Dopo alcune pagine, però, inaspettatamente, ne *Le blanc et le noir* si trova scritto questo sbalorditivo giudizio sui propri disegni:

«Ma quale ingenuità in questi disegni, una ingenuità che fa che i mostri non siano più che risibili, oppure persino, chissà, divertenti. Piuttosto che lamentele, gemiti, rivolte, non sono che infantilismi. Disegni di bambini» (Ionesco, 1981:23-24).

Le parole contenute in questo giudizio hanno un sapore antico e non possono non attrarre l'attenzione. Questi disegni infantili di Ionesco sono forse la riproposizione di quei gemiti, di quelle lamentele, di quelle rivolte che provenivano dalle *Elegie per piccoli esseri*? Ionesco, commentando le litografie contenute ne *Le blanc et le noir*, intende forse ricalcare la sentenza negativa che la critica letteraria romena aveva emesso al momento della pubblicazione del suo primo e ultimo volume di poesie nel 1931? I disegni presentati ne *Le blanc et le noir* si vogliono allora definitivamente affrancare dalle poesie scritte cinquanta anni prima? Ma chi parla ora a distanza di tutti questi anni? Chi è il vero titolare di quelle parole sentenziose? L'impressione che si ha è che Ionesco voglia segnalare al "lettore onnisciente", ossia al suo doppio testuale, che questi disegni non appartengono più al poeta bambino delle *Elegie per piccoli esseri*, ma a un «altro», la cui presenza spettrale, ne *Le blanc et le noir*, non è per questo meno pervasiva. Il passato ritorna nella memoria. Anche questi disegni danno da pensare, da scrivere e quindi da raccontare. Forse con questi «disegni di bambini» qualcosa dell'evento, che riguardò a suo tempo le *Elegie romene*, si ripete, e con esso il «sacro» e «lo scandalo della morte».

In ogni caso, se ci lasciamo guidare dal contesto del libro, senza farsi fuorviare da conoscenze pregresse, non tarderemo a scoprire che questo giudizio sommario di Eugène Ionesco, espresso sui propri disegni, rientra inequivocabilmente nell'orizzonte del sapere della psicologia infantile. In particolare l'autore fa riferimento a quel tipo di conoscenze di cui gli psicologi dell'età evolutiva si avvalgono quando utilizzano i test proiettivi del disegno come strumento clinico e psicodiagnostico nella valutazione globale della personalità degli individui. Confrontando la propria opera figurativa con le analisi interpretative che gli psicologi forniscono in merito al disegno infantile, Ionesco riconosce che con la crescita, ossia con lo sviluppo, gli esseri umani, a partire dall'adolescenza, tendono a dimenticare, a non saper più disegnare, e inoltre sembrano ignorare il significato enigmatico del disegno come fonte inesauribile della rappresentazione soggettiva.

Ionesco sa bene che attorno al disegno la psicologia dell'infanzia ha evidenziato le tappe della crescita psicomotoria, ha ammesso stadi di sviluppo, fondando "oggettivamente" tutta una serie di costruzioni, interpretazioni, valutazioni che pongono in risalto lo sfondo emotivo, il magma degli affetti, i processi motivazionali inconsci, il grado di creatività, la capacità di riorganizzazione della realtà, il rapporto costante tra il movimento e il segno grafico, l'introversione, l'estroversione e anche la tensione per il futuro, nonché le disarmonie come indici utili per la valutazione di un esemplare psichismo umano. Il disegno infantile viene impiegato con rigore dagli esperti, e sta ad indicare il posto che il bambino occupa nella famiglia, nelle sue relazioni con il mondo e con gli oggetti. E se si parla appunto di stadi del disegno i test psicodiagnostici sono appunto la prova inconfutabile dell'attività della mente infantile nel quadro del paradigma evolucionista sullo sviluppo umano.

