

Da: *La Città inquietante. Pittura fantastica e surreale a Torino*, Milano, Fabbri, 1992
Catalogo della mostra omonima, Torino, Promotrice delle Belle Arti, 15 ottobre- 8 dicembre 1992.



Le «mummie» di E. Colombotto Rosso per il Gioco dell'epidemia di Ionesco.

La recita dell'assurdo

PIETRO CRIVELLARO

L'incontro di Colombotto Rosso con il teatro di Ionesco
e altri materiali sulla vocazione teatrale
dell'arte surreal-fantastica torinese

«Ogni vent'anni all'incirca, nel teatro avviene una "rivoluzione". Vent'anni fa la rivoluzione l'abbiamo fatta noi, Adamov, Beckett, io ed altri. Abbiamo ripreso e sviluppato il discorso che i dada e i surrealisti avevano incominciato. Abbiamo avuto molti seguaci in ogni parte del mondo. Basterebbero i nomi di Albee, Pinter, Mrozek a confermarlo. La rivoluzione teatrale in corso per molti aspetti mi interessa. Ad esempio l'happening. Io ritengo d'altronde che ogni commedia sia un happening, cioè un avvenimento scritto. Oggi però spesso l'equilibrio, che secondo me deve esistere tra le varie componenti del teatro: testo, recitazione, regia, ecc., è rotto a vantaggio di un elemento o dell'altro. Io invece ritengo che l'equilibrio debba essere rispettato. A proposito della mia ultima opera l'influsso del teatro più moderno mi sembra evidente: qui gli attori, infatti, debbono recitare con il pubblico la loro morte».

Ionesco, Morteo, Torino

L'«ultima opera» di cui si sta parlando è *Il giuoco dell'epidemia* e chi parla è il drammaturgo francese di origine rumena Eugène Ionesco, capofila della tendenza che il critico inglese Martin Esslin battezzò «Teatro dell'assurdo» in un saggio rimasto fondamentale per la storiografia drammaturgica contemporanea. *The Theatre of the Absurd*, uscito a Londra nel 1961 e tradotto in francese nel 1963, da noi giunse senza precipitazione nel 1975, come manuale scolastico per lo studio di un genere ormai al tramonto. Il ritardo non fu tanto frutto di distrazione e disinteresse, secondo Giovanni Anto-

nucci, che nell'ultima riedizione del saggio di Esslin denuncia apertamente una censura ideologica di impronta brechtiana e marxista pilotata dalla leadership del Piccolo Teatro di Milano: «Nel 1970 — sostiene Antonucci nella prefazione —, solo due anni dopo l'invasione di Praga da parte delle truppe del Patto di Varsavia, Paolo Grassi, l'uomo più potente e influente del teatro italiano per il ruolo politico e manageriale che vi sosteneva, proclamava la sua immutabile fedeltà al verbo marxista-leninista di Bertolt Brecht. Ma, contemporaneamente lanciava minacce contro chi non era d'accordo con lui e, in particolare, contro chi sosteneva l'importanza drammaturgica, estetica e ideologica del Teatro dell'Assurdo» («Storia di un libro», in M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1990, p. 1).

Il «vent'anni fa» di Ionesco ci riporta indietro esattamente al 1950, e si riferisce alla famosa «anti-pièce» *La cantatrice chauve* (La cantatrice calva) che andò in scena al Théâtre des Noctambules l'11 maggio con la regia di Nicolas Bataille, con esito catastrofico. Ionesco, che pure si fece prontamente notare, dovette penare qualche anno prima di vedere le sue sconcertanti commedie affollate e applaudite: nel 1955 *Jacques ou la soumission* (Jacques ovvero la sottomissione) fu ben accolto, nel 1956 la ripresa de *Les chaises* (Le sedie), che nel 1952 era passata tra dissensi e distrazione, fu un trionfo. *Aspettando Godot* di Samuel Beckett debuttò il 5 gennaio 1953 nel minuscolo Théâtre de Babylone con la regia di Roger Blin, accolta invece da immediato successo, testimoniato dalle quattrocento repliche dello spettacolo.

La fulminea sintesi di Ionesco è dunque del 1970

e viene formulata come risposta ad una domanda del suo traduttore italiano, il torinese Gian Renzo Morteo, che lo intervistava a Parigi in vista della messa in scena dell'«ultima opera» del drammaturgo da parte del Teatro Stabile di Torino. Morteo gli aveva chiesto: *«Le esperienze teatrali che in varie parti del mondo sono state tentate negli ultimi anni hanno suscitato in lei un interesse ed eventualmente qualche influenza? La struttura eccezionale del Giuoco dell'epidemia non risente anche in qualche misura dell'evoluzione più recente del Teatro?»*.

L'intervista è stata rilasciata il 5 ottobre a Parigi e viene diffusa in un ciclostilato dell'ufficio stampa dello Stabile di Torino in data 24 dicembre 1970, pochi giorni prima del debutto dello spettacolo, che avviene in presenza dell'autore la domenica dopo le feste, il 10 gennaio 1971, al Teatro Gobetti allora sede ufficiale dello Stabile torinese.

Nel frattempo l'editore Einaudi — siamo sempre a Torino, come si vede — pubblica la traduzione della nuova pièce curata da Morteo. Del resto è noto che la diffusione del teatro di Ionesco in Italia, dalla *Cantatrice calva* uscita nel 1958 in poi, si



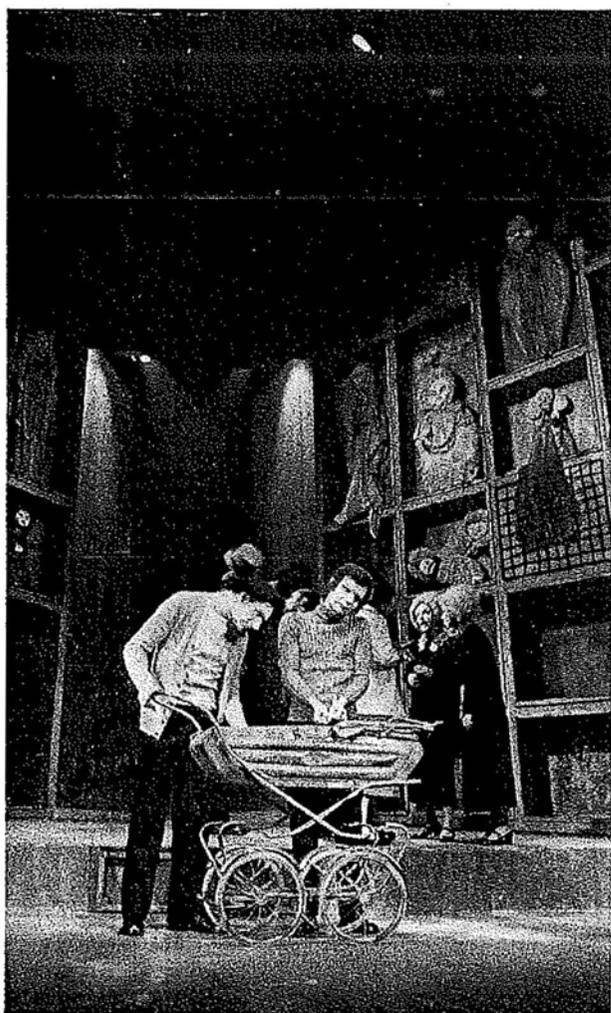
Ionesco a Torino per il debutto de Il giuoco dell'epidemia (10 gennaio 1971).

deve in gran parte all'accoppiata Einaudi-Morteo, con una significativa eccezione: il primo testo di Ionesco tradotto in Italia — naturalmente da Morteo — fu *La lezione* e giunse da noi per merito de «Il Dramma» diretto da Lucio Ridenti, fascicolo n° 213 del 15 settembre 1954. Lo stesso periodico torinese aveva già pubblicato un approfondito ritratto dello sconosciuto commediografo francese, sempre a firma di Morteo, sul n° 201 del 15 marzo. Ma del «Dramma» ripareremo.

