

Da: *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile 1993), Edizioni Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 78-83.

Tra Ionesco e Living

Guido Davico Bonino

Barrault e Cocteau in conferenza, Barrault e Vilar in spettacolo: questi i segni di un'internazionalità torinese nel coltivare il teatro nei primi anni Cinquanta (Barrault e i suoi recitano Molière e Marivaux, Vilar due diversi Molière). Ma non sono che l'ennesima conferma di una molto provata e molto testimoniabile ospitalità della città subalpina a quanto l'adiacente cultura francese va producendo (il filogallismo degli intellettuali torinesi data dalla morte di Alfieri: e non è, anche se lo sembra, una *boutade*...).

Di questi affettuosi "diritti d'asilo" è fitto il ventennio che la presente mostra documenta e compendia. Si guardi al 1961, l'anno delle celebrazioni dell'Unità: nel ventaglio di spettacoli che il preposto comitato seleziona e invita ci sono *West Side Story* (prima tappa in Italia), ancora Vilar e la Comédie Française, l'American Repertory Company e il Living Theatre, infine l'Old Vic: come a dire, il *musical* ad alto livello, la prima sperimentazione e la tradizione americana, il teatro classico e impegnato francese, il Bardo inglese in salsa Zeffirelli: una molto eclettica offerta di proposte, che doveva rispondere (allora, almeno, si era tolleranti) al cosiddetto rispetto di tutti i gusti. Quando le si presenterà l'occasione, Torino continuerà a pagare il proprio tributo alla leggenda che la vuole "cortese", e prima di tutto verso gli stranieri. Nel 1972, per limitarci a un ultimo esempio, pochi giorni dopo l'esordio trionfale alla fiorentina Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, la Volksbühne di Berlino Est, cioè il teatro di Bertolt Brecht, offre ai torinesi *L'anima buona di Sezuan*, per la regia dell'ex allievo prediletto di B.B., lo svizzero-tedesco Benna Besson: ed è una delle rarissime sortite al di là del Muro della compagnia depositaria della poetica epico-didattica. Ma se in queste poche righe badassimo a inanellare episodi come questi, che, pur nella loro rilevanza, nascono per accidente e restano contingenti, il nostro già modesto contributo a una ben altrimenti ambiziosa e ricca esposizione si ridurrebbe davvero a pochissima cosa.

Se qualcosa Torino ha dato all'internazionalità della cultura teatrale del nostro tempo, occorre circoscriverlo e rilevarlo, a costo d'apparire puntigliosamente eruditi. Ora a noi pare, fatte le debite verifiche documentarie e le necessarie riletture, che i due contributi più solidi a una maggior coscienza critica del far teatro oggi, Torino, nel ventennio che qui ci interessa, li abbia offerti sul versante francese e statunitense, e sotto il segno di un drammaturgo e di una compagnia, assai diversi tra loro, anche se accomunati da una generale tensione a un teatro "altro": Eugène Ionesco e il Living Theatre.

Come ha ben ricostruito Giovanni Moretti in una sua ampia nota sulla fortuna di Ionesco in Italia per l'imminente edizione di *Tutte le opere* del drammaturgo nella Pléiade Einaudi, è nell'ottobre-dicembre 1953 che uno studioso torinese, Gian Renzo Morteo, pubblicava sulla rivista di Genova «Itinerari» il primo breve saggio italiano sul drammaturgo francoromeno, passando in rassegna tutte le *pièces* da lui sin allora edite presso la casa editrice Arcanes. Ancora Morteo sul numero del marzo 1954 del ridentiano «Il Dramma» (anno XXX, n. 201) ritorna in un altro appassionato articolo su Ionesco: mentre nel giugno-agosto è la volta di un terzo contributo su «Questioni», la rivista di

Ciaffi-Galvano-Lattes-Navarro, accompagnato dalla traduzione di *Le sedie*.

Ora tutti sanno che la prima assoluta di Ionesco spetta a Milano, non a Torino: ed è il debutto, presso il Piccolo Teatro della Città di Milano, della compagnia Franco Parenti-Jacques Lecoq con *La Cantatrice calva* e *Le sedie*, la sera del 27 luglio 1956. Ma a Torino il seme gettato da Morteo non tarda a dar frutti. Il 2 maggio 1957 va in scena, all'interno di *Storie da ridere*, uno spettacolo di atti unici di Courteline, Feydeau, Flaiano per la regia di Enrico Romero, *Le sedie*. Il 13 marzo 1958 il Teatro delle Dieci di Torino, fondato nell'occasione al teatro-bar Augustus e diretto da Massimo Scaglione, presenta nella traduzione ancora in bozze di Gian Renzo Morteo, *La Cantatrice calva*. In una nobile gara a distanza con la genovese Borsa di Arlecchino, animata da un infaticabile e pirotecnico Aldo Trionfo, il Teatro delle Dieci si "appropria" affettuosamente di Ionesco e, per un decennio, arricchisce il proprio repertorio con *La fanciulla da marito* (prima nazionale, 31 gennaio 1960, Ridotto del Romano, la nuova microplatea messa a disposizione da Renzo Ventavoli), con *Il nuovo inquilino*, *Jacques o la sottomissione*, *Amedeo o come sbarazzarsene* (gli archivi della piccola, coraggiosa compagnia dicono che *La Cantatrice calva* godrà nel nuovo allestimento di oltre cinquecento repliche nelle più diverse città italiane, grandi e piccole).