Per Ionesco i test infantili sono illuminanti: proiezione dell'immagine interiore del proprio corpo e del proprio Io attraverso un grafo, una grafologia, una grafematica figurativa. Eugène Ionesco è come catturato dal sapere psicologico sul disegno. Scrive infatti che: «L'intenzione è l'espressione del temperamento». «Psicologicamente esprime una ferma speranza» (Ionesco, 1981:11), «un carico di affettività» (Ionesco, 1981:13). Ne *Le blanc et le noir* sono ripetute qua e là le interpretazioni più accreditate sul disegno, quasi che l'autore intendesse dire agli psicologi, psichiatri e psicoanalisti, con cui implicitamente entra in dialogo, che egli

non è «ingenuo», non è come si potrebbe intendere dai suoi disegni, ma che egli sa, riconosce, è pienamente consapevole, ha letto tutti i libri sull'argomento. Eppure *Le blanc et le noir* dice anche altre cose che non sono contenute nei manuali psicodiagnostici sul disegno. Vediamo quali.

Un corpo a corpo con il linguaggio venuto a capo di un'immagine, affiora dal mondo dell'infanzia come visione e desiderio, come trama di rimandi, rinvii, rilancio, ri-tratti di un passato che non riguardano solo il passato temporale della cronologia. «Disegnando», ossia «cercando di svuotare lo spirito da tutto ciò che lo ingombra», Ionesco riconosce che disegnare è guardare, ed è soprattutto imparare ad osservare. Il disegno ha a che fare con il gesto della mano, con la scelta, la decisione responsabile, ma anche con l'interpretazione di ciò che si vede o si immagina di vedere. Il disegno non è semplicemente una tecnica, un armamentario strumentale di dominio del reale, esso ha a che fare con l'investigazione, la scoperta, lo scorcio di una figura, la fantasia di una parola che aspetta di essere interrogata. È questa la «sincerità» di cui Ionesco si fa portavoce nella quarta di copertina del suo libro: «Non si può disegnare niente senza una sincerità totale, ingenua, ma è molto difficile arrivare a questa sincerità». Proviamo a chiederci allora, ancora una volta con Ionesco, il disegno di cosa è segno?

Il disegno fa segno, fa traccia, indica, dà da pensare e da parlare. Fa ancora domandare. Man mano che si prosegue nella lettura del libro, Ionesco comincia a costruire, proprio a partire da quei suoi disegni «infantili», una storia, anzi una trama di storie sul filo del ricordo degli anni della scuola in Romania.

«Avevo un compagno di scuola, un vicino di banco molto portato per il disegno, era lui che all'ultimo momento, faceva il disegno che dovevo presentare, firmato da me, ben inteso. Non so più il perché, avevamo litigato, dunque rifiutò, al momento in cui lo doveva consegnare, di fare il mio lavoro. In tre mesi, ero stato incapace di tracciare un solo tratto. Cinque minuti prima che venga il mio turno per presentarmi, presi un foglio bianco, una matita, tracciai un cerchio approssimativo, due punti per gli occhi, una linea verticale per il naso, un'altra orizzontale per la bocca. Molto sorpreso e indignato: "cosa vuol dire questo?", mi domandò il vecchio maestro. "un'opera modernista" risposi tranquillamente. "Fuori di qui", mi disse il professore indicandomi la porta con un ampio gesto della mano. Ebbi la nota zero in disegno. Uscii nel cortile del liceo, felice d'avere un'ora di libertà. Appresi in seguito che il maestro che non parlava mai fu, una volta nella sua vita, molto eloquente per lo choc. Pittore fallito e "reazionario" era pieno di rancore contro i nuovi orientamenti della pittura. Si lanciò in una feroce diatriba contro il "modernismo" che era, disse, penetrato fin nelle scuole e minacciava di pervertire persino i giovani studiosi»(Ionesco, 1981:8).