Il momento del debutto del *Giuoco dell'epidemia* (*Jeux de massacre*) cade comunque in una fase di fortuna calante per il maestro del teatro d'avanguardia, come testimonia un'altra intervista che è istruttivo rileggere oggi, alla distanza canonica dei «vent'anni» sentenziata da Ionesco. L'interlocutore di Ionesco è stavolta il giornalista Corrado Augias, che all'epoca prediligeva più il teatro della televisione ed era di conseguenza molto meno noto di oggi. La testata che pubblica l'intervista è il settimanale «L'Espresso», quando ancora sfoggiava, insieme con l'ampio formato da quotidiano, il piglio del giornalismo militante. Bastano le righe d'attacco con il ritratto che Augias fa di Ionesco per riconoscere l'intonazione preconcepita e irridente del servizio: *«Viso gualcito, occhi vacui virati in giallo da un permanente sospetto di itterizia, manine tozze dalle dita corte, spatolate, pancino bombato, piedini divergenti. I cinquantanove anni di Ionesco tendono decisamente alla caricatura. Si aspetta con ansia il giorno imminente in cui le foto d'agenzia lo mostreranno, feluca piumata e spadino al fianco, mentre fa il suo ingresso all'Accademia di Francia per il discorso di investitura su Jean Paulhan. A Torino è venuto per assistere alla prima rappresentazione del suo "Jeu de massacre", brutta commedia che potrebbe durare indifferentemente due ore quante ne dura e senza intervallo, o cinque giorni; dal momento che tutto si riduce a una sfilza di varianti teoricamente infinite su come vari tipi umani soggiacciono alla morte in una città colpita da una metafisica peste (come dire "I rinoceronti" più Camus)»*. (L'Espresso, 17 gennaio 1971).

Uno spettacolo chiave

Fin qui abbiamo evidenziato, intorno a una dichiarazione di Ionesco, un certo numero di elementi che definiscono i contorni e accennano al clima di un evento culturale di rilievo internazionale svoltosi a Torino tra la fine del '70 e i primi del '71. Ma cosa ci induce a rievocarlo oggi, oltre al cam-



Il giuoco dell'epidemia di Ionesco dello Stabile di Torino al Teatro Gobetti.

biamento di mentalità e alla caduta di pregiudizi in seguito alla scadenza fatidica dei «vent'anni»? Una scadenza singolarmente sottolineata anche di qua delle Alpi dalla definitiva consacrazione di Ionesco come classico, grazie alla prossima pubblicazione da parte della casa editrice Einaudi del volume di *Tutto il teatro*, nell'imminente, prestigiosa collana italiana derivata dalla famosa *Pléiade* di Gallimard.

La chiave che manca ci balzerebbe subito agli occhi se potessimo squadrare la pagina-lenzuolo dell'*Espresso* con l'intervista di Augias che illustra il servizio con «una scena» di Colombotto Rosso ampia e vistosa, una mummia-bambina grottesca che in realtà era solo una delle tante della scena dello spettacolo, un particolare incastonato nel fondale

come in un loculo di colombario cimiteriale, o nella vetrina di una macabra cripta di reliquie, popolata di una quantità assortita di altre mummie.

Ecco svelato il tassello che mancava per dare un senso alla nostra ricostruzione: le scene e i costumi di Enrico Colombotto Rosso per *Il giuoco dell'epidemia* di Eugène Ionesco, presentato dal Teatro Stabile di Torino in prima nazionale al Teatro Gobetti ai primi del 1971, costituiscono un evento di rilievo senza precedenti, ricco di molteplici e contrastanti implicazioni. Mentre da una parte è il coronamento della vocazione latente per il teatro della «pittura fantastica» torinese, un momento straordinario dell'incontro tra generi solitamente indipendenti e, grazie a ciò, forse l'episodio di massima evidenza della tendenza pittorica, dall'altra è il punto d'arrivo e la conclusione di un'epoca di sperimentazione che subito dopo dovrà soccombere all'egemonia aggressiva della «contestazione». Come dimostra il brusco calo di fortuna del teatro di Ionesco, che all'inizio degli anni Settanta ormai veniva liquidato come «reazionario», anche la «pittura fantastica» con i suoi risvolti spiritualisti ed esoterici non avrebbe avuto miglior sorte: chiusura degli spazi all'interno delle istituzioni culturali e sufficienza, se non discredito, presso l'opinione pubblica, dal gusto e dall'ideologia fortemente influenzati dal pragmatismo e dal razionalismo marxista.

Il '68 dello Stabile: la «direzione collegiale»

L'incontro tra la pittura da cavalletto e il teatro sul terreno della scenografia — un terreno solo apparentemente condiviso — è nel nostro paese molto saltuario e di rado ha prodotto esiti memorabili; a differenza di quanto accaduto all'estero dove spesso l'incontro tra grandi registi e pittori famosi si è rivelato riuscito. Sul finire degli anni Sessanta a Torino il lavoro di pittori — e anche di scultori — in teatro è invece una tendenza, uno dei vari filoni verso cui si muove la molteplice e magari disordinata attività sperimentatrice del Teatro Stabile a cavallo tra il 1968 e il 1971. La cosa è favorita da una rara e singolare situazione al vertice del teatro pubblico: con le dimissioni del regista Gianfranco De Bosio, che lascia Torino ai primi del 1968 dopo un decennio che ha portato il TST al livello dei massimi teatri pubblici del paese, invece di riproporsi una direzione unica e forte, si insedia una «direzione collegiale», soluzione probabilmente di stal-



Conferenza stampa di presentazione della stagione 1970/71 del TST (ultima della «direzione collegiale») a Palazzo Balbo in via Bogino, allora sede transitoria del teatro e dal 1973 al 1983 sede «storica» del Centro Studi TST, ora sede del consolato di Francia. Da sinistra, il sindaco di Torino ing. Giovanni Porcellana, Nuccio Messina e Gian Renzo Morteo (in piedi).

lo in attesa della designazione tradizionale di un direttore-regista.

Le redini del teatro vengono così condivise da un consiglio direzionale composto dal direttore organizzativo Nuccio Messina, dall'impresario Daniele Chiarella (il «garante» del Comune), e da tre diverse figure di intellettuali, Gian Renzo Morteo già «drammaturgo» e ambasciatore culturale del teatro da molti anni, Federico Doglio, docente e storico del teatro, e Giuseppe Bartolucci, esegeta riconosciuto e fautore dell'avanguardia che da Carmelo Bene e Carlo Quartucci va ingrossando le sue file. Come spesso accade in Italia, la soluzione provvisoria dura più del previsto, non solo in mancanza di un'alternativa univoca che metta d'accordo tutti i contendenti, ma anche per una scommessa programmaticamente aperta al lavoro d'équipe e alla sperimentazione in diverse direzioni.