Dire Morteo vuol dire, naturalmente, Einaudi. L'editore torinese pubblica nel 1958, nella sua "Collezione di teatro", allora diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri, al numero di serie 12, *La Cantatrice*, *Jacques ovvero la sottomissione*, *Le sedie*, *La lezione*. Due anni dopo, Morteo "cede" a Giorgio Buridan il privilegio di tradurre *Il rinoceronte*, che uscirà con una bellissima introduzione di Roberto De Monticelli. Ma nel 1961 si riprende il "suo" Ionesco, coordinando un gruppo di traduttori (A.M. Levi, V. Musso, G. Tafano, D. Ponchiroli, il già citato Buridan e se stesso) per quello che è il primo Ionesco "gran formato": oltre settecento pagine dei "Supercoralli", dodici commedie, neppure Gallimard, cioè l'editore ormai ufficiale di Ionesco, vanta, a quella data, una tal raccolta. La diffusione editoriale dell'opera del grande drammaturgo non solo ne dissemina la conoscenza in tutta la penisola, ma vale a stimolare in Torino l'orgoglio di una quasi primazia. A tre anni dalla prima parigina, a due da una sua rapida *tournee* italiana in lingua originale, il Teatro Stabile di Torino commette al regista d'avvio, il francese José Quaglio, l'allestimento del *Sicario senza paga* (Teatro Gobetti, 18 ottobre 1962, protagonista Giulio Bosetti: ed è, naturalmente, la prima nazionale). A poco più di un anno d'intervallo, il 29 novembre 1963, nello stesso delizioso teatrino (a proposito, quando lo riavremo tutto per noi?), ancora Quaglio, ancora Bosetti nel *Re muore*: l'autore (è il caso di dirlo, per l'esigua statura) fa capolino nel pubblico, perché di lì a qualche giorno Irma Antonetto lo ha, con il suo ben noto piglio di Marescialla, precettato per una conferenza ai "Venerdì Letterari" su "L'autore e i suoi problemi". Ormai i suoi legami con la città, sempre attraverso il lavoro appassionato e silenzioso del suo traduttore esclusivo, si sono fatti molto saldi: e nel 1971 lo vuole testimoniare con un gesto generoso: offre allo Stabile della città in prima italiana il richiestissimo (ormai è in odore di Nobel) *Gioco dell'epidemia*, terzo Ionesco a entrare al Gobetti, il 10 gennaio, per la regia di Gualtiero Rizzi. Quando nell'aprile 1975, viene, sempre al Gobetti, a proporre il suo *Le roi se meurt*, collaudato da dodici anni di repliche, Jacques Mauclair, è come se una lunga, ininterrotta fedeltà celebrasse la saldezza del proprio legame.

Il Living Theatre, cioè quella che è stata la più creativa compagnia teatrale alternativa di tutta la storia del teatro americano, è arrivato a Torino nel marzo 1965, nel cartellone fuori abbonamento del Teatro Stabile, sempre nell'adorato Gobetti, con *The Brig* di Kenneth Brown, poco dopo l'esilio volontario dagli States, a seguito dell'accusa di evasione fiscale, sotto cui si nascondevano altre volontà persecutorie. Julian Beck e Judith Malina (lei, allieva di Piscator) cominciarono a pensare a un gruppo in comune nel 1943, scelsero quel nome leggendario nel 1947, ma crearono il loro primo spettacolo solo nel 1951. Per circa otto anni, credendo che la poesia potesse veicolare la verità più profondamente e sottilmente della prosa, si dedicarono al teatro in versi, dalla Stein a Lorca a

Brecht. Ma, a partire dal 1959, mutarono rotta: Beck - sono parole sue - voleva fare del teatro "un luogo di esperienze intense, metà sogno e metà rituale": provò a mettere in scena nel 1959 *The Connection* di Jack Gelber, un dramma sui drogati, di cui ambiva superare lo stretto naturalismo in chiave, appunto, di minuzioso cerimoniale della disperazione. Gli spettatori ne uscivano sconvolti, ma Beck e la Malina erano insoddisfatti del risultato, giudicavano lo spettacolo troppo artefatto e poco ritualistico. A far quel che volevano, almeno in quel momento del loro cosiddetto "secondo periodo" (il decennio 1960-70), giunsero con *The Brig* di Kenneth Brown, un dramma stavolta sulle durezze della vita militare in una guarnigione di marines. Avevano deciso di applicare sino in fondo la *Prima lettera a Jean Paulhan sulla crudeltà* di Antonin Artaud, del 13 settembre 1932: "Rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile... rigido controllo". In *The Brig*, che vedemmo al Gobetti, la sera del 16 marzo 1965, la crudele disciplina cui la compagnia si sottoponeva da un anno, giorno dopo giorno, ci sconvolse, capimmo di colpo che una via a un teatro "diverso" era praticabile: e che il sentiero battuto dai Beck era quello giusto.