Nell'ora di disegno Eugen Ionescu, invece di imparare il disegno dal vero, avendo come modello la testa di Juppiter sulla cattedra del maestro, leggeva Dostoevskij. Rifiutava quindi il piacere e il bisogno di assicurazione essenziali del disegno? Allora perché riprendere a disegnare «con piacere e con gioia» (Ionesco, 1981:24), dopo tanti anni? Ricominciare, iniziare a riapprendere da quella sospensione? Il libro se lo chiede e si dà questa risposta: «inventare delle forme come ho inventato delle parole» (Ionesco, 1981:14). Eugène Ionesco ravvede uno stretto legame tra il disegno e il teatro. Il disegno è un teatro di reminiscenze che

sorgono. Le domande vengono a galla da un passato che non è mai del tutto passato e fanno tanti giri. Per dar conto di quest'evento Ionesco evoca le «pulsioni».

«Le pulsioni sono più facili ad esprimere. Bisogna lasciare pensare la mano: se non si pensa a niente, sorgono forme ed espressioni. Tutte da sole. Per dimenticare ciò che si pensa, bisogna sapere molto bene disegnare o non sapere per niente. La caccia alle idee, la caccia alle forme: in letteratura, la caccia alle idee, in disegno, la caccia alle forme.

Ma fare anche, o poter fare anche ciò che si vuole fare. Quando comincio a fare qualcosa, è altra cosa ciò che viene fuori. Spesso, è meglio, è preferibile, bisogna che ci sia il ritmo. Il ritmo è tutto. È per questo, dico di nuovo, che bisogna lasciare inventare la mano» (Ionesco, 1981:14-15).

Le pulsioni animano il desiderio, sono a circuito chiuso, infinita ripetizione dello stesso, ma sono anche la prova dell'alterità immanente nello psichismo, l'impulso per un nuovo incontro con se stessi, la possibilità di elaborarne l'impatto con i mezzi simbolici di espressione. Si tratta allora di pensare il ritmo come vacillamento del tratto, stacco, differenza, invenzione. Lasciar fare alla mano. Non impedirla nel suo gesto, non opporre resistenza durante il suo movimento. Qualcosa accenna a venire, fa cenno a una promessa di significare.

La testualità di un discorso come quello di Ionesco si poggia dunque necessariamente su un fondamento grafico. Ma lo sviluppo del grafo è il segno inequivocabile dell'esistenza di tale fondamento? Cosa, nel disegno, tradisce il dire della parola? Cosa, il pensiero della mano viene a tradurre? Scrive Ionesco commentando un suo disegno:

«Questo personaggio, è un Re? Ciò che circonda la sua testa, è una corona? Ha per me l'aria molto triste e tuttavia l'ho disegnata nella gioia, i suoi consiglieri lo circondano. Non sono consiglieri come gli altri: le loro teste sono dei triangoli la cui base larga è in basso. È un'interpretazione. Credo che sia difficile darne un'altra. No, sono tratti sulla carta, sono dei tratti e della carta. È carta» (Ionesco, 1981:30, nota).

Ciò che è segno nel disegno, ciò che si dà a vedere - lo sguardo -, non è già da sempre volto che cattura quello sguardo, che lo scopre nella sua nudità riflessa come in uno specchio? «Questo personaggio» del disegno è forse «un Re», ma non si tratta del re a teatro senza metafisica, ovvero non è solo e semplicemente il ritratto di Bérenger I che sembra riaffiorare come un fantasma da *Le roi se meurt*. Il disegno di Ionesco è, in questo caso, un evento che non si riconosce più come scrittura teatrale, ma come «carta», sono «tratti sulla carta», quasi a voler sottolineare l'oggettività dell'opera inscrivendola entro le condizioni razionali dell'esperienza. Tuttavia gli eventi non cessano di accadere e di sorprendere. Questo disegno del «Re», infatti, sottolineando una distanza dalla memoria del personaggio del dramma ioneschiano, produce un effetto inaspettato, quasi un contraccolpo. Si tratta di una cancellazione (parziale) del nome dell'autore, di una sua decurtazione. Come si vede dalla firma apposta in basso a destra del disegno, le lettere «E.I.», in qualità di iniziali della signature dell'artista, non sono propriamente l'Eugène Ionesco che annotava nel *Journal en*

miettes queste parole: «Avevo scritto quest'opera per apprendere a morire. Questo doveva essere una lezione, come una sorta di esercizio spirituale, una marcia progressiva, tappe per tappe, che tentavo di rendere accessibile verso la fine ineluttabile» (Ionesco, 1967:147).