In quegli anni non solo passano sui cartelloni dello

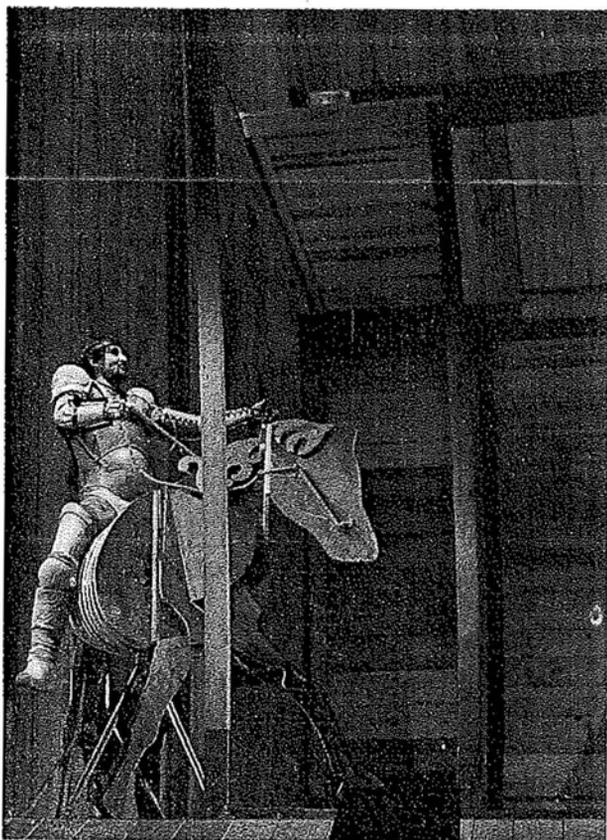
Stabile e sui palcoscenici di Torino le cose più varie e contrastanti, in un febbrile tentativo di dare voce ad ogni tendenza, dai classici alle avanguardie, ma si esplorano spazi nuovi dalla scuola dell'obbligo, ai quartieri di periferia, all'ospedale psichiatrico mossi dalle parole d'ordine dell'animazione e del decentramento.

Proprio nei giorni delle dimissioni di De Bosio, debutta con ritardi ed enormi difficoltà tecniche il *Riccardo III* di Shakespeare (Teatro Alfieri, 18 febbraio 1968) interpretato da Vittorio Gassman con la regia di Luca Ronconi, allora poco più che esordiente come regista (è del 1966 la rivelazione con l'inedita messinscena de *I lunatici* di Middleton e Rowley) dopo un lungo tirocinio come attore. Le scene di legno grezzo erano opera di Mario Ceroli, lo scultore che approdava al teatro e si affacciava alla notorietà proprio in quell'occasione. Gli imponenti costumi a base di corda e cuoio (rifatti in fretta e furia con materiali imitati, essendosi rivelati di peso insostenibile dagli attori durante le prove) erano di Enrico Job, che ritornerà allo Stabile di Torino una decina d'anni dopo come scenografo eletto di Mario Missiroli per allestimenti non meno grandiosi. Il *Riccardo III*, che ebbe un grande successo, è considerato uno degli spettacoli più importanti della storia del TST.

Ceroli firmerà ancora l'anno dopo un'elementare «struttura scenica» per *Orgia* di Pier Paolo Pasolini con Laura Betti protagonista, spettacolo manifesto del «teatro di parola» con cui lo scrittore friulano esordisce a teatro, non senza suscitare scandalo e polemiche (Torino, Deposito d'Arte Presente, 26 novembre 1968). Il Deposito d'Arte presente altro non era che un magazzino di via San Fermo 3 adattato a sede teatrale, dal momento che Pier Paolo Pasolini per il suo esordio-provocazione nel teatro preferì sedi non ufficiali.

Nel frattempo Carlo Quartucci, gettando nello sconcerto i torinesi e la maggioranza dei critici, aveva portato sulle tavole del Gobetti (9 novembre 1968) la scena surreal-concettuale di Jannis Kourellis per *I testimoni* del polacco Tadeusz Rozewicz, sacchi di carbone, mucchi di lana grezza e un'incredibile fondale di gabbiette piene di uccellini vipsi e cinguettanti.

Le novità della stagione 1968/69 si completano con la singolare riproposta di un classico di casa nostra nell'acceso dibattito politico del momento, il desueto *Bruto II* di Vittorio Alfieri (Teatro Gobetti, 16 marzo 1969), per il quale il regista Gualtiero Rizzi affida le scene e i costumi a Giulio Paolini,



Riccardo III di W. Shakespeare, regia di Luca Ronconi, scena di Mario Ceroli, protagonista Vittorio Gassman (TST, 1968).

che letteralmente «paludato» il testo nella prospettiva simmetrica e convergente di quattro cornici concentriche, come un soffietto fotografico di un bianco abbacinante, abitato da personaggi vestiti anch'essi completamente di bianco.

Più tardi Enzo Sciavolino firmerà le scene di *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga portato «in decentramento» — come si diceva allora, ma si faceva anche producendo spettacoli — come si diceva allora ad Acqui (piazza Bollente, 10 settembre 1970) dalla compagnia Gruppo del TST, la squadra di attori stabili attiva per gli spettacoli più sperimentali e più agili, da incursori, la stessa che reciterà Ionesco. Sciavolino realizza anche le scene di *Eh?* di Henry Livings (Teatro Gobetti, 18 novembre 1969), mentre approda allo Stabile — siamo alla fine del 1969 — Enrico Colombotto Rosso per le scene e i costumi de *La gallinella acquatica* di Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Il testo del drammaturgo polacco morto suicida all'inizio dell'ultima guer-

ra, precursore storico tra futurismo ed espressionismo dell'assurdo di Ionesco, era appena stato portato alla tardiva conoscenza del nostro paese da una messinscena passata da Roma di Tadeusz Kantor, quando ancora nessuno riconosceva in lui un maestro dell'avanguardia. Il concorso di pubblico non fu travolgente (sotto Natale!), ma la critica accolse l'arduo e inconsueto spettacolo piuttosto benevolmente, mettendo in luce l'originalità della proposta e le innovazioni dello spettacolo, ma più d'uno rilevò la fragilità della regia di gruppo, volgendo l'obiezione in elogio allo scenografo esordiente.

Su *La Stampa* Alberto Blandi scrisse «l'assenza di un coordinatore si sente, ma non al punto che lo spettatore attento non s'avveda che in realtà una regia c'è: più unica che collettiva, essa nasce dall'intelligente lavoro del pittore Colombotto Rosso che, al suo esordio in teatro, condiziona lo spettacolo con i colori prepotenti e bizzarri (ma assolutamente pertinenti) e le spiritose invenzioni delle scene e dei costumi» (27 dicembre 1969). Non dissimile l'apprezzamento di Guido De Monticelli su «Il Giorno» pochi giorni dopo: «È stato giustamente detto che la guida registica dello spettacolo è costituita dalla scenografia del pittore Colombotto Rosso (ideatore anche dei costumi e della spiritosa attrezzatura), che popola lo spazio con un suo singolare dinamismo cromatico, dal quale i personaggi si staccano come figurine ritagliate» (30 dicembre 1969).

Per concludere la serie degli spettacoli dello Stabile affidati a pittori, Danilo Donati realizza scene e costumi per una novità di Giovanni Arpino *Donna amata dolcissima* (Teatro Gobetti, 12 ottobre 1969), interpretata da Milly e Tino Scotti; Giacomo Soffiantino realizza una serie di pannelli dipinti per la scena di uno spettacolo dialettale, *Ij Pòrdiao* di Carlo Maria Pensa, rielaborato per il piemontese dal regista Gualtiero Rizzi e interpretato da Gipo Farassino.