Qui saltò fuori un altro Morteo, da lui diversissimo, anzi radicalmente opposto, un appassionato agitatore teatrale, Edoardo Fadini, che non so per quale motivo o attraverso quale espediente stabili, come piace a lui, con il Living Theatre un legame passionale, anzi carnale, saldissimo. Quattordici mesi dopo quella fugace apparizione, il 5 maggio 1966, il Living era di nuovo a Torino, stavolta nella sala degli Infernotti dell'Unione Culturale, il feudo gelosamente custodito dal tutore della scena d'avanguardia torinese. Lo spettacolo, nato due anni prima, si intitolava *Mysteries and Small Pieces*, era un montaggio a sequenza di nove scene, senza trama o pretesti narrativi: molte scene erano senza parole, ma l'attrazione che ne emanava era potente. La crudeltà artaudiana aveva dato i suoi frutti, il rituale era di una essenzialità puramente lirica (i Beck erano tornati, per altre forme, alla poesia): la coerenza del collettivo nell'estrema "povertà" delle sue scelte, la frammistione continua degli spettatori con gli attori coinvolgevano il pubblico in esiti addirittura dolorosi. Credo che per molti di noi, allora tra i venti e i trent'anni, *Mysteries* sia stato uno spettacolo-chiave del nostro apprendistato scenico. Ma non facemmo, quell'anno, neppure a tempo a riaverci: il 3 novembre, sempre agli Infernotti, il Living (che, all'insegna di un quasi francescano "Molto bisogniamo!", trovava asilo nelle più svariate città e sedi) era di nuovo in scena con un altro stupefacente spettacolo, *Les bonnes* di Genet: qui sì, davvero, il rito della Recita e della Morte splendeva di una sua solitaria grandezza, tutto era semplice eppur sacro, d'una sacralità pudica e quasi silenziosa.

Il Living tornò, ancora per due volte, nel 1967, a marzo e a maggio, tra l'Unione Culturale e l'Alfieri. Dall'*Antigone* di Sofocle, che pure conteneva in sé scene stupende, come una indimenticabile catasta di corpi finale, capimmo che Julian e Judith avevano qualche nuovo, segreto assillo, che una svolta stava determinandosi in loro, che il loro radicalismo anarchico (che li aveva visti, da sempre, impegnati nel sociale) ora esigeva un più vasto orizzonte su cui misurarsi. A maggio, ci trovammo davanti a un'impalcatura a tre piani, a molti scomparti, scanditi da grappoli di lampadine in forma di teschio: il romanzo di Mary Shelley, *Frankenstein*, lo avevano assunto come una metafora della disumanizzazione della nostra Era e le scene di persecuzione in cui culminava dovevano, per i dolcissimi, non violenti e pacifisti Beck, essere lette *al contrario*, per il potenziale catartico che da esse doveva su noi sprigionarsi.

A parte il loro ospite e maieuta Fadini, molti di noi si confessavano in crisi di nostalgia della vedica poesia del primo Living: e quando, nell'ottobre 1969, ci trovammo all'Alfieri dinnanzi a *Paradise Now*, reduce dalle turbolenze della Cour d'Honneur del Palais des Papes di Avignone nell'estate dell'anno precedente, credemmo di capire che l'utopia di una palingenesi totale, l'impervio progetto etico di un universalissimo riscatto alla luce della Tolleranza e della Libertà, che sottostava alle venti scene di quella monumentale rassegna dell'Intolleranza e della Violenza contemporanee, aveva

finito per travolgere la candida, prosciugata essenzialità di quel meraviglioso gruppo. Ancora una volta, la Morale a teatro aveva prodotto le sue lamentabili devastazioni.

Oggi Ionesco ci guarda, con il suo viso stanco di ottuagenario un po' troppo a lungo fedele a Lieo, da una pagina del bellissimo libro fotografico, che la Borgese e la Agosti hanno dedicato ai grandi vecchi del Novecento europeo (*Mi pare un secolo*, Einaudi, Torino 1992); il volto di Julian Beck, già scavato dal cancro, è nel ricordo di un fotogramma di *Cotton Club* di Francis Ford Coppola; sempre più piccola, sempre più caparbia, Judith Malina ha ricreato il terzo o quarto Living, col quale è transitata nell'estate 1991 al rinato Festival di Chieri.

A Torino, da tempo (o, nella generale confusione, non ce ne siamo accorti), non viene più nessuno spettacolo straniero.