Anche qui ritornano le tappe come nel disegno, le tappe di un esercizio progressivo in direzione della «fine ineluttabile». Questo disegno di Ionesco tuttavia eccede le tappe, le fissa in un al di qua e al di là dell'evento quasi a voler indicare un'altra origine e un'altra fine possibile. La figura di quel personaggio, che è forse un re, segna in realtà il punto di un'impossibilità di far tappa, per lo meno in maniera definitiva. «E.I.», come firma apposta nel disegno di questo Re, non è né l'Eugène Ionesco del teatro dell'assurdo né tanto meno l'Eugen Ionescu delle Elegie. «E.I.» non è né l'uno né l'altro, tuttavia questa firma non può non accennare sia all'uno che all'altro, perché le sue iniziali sono riconoscibilissime. Sta qui, forse, il paradosso di un evento irripetibile che, mediante la firma, contraddice se stesso nella sua stessa ripetibilità effettuale. Questo al di qua o al di là dell'evento sorge originariamente da sé e si impone come l'effettualità stessa di ciò che, a rigor di logica, è ritenuto impossibile.

Da questo punto di vista, disegnare allora significa forse cancellare parzialmente il nome e il cognome per meglio conservarli, ripetere e conservare la commemorazione di un evento irripetibile, per poi ripeterlo e cancellarlo. Il disegno, allora, è un incontro impossibile con la «fine ineluttabile», ma, paradossalmente, anche con l'origine immemoriale, perché eccede l'evento stesso della figurazione del «personaggio», ed eccedendolo lo può portare oltre, trasportarlo, farlo intendere al di là della sua cifra leggibile. Forse «E.I.» è ancora una chance che il soggetto del disegno si dà prima della definitiva consacrazione di Eugène Ionesco nelle lettere francesi. Si tratta di una nuova firma, una congiuntura fortuita che la mano del disegno non si lascia sfuggire.

Comunque, a partire da quest'evento particolare, il disegno parla. Parla da un impossibile punto di incontro con *Le roi se meurt*. Parla di un re che non è un re, che non ha un nome proprio, ma che si incontra nella lingua del disegno composta di tratti, figure, forme «deformi» sulla carta. È da quest'incontro inatteso che la sua lingua parla come morta e come viva, perché si fa incontro alla lingua, proprio nel luogo inspiegabile del disegno, in una logica paradossale che si insegue tra il bianco e il nero. Nel disegno è come se Bérenger I avesse perso la sua singolarità, si è cancellato ma parla con la voce di Ionesco, dicendo e contraddicendo il suo nome, pur essendo e non essendo più re. È leggibile, udibile, visibile al di là della pura contingenza di cui fa parte. Il disegno fa parte, spartisce e condivide nel segreto del tratto della mano la sua impossibilità ad essere presente.

«Teste di uomini e teste di cavalli fuoriescono dai calici. Giocattoli per bambini, pittoricamente ciò sembra prendere il volo, è gioioso?

Neanche lì, sapevo molto bene ciò che stavo per fare, è la mano che mi ha guidato, mi ha distolto, è la mano che è il ritmo» (Ionesco, 198:46).