Ceroli, Kounellis, Paolini, Sciavolino, Donati, Soffiantino: come si vede, pur trattandosi di artisti di disparate tendenze, Colombotto Rosso è in buona compagnia. Ma il lavoro per *Il giuoco dell'epidemia*, come abbiamo accennato, è anche l'ultimo della serie e conclude un ciclo eccezionale di scambi tra arti figurative e teatro che non si ripeterà più. Con la stagione 1971/72 la direzione collegiale, che all'inizio del suo cammino aveva perso per strada Daniele Chiarella e verso la fine Federico Doglio, a conferma di una non idillica convivenza, conclude il mandato passando le consegne ad

una direzione convenzionale. Così ognuno torna a fare il suo mestiere: il regista Franco Enriquez il direttore artistico, Nuccio Messina il direttore organizzativo, scenografi illustri come Josef Svoboda ed Emanuele Luzzati le scenografie, i pittori i loro quadri da cavalletto.

L'ultimo Ionesco e *Il giuoco dell'epidemia*

Come fu deliberata l'opzione per gli scenografi-artisti, così nelle scelte di repertorio si individuano dei rimandi coerenti. Pertanto la presenza di Ionesco nel cartellone dello Stabile di Torino all'inizio degli anni Settanta è tutt'altro che un episodio isolato e un po' tardivo, perché ha due importanti precedenti — facilmente spiegabili se si ricorda la mediazione di Gian Renzo Morfeo — che fanno pensare a una coerente trilogia sulla morte, un tema del resto ricorrente e quasi ossessivo nell'opera dello scrittore francese.

Il primo allestimento ioneschiano che risale al 1962 è *Sicario senza paga* diretto da Josè Quaglio, lo stesso regista francese che lo ha messo in scena a Parigi al Théâtre Récamier, interpretando anche il ruolo principale, che in Italia fu ricoperto da Giulio Bosetti. Il nostro attore si trovò così a suo agio nei panni ioneschiani che nel 1964 ritornò come protagonista nella produzione di un'altra novità di Ionesco dello Stabile, ancora con la regia di Quaglio, *Il re muore*, con scene e costumi di Luzzati. Il lungo atto unico, che era stato da poco portato al successo a Edimburgo da Alec Guinness, rappresenta forse il vertice del teatro di Ionesco e la metà degli anni Sessanta il suo momento di maggior favore.

Quando, alcuni anni dopo, matura a Torino il progetto de *Il giuoco dell'epidemia*, come abbiamo visto, il clima non è più quello. Nel frattempo anche l'attività drammaturgica di Ionesco aveva subito una battuta d'arresto, una sorta di impasse dalla quale lo scrittore aveva provato ad uscire esprimendosi proprio con la pittura: nel 1969, sollecitato da Skira, il grande editore d'arte di Ginevra, aveva pubblicato la raccolta di saggi *Découvertes* illustrandola personalmente con disegni che autodefinì «abbastanza naïf». La passione attiva per la pittura catturerà ancora Ionesco a partire dal 1979, finendo per prevalere su quella teatrale, al punto che da allora si dedicherà a un intenso ciclo di esposizioni

internazionali e pubblicherà una serie di quindici litografie in *Le blanc et le noir* (ed. Erker, San Gallo, 1981; *Il bianco e il nero*, Spirali, Milano, 1985), e coloratissime gouaches ne *La main peinte* (1986; *La mano dipinge*, Cappelli, Bologna, 1987).

Il giuoco dell'epidemia dunque, la pièce con cui Ionesco riapproda al teatro nel 1970, presenta una struttura singolare, essendo costituita da una ventina di quadri indipendenti — a Torino uno in più di Parigi — che ripropongono la stessa situazione: ogni scena si conclude con la morte di tutti i personaggi o almeno parte di essi. Così riassume il testo e il suo significato una scheda dello Stabile, a cui certamente non è estranea la mano di Morfeo: «Una malattia misteriosa infuria in città. Malattia strana che in pochi attimi uccide persone che sino a quel momento avevano goduto della più eccellente salute. La gente muore per strada, in casa, in ufficio, all'aperto come al chiuso, di giorno e di notte, dovunque e in qualsiasi momento; muoiono uomini e donne, muoiono giovani e vecchi.

Il ritmo dapprima lento, si fa via via più veloce ed alla fine travolgente. La morte è una realtà scottante che ognuno cerca di scansare, di far cadere sugli altri, con una specie di palleggio o di giuoco di scaricabarile angoscioso e grottesco. Il fatto terribile è che immediatamente tutta la vita della città si organizza metodicamente attorno a quella presenza: si organizzano i rapporti personali, i pubblici servizi, le leggi, il pensiero, gli affari... La realtà spaventosa diventa un elemento del giuoco dell'esistenza, attorno al quale, come attorno a qualsiasi altro elemento, l'istinto di conservazione, le abitudini e gli interessi mettono in moto i propri meccanismi.

Inutile dire che la situazione anormale (anormale unicamente in virtù dell'accelerazione che contrassegna qui la presenza della morte) fa esplodere in un'evidenza di mostruosa denuncia tutte le storture, quelle psicologiche come quelle sociali, dall'egoismo alla mitomania, dal conflitto delle classi alla manipolazione della pubblica opinione, sino a culminare in una allucinante scena di antropofagia [...].

La costruzione del testo è eccezionale, dal punto di vista tecnico: non esiste trama, bensì una serie di scene (ora realistiche, ora fantastiche, ora liriche...) senza alcun rapporto né di personaggi, né di successione tra di loro. Questo insieme di scene in virtù di un processo di accumulo crea una sorta di turbine spettacolare pieno di ritmo e di invenzioni, ma soprattutto ricco di una tensione che, al di là del divertimento e della sorpresa, costringe a partecipare al crudele "giuoco dell'epidemia", che è il giuoco stesso della vita».

Colombotto Rosso scenografo

Chi ha immediatamente pensato per scene e costumi a Colombotto Rosso trovandosi alle prese con la messa in scena di un tale copione è stato proprio il vero regista dello spettacolo, Gualtiero Rizzi, che la ragion di stato dell'epoca confinò in locandina al ruolo di mero esecutore delle «indicazioni registiche dell'autore».

La congenialità e la corrispondenza del testo «macabro» di Ionesco con l'immaginario del pittore torinese è sorprendente. Se ne rinviene una curiosa anticipazione in una rara e bizzarra fiaba di Jean Genet *Santa Osmosi*, comparsa sulla rivista «Il Delatore», n° 1, marzo 1964. Si tratta della pseudoagiografia, che si immagina tratta dalla *Leggenda aurea* di Jacopo da Varazze, di una santa del quarto secolo e delle disavventure della sua reliquia che lo scrittore *maudit* (che tiene compagnia a Ionesco nel saggio di Esslin con un proprio capitolo) scrisse per Colombotto, in occasione del ventottesimo compleanno dell'amico pittore. Il quadro riprodotto in mezzo al testo raffigura la reliquia di Santa Osmosi, una scheletrica mummia distesa che si potrebbe tranquillamente confondere con una delle mummie reattivate anni dopo per *Il giuoco dell'epidemia*.

Colombotto chiarisce oggi che la *Santa Osmosi* originaria era in realtà un collage realizzato dal pittore Stanislaw Lepri a Parigi, con la collaborazione dello scrittore polacco Konstantin Jebenski e da Jean Genet: collage e fiaba gli furono donati dagli amici parigini. Una terza *Santa Osmosi* è un olio di Colombotto con la reliquia della «santa» languidamente sdraiata, velata di preziosità trasparenti.

La predilezione del pittore-scenografo per il macabro visionario e decadente è nitidamente confermata anche dagli altri due spettacoli, oltre al Witkiewicz e allo Ionesco, per i quali Colombotto ha firmato scene e costumi: *Danza di morte* di August Strindberg con la regia di Sandro Sequi e *Salomé* di Oscar Wilde con la regia di Franco Enriquez. Quattro spettacoli di notevole livello, strettamente legati da una solida unità stilistica, tutti concentrati a cavallo del 1970, che costituiscono un'unica, intensa incursione nel territorio del teatro, nell'arco di una carriera artistica.

Danza di morte, interpretato da Lilla Brignone e Gianni Santuccio, debuttò al Teatro Comunale di Ferrara il 15 novembre 1969. Quando mesi dopo lo spettacolo approdò al Carignano di Torino, Guido Boursier lo presentò nell'attacco della sua recensione sulla *Gazzetta del Popolo* (20 marzo 1970)

partendo dalla scena: «Chiusi in quella torre immaginata dallo scenografo Colombotto Rosso, una sorta di antro che sfuma verso l'alto, misterioso e livido, con pochi squallidi mobili, le pareti plumbee che cambiano colore a seconda dell'incidenza della luce e da un grigio oscuro si fanno sanguinanti o violacee con un discreto risultato di suggestione, due fra le più celebri creature immaginate da Strindberg si dilanano in un gioco carognesco». Roberto de Monticelli su *Il Giorno* (23 aprile 1970) ne riconosce la chiave: «Sandro Sequi, che è partito indubbiamente da una base naturalistica, ha saputo poi farne scaturire un'atmosfera di astratta allucinazione; così come la scena del pittore Colombotto Rosso è di un realismo solo apparente, risultando piuttosto l'accentuazione onirica di una realtà da incubo».

Per la *Salomé* (in realtà *Epitaffio e ballata per Salomé*) diretta da Enriquez e interpretata da Valeria Moriconi, Colombotto firmò soltanto i costumi, pur avendo progettato anche la scena, che fu invece affidata a Luzzati, scenografo titolare della compagnia dei Quattro. Alla prima di Prato così commentò il lavoro Alberto Blandi su *La Stampa* (24 gennaio 1971): «L'impianto scenico di Luzzati è quello di un circo liberty, da circo sono i costumi di Colombotto Rosso che si è ricordato, naturalmente, delle illustrazioni di Beardsley per *Salomé* ma ancora più, o almeno dà questa impressione, delle più recenti scenografie felliniane, dal *Satyricon ai Clowns*». L'impressione felliniana suggerita da Blandi non è riconosciuta oggi da Colombotto, che ricorda di aver piuttosto pensato a Léon Bakst.

Per completezza va segnalato un quinto spettacolo a cui Colombotto collaborò per scene e costumi, il cabaret piemontese *Soa Ecelenssa 'd Porta Palass* di Gipo Farassino e Massimo Scaglione (l'uno protagonista e l'altro regista) andato in scena al Teatro Erba il 15 ottobre 1971. Mentre la scena, priva di profondità, risultò molto sacrificata dall'angustia del palcoscenico, il talento del pittore si dispiegò soprattutto nei costumi, come osservò Alberto Blandi su *La Stampa*: «I fantasiosi costumi di Colombotto Rosso introducono con calcolato antinaturalismo, una nota raffinata e vagamente surreale che non dispiace» (17 ottobre 1971).

Prima di approdare al teatro Colombotto aveva compiuto esperienze nel cinema, preparando moltissimi bozzetti di costumi che tuttavia non vennero realizzati: a causa del fallimento della produzione a metà degli anni Cinquanta, per un film di Jacques Becker ambientato nella cornice del carnevale di Nizza alla vigilia della Grande Guerra; a

causa di controversie contrattuali nel 1963 per la superproduzione di Dino De Laurentiis *La Bibbia* diretta da John Huston, per la quale aveva preparato l'incredibile quantità di 450 bozzetti per i costumi, che vennero invece affidati a Maria De Matteis.

La regia di Gualtiero Rizzi

La documentazione superstite su *Il giuoco dell'epidemia* che si custodisce negli archivi del Centro Studi dello Stabile è straordinariamente copiosa e pregiata: oltre ai bozzetti dei costumi e delle mummie (un centinaio), sono disponibili manifesto e locandina, i nastri delle musiche, i comunicati stampa, la rassegna stampa delle recensioni, i copioni con le annotazioni del direttore di scena e del datore luci, fotografie e perfino una serie di diapositive a colori. Ma oltre a ciò, per ricostruire la dinamica delle prove, i retroscena, il polso vivo dello spettacolo c'è la testimonianza stessa del regista Gualtiero Rizzi che, interpellato ora a vent'anni di distanza, mi ha amichevolmente fornito preziosi chiarimenti e dati precisi, insieme con appunti inediti.

A cominciare da un foglietto gualcito di pugno di Morteo che riassume le «indicazioni di regia» raccomandate da Ionesco in una telefonata del 16 dicembre 1970, a una ventina di giorni dal debutto. Ecco le annotazioni:

«— *Insistere sul comico e sul tragico (falso e squalore)*

— *Scena dei vecchi: tenera e disperata (lui più duro che a Parigi)*

— *Scena dei cannibali: importante*

— *Dare molto rilievo alla scena dei vestiti: si devono vedere fiori, e oggetti coloratissimi nella boutique*

— *Spaziare bene con una festa l'annuncio della fine dell'epidemia e l'incendio». Questo è quanto.*

Fortunatamente ci soccorrono gli appunti di Rizzi, che oltretutto danno conto del ritmo incalzante e della molteplice attività del nostro teatro pubblico in quel periodo. Li trascrivo nella loro telegrafica immediatezza:

«*Colombotto Rosso in agenda la prima volta il 31 agosto, poi il 2 settembre appuntamento per il 3. Partito il 12 sett. con Morteo per Parigi. Il 13 alle 15, domenica, vediamo Ionesco. Il 14 siamo andati a vedere il *Jeux de massacre* di Lavelli.*

Lo spettacolo era andato in scena l'11 settembre al Théâtre Montparnasse con la regia dell'oriundo

argentino Jorge Lavelli, allora all'inizio della carriera, che con quell'allestimento otterrà il prix de la Critique. Le scene erano firmate da Pace e i costumi da Hortense Guillemard: dal punto di vista visivo l'edizione parigina, che presentava una scena frontale a due piani pieno di loculi freddamente geometrici, è molto diversa dall'edizione torinese che reca l'impronta di Colombotto. La vera grottesca e coloratissima del *Jeux de massacre*, prima ancora di Parigi, era avvenuta allo Schauspielhaus di Düsseldorf con la regia di Karl-Heinz Stroux il 24 gennaio 1970.