Anche sua maestà il poeta bambino, che sognava nelle *Elegie per piccoli esseri*, ritorna in una nuova veste con i suoi «giocattoli» dal mondo dell'infanzia. Disegna e parla (forse all'insaputa dell'autore che *non sa molto bene quello che sta per fare*), e dice il gesto sovrano della mano che prodigiosamente si ripete. Questione di ritmo, si diceva. È la «mano che è il

ritmo». La mano pensa nei tratti del disegno, concentra una molteplicità di episodi al di là della loro singolarità, volta per volta. Tutti gli accadimenti vengono a riunirsi e a fare costellazione in un sol luogo, in più tratti, frecce, direzioni, segni del disegno. Ma il disegno rimane solo, come supporto immaginario alla scena della parola.

Il disegno crea il legame con il desiderio, ma anche l'impossibilità di far legame con le immagini del passato dell'infanzia. Il disegno infantile, nella sua immediatezza assoluta, non riconosce il tempo, tuttavia è esso stesso soggetto al tempo, al tempo della parola, che a sua volta si è trasformata in una scrittura che si vuole decisamente «sincera».

Eugène Ionesco descrive un altro disegno, «l'albero del male» che ricorda il *Test psicologico del Disegno dell'Albero*³:

«L'albero del male, che proietta le sue creature. A destra, in alto, un triangolo, una figura che tenta di sfuggire [...]. A destra, una figura triangolare, con tridenti e forche per denti e lingue di serpente; più vicina all'albero, una figura diabolica triste, severa. [...] È forse uno psichiatra, è uno psicanalista? [...] Volevo farne una forma priva di senso» (Ionesco, 1981:38).⁴

Si tratta di una rivelazione, a tratti inquietante, che sconvolge il soggetto ma anche il senso delle conoscenze psicologiche acquisite sul disegno. Lo psichiatra e lo psicanalista, insieme alle altre figure tristi e severe della rappresentazione, sono convocati sulla scena interpretativa della scrittura come forma priva di senso, come soggetti essi stessi alla pulsione debordante del disegno. Dall'alto verso il basso, dal basso verso l'altro. Questo sta a significare quello, ma corrisponde a questo. Introversione, estroversione. Effetti-sintomo del disegno? O forse io? ... il senso del desiderio preso nella sua impossibile immediatezza? Scrive Ionesco: «Volevo farne una forma priva di senso». È veramente «noioso, non ho più preso le pillole calmanti» (Ionesco, 1981:39).

Un altro disegno: la «ruota del diavolo». Il movimento del gesto sconfina, esorbita, ma, infinitamente, si ripete. Il «disegno» come «ruota del diavolo» è ritorno, ritorno a una volta che non è mai stata, come nelle fiabe romene di magia, una volta, un volto, un giro, un girare attorno all'«ovale» che si staglia, si stacca nel tratto che si schizza. È una perdita che ha luogo una volta soltanto, una cosa del passato che ritorna alla memoria, ma anche un problema per l'avvenire, un problema eterno, in cammino verso la parola.

«Tutto quello che avete guardato, non furono volti, non furono maschere, non furono figure mostruose, non furono caricature, non furono forme, né segni, non fu niente.

Forse sembianti di apparizioni fuggitive. Tutto si è calmato, ora, nello spazio di questo universo mentale» (Ionesco, 1981:71).

³ Com'è noto, si tratta di un test proiettivo messo a punto da Junker e successivamente elaborato da Kock. Esso si basa sull'ipotesi accreditata che l'albero, nella maggior parte delle culture, sia la rappresentazione simbolica dell'uomo, pertanto il suo disegno costituisce l'espressione della personalità globale di un individuo.

⁴ Eugène Ionesco, *Le blanc et le noir*, cit., p. 38.

Il disegno è la parola di uno, solo, diventata figura nello specchio di sé che si scopre altro da sé, un movimento da sé a sé dove il suo *getto* non si confonde né con l'*oggetto* né con il *soggetto*, anche se essi tendono a scambiarsi le parti, i costumi di scena, come se fossero i legittimi titolari di quel *getto*, di quello schizzo scarabocchiato un tempo, in quel paese di bambagia e di cartone. Soggetto e oggetto, maschere di questo «niente», sono «forse» solo «sembianti di apparizioni fuggitive» che trovano talvolta quiete «nello spazio di questo universo mentale».