Così proseguono gli appunti di Rizzi: «*Il 16 eravamo di ritorno a Torino, il 17, alle 15,30, ho visto Colombotto. Il 20 settembre, domenica, faccio la distribuzione e scelgo le musiche (ho comprato i dischi a Parigi). Gli interventi musicali hanno da «sentire» di chiesa, di antico. Usarli per «mettere in guardia»: non tutto è come sembrerebbe. Il 22/9 riunione con Bartolucci e Morteo. Il 26, di nuovo Colombotto e vedo i bozzetti, in terra, nello studio di via Conte Verde. Il 30, riunione ancora, con la musica, le note.*

Il 2 ottobre voliamo a Parigi: alle 15, Ionesco, (La sera, però, vedo Hair). Torno il 4 ottobre. Il 14 intanto andava in scena Ij névod 'd Garibaldi di Carlo Trabucco al Teatro Erba [regia di Rizzi]. Subito dopo iniziano le prove dei Pórdiao con Gipo. Il 22 ottobre facevo una riunione per vedere le necessità di illuminazione per Pórdiao e Ionesco con il capo-elettricista Vincenzo Cafiero. Il 26 e il 28 studiavo con Messina la produzione (dovevo usare molti degli attori dei Pórdiao per Ionesco).

Questi i nomi degli attori che comparivano in locandina (in ordine alfabetico per l'impossibilità di pubblicare la distribuzione dettagliata, perché ognuno ricopriva numerosi ruoli): Andrea Aloï, Nerina Bianchi, Piera Cravignani, Wilma Deusebio, Raffaella De Vita, Anna D'Offizi, Alessandro Esposito, Franco Ferrarone, Carlo Formigoni, Gianni Guaraldi, Bob Marchese, Sandrina Morra, Marilena Possenti, Sergio Reggi, Piero Sammataro, Rino Sudano, Guido Maico, Guglielmo Molasso, Rossana Noto, Franco Grossi.

Pórdiao va in scena il 10 novembre; l'11 Colombotto combina l'esecuzione dei costumi con Angelo Delle Piane. Il 15 riunione della compagnia; il 17 combino i movimenti con Sara Acquarone.

Il 1° dicembre trovo annotati: 18 mummie-pupazzi (alle finestre), 1 vecchia (di spalle), 1 giovane. Il 23 dicembre cominciavo a provare le luci.

Il 6 gennaio 1971 finiva Gelindo. Il 9 (fino al 12) Bruto II al Carignano».

In merito alle soluzioni della messa in scena, gli appunti di Rizzi puntualizzano:

«Dalla prima didascalia: si può fare folla con poca gente; basta che entrino in molti, anche se son gli stessi, che si sono solo cambiati cappello, barba, ecc...»

«Se la città ha l'aspetto non moderno né antico è una città fuori del tempo (e della vita), imbalsamata. Colombotto l'ha capito subito: è una città di morti.»

«Scena condizionante? Mica troppo, visto che l'ho usata tutta - sempre. Non l'ho piegata a me, e lei non si è piegata a me. I vivi che ho inserito tra i pupazzi erano marionette viventi.»

La vicenda dell'attribuzione della regia in locandina alle «indicazioni dell'autore» viene così rievocata da Rizzi: *«Dire regia Rizzi faceva un po' troppo "piemontese". Ribellarmi io non potevo, né volevo. In fondo ho proprio seguito le indicazioni dell'autore (anche se poi lui, quel poco che ha visto dello spettacolo, l'ha giudicato "troppo", a confronto forse col "niente" di quello francese). Non mi sono accontentato di subire il titolo italiano: Jeux de massacre l'ho voluto riportare al senso che ha in francese: "tre palle un soldo", "tiro ai pupazzi". Non solo tiro, come dice il jeux, ma tiri: ripetitività di tiri su pupazzi (chiarisce Ionesco, se mancassero attori, si possono sostituire con poupées. Il troppo l'ha suggerito poi lui, quando chiede che ci sia, dalla prima scena, un mondo "trés coloré").»*

Riferendosi poi ad alcuni appunti mossi dalla critica, che accolse lo spettacolo con vari dissensi rivolti al testo e all'allestimento, così si concludono gli appunti di Rizzi: *«Sono stato accusato di mancanza di rispetto perché ho fatto ricorso a un turibolo in una scena in cui i servizi di una gran casa dovevano entrare con vaporisateurs e compiere riti di purificazione, ma con il turibolo si purificano anche i morti: e lì, protagonista era la Morte.»*

«Accusato per lo spogliarello: va be', facile, Eros e Thanatos. Io non ho inventato niente: ho moltiplicato semmai le indicazioni dell'autore.» In realtà lo spettacolo fu un grosso successo di pubblico, con il Gobetti sempre esaurito.

Umanità macabra e grottesca

Ma torniamo un attimo sul lavoro del pittore-scenografo, o meglio, del pittore-costumista, perché anche la scena, come accennato, è risolta con l'esposizione di una folla assortita di figure mostruose. I bozzetti custoditi dal Centro Studi dello Stabile sfiorano il centinaio, anche se i personaggi che

popolano le venti scene della commedia sono parecchi di più: per alcune categorie di persone (mascaie, medici, passanti, poliziotti...) è stato realizzato un solo bozzetto. I bozzetti dei soli costumi, dipinti con tecnica mista (tempera e china) su ampi fogli di cartoncino colorato con i campioni delle stoffe pinzati e le istruzioni per la sartoria, superano comunque la cinquantina; quelli per le «mummie» che compaiono sui due fondali convergenti della scena sono una ventina; un'altra decina di cartoncini con figure particolarmente grottesche, destinati ai pupazzi giganti dei borghesi che nel finale, mentre scompariva il fondale delle mummie, animavano una strada cittadina. I bozzetti rimanenti sono schemi e abbozzi vari.

Il confronto tra gli originali di Colombotto Rosso — un corpus notevolissimo per uno spettacolo di prosa già per l'elevato numero dei pezzi — e le fotografie o diapositive di scena (le une solo in bianco-nero, le altre solo a colori) sopravvissute nell'archivio del TST suggeriscono qualche considerazione.

Anzitutto la tradizionale difficoltà a ricostruire, a riportare in vita attraverso documenti frammentari e allusivi la vita dello spettacolo. Nel nostro caso, *Il giuoco dell'epidemia* di Ionesco sulla scena del Teatro Gobetti, con il pubblico torinese di vent'anni fa, per il quale si può solo immaginare qualche tipizzazione d'epoca. Non è difficile figurarsi da una parte gli spettatori tradizionali in abito serio (certamente numerose le professoresse) con qualche caso di inopportuna eleganza e qualche altro (signore) di esagerata eccentricità come si vede ancora soltanto all'opera. Dall'altra gli spettatori nuovi, i giovani, in prevalenza studenti polemicamente abbigliati in jeans, eskimo e scarpe pesanti (eravamo in pieno inverno, oltre che in piena «contestazione»), senza più riguardi per i velluti rossi un po' spelacchiati delle poltrone e le decorazioni ormai stinte. Viene in mente la profetica battuta pronunciata da Ionesco durante il maggio francese al passaggio di una manifestazione studentesca: «Tra un anno sarete tutti notai».

Ma a parte la nobile questione del «clima» del rito teatrale che resta sempre irrisolta per definizione, il problema della parentela figurativa tra il «progetto» visivo dello scenografo e l'esito della realizzazione sulla scena ci consente qualche conclusione un po' meno aleatoria. La corrispondenza tra i bozzetti e la realizzazione sembra perfetta solo per le mummie e i pupazzi giganti, cioè soltanto per le figure inanimate: la creazione dello scenografo nel disegno su carta, a quanto si ricava dalle foto, è stata fedelmente riprodotta in versione tridimensionale.

(I bozzetti su carta sono tutti conservati, mentre le delicate «mummie» di scena in polistirolo, stoffa e tulle, nonché i vivaci pupazzi-mascheroni in cartapesta, dopo aver vagato per anni e preso polvere nell'attrezzatura dello Stabile, sono andati perduti).

I costumi messi addosso agli attori invece non traducono mai del tutto la creazione grottesca progettata da Colombotto. Non è colpa del talento della compagnia formata da elementi di diversa estrazione o della genialità del regista, né del gioco al risparmio della sartoria che cercò di riciclare vecchi costumi di magazzino. La ragione è che i bozzetti di un vero pittore come Colombotto sono molto più che il «progetto» di abiti con cui vestire gli attori realizzato da un costumista. Il pittore, andando molto al di là del compito tecnico di raffigurare l'abbigliamento dei personaggi, con i consueti complementi di trucco ed eventuali parrucche, dipinge anche i personaggi in ogni dettaglio, precisandone i tratti somatici, l'atteggiamento, spesso le deformità e i tic mostruosi, ottenendo veri e propri ritratti, ciascuno fornito di autonoma identità.

Per quanto oggi possiamo ricostruire diversi elementi del contesto e dell'ispirazione del lavoro artistico — precisamente quello che tenta di fare il nostro scritto —, per quanto possiamo richiamare le «didascalie» prescritte dal copione di Ionesco e le soluzioni sceniche volute dal regista che ha «ordinato» al pittore la folta serie di personaggi su misura per quella messinscena, otterremo soltanto elementi indiretti, di sfondo. Perduto per sempre lo spettacolo, i bozzetti di Colombotto invece sopravvivono illesi nella loro aggressiva immediatezza, come un repertorio di umanità sgradevole, malata e un po' macabra, una galleria di personaggi vissuti in una «Divina Commedia» di vent'anni fa, morti tutti per una misteriosa e improvvisa epidemia, ma conservati a noi pressoché intatti benché privi di vita, come una collezione di insetti essiccati, ordinatamente infilzati con uno spillo nella loro casella. O meglio — trattandosi di Torino — possiamo parlare di una collezione pseudoscientifica di antropologia lombrosiana, oppure di un campionario psicopatologico ripreso dal Cottolengo, prediletto tesoro di ispirazione per la pittura di Colombotto.

Del resto nella biografia dell'artista non è difficile rinvenire testimonianze e citazioni premonitrici. C'è ad esempio uno scritto in forma narrativa dal titolo *Il Teatro dei Matti* firmato da Enrico Colombotto Rosso su «Il delatore», n° 4, estate 1960, e un altro scritto dallo stesso titolo, ma in forma poetica, uscito su «Il Caffè» del 5 ottobre 1962. C'è

una recensione a Colombotto del 1960 («Petronio», n° 85, pp. 117-120), firmata da un Guido Ceronetti ancora ben lontano dalla notorietà giornalistica e letteraria, che evidenzia molte affinità tra il pittore e il recensore e attribuisce all'artista «una vera passione per le maschere e i travestimenti sapienti».

La marionette di Ceronetti (una digressione)

Una ventina d'anni dopo quell'articolo, nella sua casa di Roma sarà lo stesso Ceronetti con la moglie a dar vita a un proprio teatro di minuscole marionette per mettere in scena storie d'orrore e crudeltà come *Trionfi e caduta dell'ultimo Faust*, *Furori e Poesia della Rivoluzione Francese*, *Macbeth*, o *I misteri di Londra*. Tra i pochi intimi a cui erano riservati gli spettacoli si ricorda il nome di Federico Fellini e di Goffredo Parise. Anche il successivo passaggio del Teatro dei Sensibili di Ceronetti alla «tecnica» delle Marionette Ideofore e del varietà metafisico privo di una trama convenzionale, rivela varie affinità stilistiche e tematiche con la teatralità di Colombotto, evidente fin dai titoli degli ultimi spettacoli delle Marionette di Ceronetti, come *Omaggio a Luis Buñuel* (1987) e *Mystic Luna Park* (1988) realizzati con il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino e *Viaggia, viaggia Rimbaud* (1991) realizzato con il Teatro dell'Angolo. E i pittori attraverso cui si esprime di preferenza Ceronetti, «commissionando» loro fondi e scene per il suo teatrino, sono i romani Carlo Cattaneo e Giosetta Fioroni, e i torinesi Max Pellegrini e soprattutto Stefano Faravelli.

Ma non posso citare le marionette di Ceronetti senza ricordare come e dove sono uscite in pubblico nel 1986 a Torino, dopo l'incubazione domestica e dopo qualche tentativo di «adattamento» romano da parte del teatro istituzionale, portando in scena un riallestimento de *La Iena di San Giorgio* che approdò fino al Quirinale, per il diletto del presidente Cossiga. Lo devo ricordare — mi si perdoni la digressione — perché ne ho una personale, non del tutto placata memoria. Si trattava di trovare in città un locale di capienza adatta a una trentina di spettatori, che contenesse la piccola baracca delle marionette con tutto l'armamentario che andava dall'impianto elettrico fino a un autentico servizio da tè per il comfort della compagnia, che fosse libero per un mesetto di repliche, tranquillo, di modesto o nessun costo e, naturalmente, idoneo dal punto di vista della giungla di normative dei vigili

del fuoco che va sotto il nome di agibilità. Per uno del mestiere, doveva essere un giochetto, ma fu una parola. Esplorate tutte le ipotesi, dopo mille sopralluoghi, avevamo deciso e pattuito tutto per la saletta del Circolo della Stampa, ma a venti giorni dal debutto la soluzione andò all'aria: troppo disturbo dalle altre attività del Circolo, il ristorante...



Il cimitero di San Pietro in Vincoli inaugurato dopo i restauri dalle marionette di Guido Ceronetti con La Iena di San Giorgio (TST, 1986). Foto Mavi Cappa Bava.

Riesplorammo tutta Torino riscoprendone gli angoli più nascosti, luoghi impensati. Fummo sul punto di accettare la chiesa della Misericordia, in via Barbaroux, la chiesa degli impiccati, e già mi vedevo in aperta sfida non solo dei vigili del fuoco, ma anche della curia per uso blasfemo di un luogo di culto. Imboccata la strada del macabro, la soluzione venne per analogia: era appena stato completato il restauro del cimitero di San Pietro in Vincoli, detto anch'esso seppure impropriamente «degli impiccati». I requisiti artistici prevalsero largamente su quelli tecnici: quella sede «doveva» andar bene, così per l'acustica portammo il venerando luminare ingegner Sacerdote che sparò qualche colpo con

lo scacciacani sotto la volta barocca della cappella, montammo scomodissimi sedili di legno e l'architetto Egisto Volterrani, artista amico degli artisti, rimase alzato la notte per completare il progetto di agibilità. Lo spettacolo andò benissimo e la sede sembrò adattissima a una commedia di Ceronetti molto truculenta, seppure per scherzo, soprattutto quando il pubblico usciva dopo gli applausi trovandosi immerso nell'oscurità, guidato solo dal chiarore di veri lumini da cimitero, accesi uno per ogni arcata dell'ampio porticato.