Dopo il bianco, segno di un lungo silenzio, il tratto nero, il tempo di un'altra meditazione, un'inquietudine, un'angoscia ovattata, in forma di ovale, durante la quale avanza la domanda precedente, accennando a un'affermazione. Bianco nero, domande risposte, segno del niente. Prerogativa di un *non* del disegno che non nega ma accompagna il gesto della mano nel suo incedere misterioso.

A dispetto della tecnica e del sapere della psicologia, il disegno di Ionesco parla, parla di «altro» e dell'Altro, ma parla anche della sua causa e della sua cosa più propria. A dispetto del tratto, che si è già segretamente ritratto, il disegno parla, non smette mai di parlare a partire da... quel giorno... quel luogo... l'episodio a scuola, il compagno, il maestro, l'ora di libertà, Dostoevskij. Il disegno parla sempre di sé, della sua causa, della sua cosa più propria, ma al contempo parla dell'Altro, degli altri, parla di ciò che lo provoca, lo chiama a parlare, e ne parla come se si volesse (o si potesse) liberare da quell'episodio, da quell'accadimento che fu un intralcio, un imprevisto, ma anche un prodigio - il dono di una parola in figura -, che si produce nel gesto istantaneo della mano. Il disegno parla della sua cosa più propria affinché il suo tratto risuoni in una parola, in una voce, in uno sguardo conservando il segreto del suo incontro con la parola. E per rendersi leggibile, udibile, visibile, deve anche cancellarsi nella sua singolarità di poesia dell'infanzia. Cancellare quell'episodio significa conservarlo e conservarlo significa ripeterlo nella cancellazione della singolarità dell'evento stesso.

Il disegno parla e sembra voler dire di una causa straniera. Una parola-causa, ma non di questa causa che concerne la povertà dell'oggetto. La causa riguarda sempre l'Altro, e forse Tutt'Altro, cioè «il sacro, il reale», come scrive Ionesco. Quest'alterità estrema, senza apparente rapporto con l'oggetto, non contraddice la possibilità dell'esperienza, ma, paradossalmente, si allea con essa espianando la sua causa più propria, quella che fu per la prima volta, forse, messa in questione.

Il disegno, dunque, segnala la prossimità dell'Altro al di là della visibilità e della plasticità delle forme. Espone il soggetto alla nudità, lo abbandona a un'esposizione estrema, alla morte invisibile tracciata nel cuore vivo della parola. L'apparizione fugace della forma del disegno esige, convoca ed interroga la nudità del soggetto, consegnandolo *così* senza più difese alla parola. È come se il disegno e la parola guardassero il soggetto prima di essere *quella* morte che lo sconvolge. Ed è anche come se egli dovesse rispondere di *questa* morte che si ravviva nel disegno e nella parola segnalandogli la *sua* priorità, la *sua* singolarità - cioè quella di dar voce a un'altra realtà («più soggettiva» e «più universale») che è più vera e più reale della realtà «convenzionale» data quasi a tutti di conoscere.

«Per disegnare, dipingere, fotografare, bisogna sapere, poter vedere, scorgere: dietro la realtà data a tutti (che, tuttavia, è vero, non è quasi la stessa per tutti) c'è una seconda realtà, più soggettiva, dunque, paradossalmente più giusta e più universale, poi, a seconda delle capacità di

ciascuno, una terza, una quarta realtà, ecc. Più si avanza nelle realtà successive, più si è realisti, cioè si è più veri: in un senso che non è il realismo convenzionale, ma il vero. Ci sono più gradi della verità, o più profondità. Direi più altezze. Ma il realismo non è la realtà! È una scuola, uno stile, una maniera. Questa facoltà di visione è una condizione necessaria, non sufficiente, della cui abilità bisogna tenere conto, cioè dell'arte, della padronanza che appartiene all'apprendistato, alla possibilità manuale di ogni artista. Tutti sono artisti, voglio dire che ciascuno è un essere spirituale, il cui occhio e la cui mano sono più o meno esercitati. Il linguaggio più o meno facilitato: attenzione a coloro che non possono parlare, o che parlano difficilmente» (Ionesco, 1981:27).

Il rischio c'è indubbiamente. Quando non si può parlare o si parla con difficoltà si scivola dall'ordine del dire a quello incontenibile del fare. L'Altro sembra separarsi da noi e ci dà la sensazione estrema di farci mancare il contatto con le cose.

«Penso ancora all'ovale che disegnerò più tardi. All'improvviso nella mia testa, la forma ovale si riempie. Penso a questa donna abbandonata, sperduta [...]. Era bella, benché la sua pelle fosse guastata da numerosissime piccole rughe sul viso, malgrado la sua giovinezza. Una pelle già avvizzita. [...] Giovanissima era, così carina, così divertente, aveva un cappello appuntito. [...] Era contenta e felice, mi ha baciato davanti a tutti» (Ionesco, 1981:16).

Dopo poche righe, le parole annunciano l'imminenza luttuosa evocata da quei piccoli indizi iscritti sul volto della donna.

«Il bambino di questa giovane donna, che aveva nove anni, era morto da poco, lei aveva scarabocchiato per me alcune parole disperate come una domanda di aiuto, vana domanda, impossibile appello. [...] Ahimè ho perduto il biglietto e il suo indirizzo e ho dimenticato il suo nome. Non posso ricordarlo, non c'è niente da fare. [...] Avrei fatto di tutto per aiutarla per quanto fosse poco, darle segnali della mia amicizia e della mia compassione.

Disegno, trattengo un singhiozzo. [...] Ci sono centinaia di milioni di dolori nel mondo, ma ciò non consola il dolore di questa donna, non lo rende meno importante. La sofferenza di un solo essere è la sofferenza di tutti gli esseri. Ha potuto superare il proprio dolore? Ha potuto trovare una ragione per vivere? Dov'è lei?» (Ionesco, 1981:17)

Parole scarabocchiate su un biglietto smarrito. La morte di un figlio è la perdita più grande, la morte più sconvolgente. Lo scandalo della morte scrive la propria abiezione. Ciò che è perduto è originariamente inavvicinabile. La perdita diviene così un al di là del senso, che ha la necessità di essere testimoniata ad ogni prezzo. Avvicinarsi a questa zona cieca non cancella il carattere di questa perdita perché l'angoscia ne segnala sempre la causa. E la causa sarà scandalosa perché così da sempre è stata lasciata aperta nel linguaggio.

A dispetto di una memoria radicata nella singolarità di un evento o di una costellazione di eventi storicamente databili, il disegno parla a tutti in generale e in primo luogo all'Altro. Alla parola non resta altro che scavare nel reale del proprio abisso. Al disegno, tratteggiare il

proprio bianco con la punta del nero. Lì sta forse il dettato dell'inquietante testimonianza dei disegni infantili di Ionesco - la possibilità sempre incombente del morire dell'Altro, e la responsabilità di prendere questa morte su di sé, facendo in modo che questa morte non muoia mai, si custodisca nella vita, e non cessi di far scrivere e di disegnare.

Università di Napoli "L'Orientale" / Italia

References

- Ionescu, Eugen, (1990): Eu, a cura di M. Vartic, Cluj: Editura ECHINOX
Ionesco, Eugène (1967): Journal en miettes, Paris : Mercure de France
Ionesco, Eugène (1981): Le blanc et le noir, Paris : Gallimard
Rotiroti, Giovanni (2009): Odontotyranos. Ionesco e il fantasma del Rinoceronte, Roma: Il Filo