Si diceva che prima dei restauri il cimitero abbandonato fosse frequentato da esoterici e buontemponi per certi riti che a Torino sembra trovino molti appassionati. Ho ripensato a quella diceria ritrovando il cimitero di San Pietro in Vincoli nel catalogo di Massimo Melotti e Carlo Munari *La città magica*, dedicato all'«arte surreale e fantastica a Torino»: dal libro non risulta che uso si facesse di quel luogo, ma è legittima almeno l'associazione di idee con qualche messinscena macabra.

Mascherate d'avanguardia

Secondo quanto argomenta e illustra il volume, la predilezione da parte dei surrealisti torinesi verso la teatralità è costante. Accanto alla foto del cimitero, compaiono anche altre scene «teatrali» legate all'attività dei pittori Suifanta. Un momento saliente fu l'inaugurazione della mostra del gruppo torinese a Enschede in Olanda nel 1966. «*Si dovrebbe piuttosto parlare di un happening che di una inaugurazione ufficiale*» — riferì un giornale olandese. *Torino città magica* documenta con qualche illustrazione altre *performances* dei pittori torinesi dalle quali si riconosce un gusto per il travestimento, la parodia, il divertissement. Se pure respingiamo a fatica qualche sospetto di goliardia, è giusto richiamare antiche influenze di avanguardie storiche come la patafisica di Jarry, il dadaismo o le nostrane serate futuriste, risvegliate dalla voga sperimentale dell'happening venuta d'oltre oceano.

Ecco qui l'happening, la teatralità immediata della vita che coinvolge attori e spettatori nell'azione collettiva, nell'utopica persuasione di superare la tradizionale distanza tra scena e platea: l'happening individuato da Ionesco nel suo bilancio sulle tendenze del teatro all'inizio degli anni Settanta come chiave della «rivoluzione» in quel momento. Va ricordato che se l'antologia di Michael Kirby *Happening* tradotta da De Donato, portò in Italia do-

cumentazione di prima mano dagli States solo nel 1968, a parte qualche sporadica corrispondenza comparsa su *Sipario*, i torinesi avevano avuto già più volte occasione di assistere, e qualcuno di scandalizzarsi, alle performances del Living Theater di Julian Beck e Judith Malina. A cominciare — chi l'avrebbe detto — dalle celebrazioni di «Italia '61» che, accanto all'autentico *West Side Story* di Broadway, portarono sul palcoscenico sacro del Teatro Carignano il living con *The connection* di Jack Gelber come prototipo dell'«Off-Broadway», un'ordinaria storia di spaccio di droga che allora da noi poteva sembrare la luna. Ma lungo tutti gli anni Sessanta il Living fece regolarmente tappa a Torino, anche due volte all'anno, prima al Teatro Gobetti con *The Brig* (16-18 marzo 1965), poi negli «infernotti» dell'Unione Culturale sotto Palazzo Carignano (con *Les Bonnes* di Genet, 15-17 novembre 1966; con *Mysteries*, 5-8 maggio 1966; con *Antigone*, 13-16 marzo 1967), per approdare infine al pubblico di massa del Teatro Alfieri con *Frankenstein*, 5-7 maggio 1967.

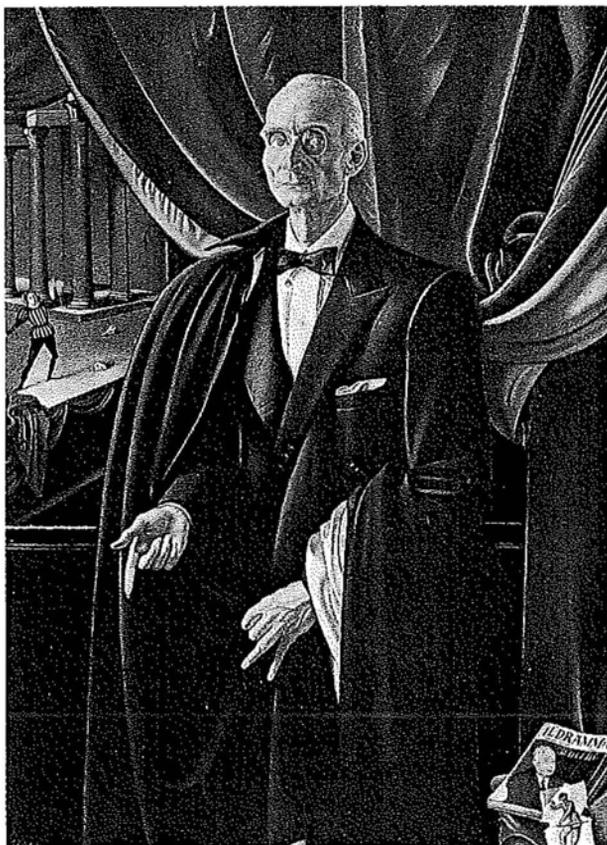
Ma a proposito dell'happening ci sarebbe da ricordare qui un episodio dell'arte torinese già indicato come anticipazione molto precoce della pop-art e dell'happening, cioè la *mostra del pane* che il pittore Franco Assetto allestì alla galleria La Busola di Torino nel 1953. Una «stranezza» presa in considerazione e riconosciuta nelle sue intuizioni innovative solo negli anni successivi: la mostra venne infatti replicata nelle manifestazioni di «Italia '61». Risulta che in quel periodo, a cavallo degli anni Sessanta, Assetto lavorò anche in teatro, realizzando scene per coreografie di Sara Acquarone e il suo Gruppo di Danza di Torino.

L'esperienza collettiva di Surfanta negli anni Sessanta illustrata nel saggio di Melotti e Munari, tra i diversi scritti dei pittori aderenti al movimento pubblicati sulla rivista omonima, riporta ancora brani di racconti di Colombotto Rosso tratti da *Storie di gatti* e il primo atto di *Rifiuto*, «una commedia in tre atti di Macciotta che ha come personaggi cadaveri che giocano a carte con i guardiani dell'obitorio e signore che prendono il tè fra casse da morto». Quanto ai legami di Giovanni Macciotta col teatro si deve citare anche la copertina de *Il dramma* n° 336 del settembre 1964 che riporta una sua interpretazione del protagonista de *I giorni dell'amore*, un dimenticatissimo dramma di tal Domenico Campana che tuttavia era stato insignito del premio Marzotto 1963 da una giuria che più altisonante non si potrebbe, composta da Raul Radice, Sandro De Feo,

Vittorio Gassman e Giorgio Strehler. Lo spettacolo andò tra l'altro in scena nel successivo ottobre con la regia di Beppe Menegatti, le scene di Ezio Frigerio e i costumi di Elena Mannini con la compagnia dell'estinto Teatro Stabile di Firenze.

Lucio Ridenti e i pittori

Le copertine de *Il dramma* di Lucio Ridenti, uno dei più importanti periodici teatrali del nostro secolo fondato a Torino nel 1925 e personalmente mandato avanti con immensa passione da Ridenti fino al 1968, costituiscono un vero filone che attende un'indagine e una riflessione adeguate. Come la rivista va considerata, nel bene e nel male, lo specchio più ampio e fedele di mezzo secolo di teatro in Italia per i copioni proposti, i saggi ospitati, gli articoli, le fotografie e i notiziari pubblicati, così le sue copertine, regolarmente risolte con la tavola di un pittore, non di rado appositamente commissionata — a cui vanno aggiunti i moltissimi disegni che illustravano i testi delle commedie



Gregorio Sciltian, Ritratto di Lucio Ridenti (1955).

e le rubriche della rivista — rispecchiano diversi aspetti dell'andamento della pittura figurativa di questo dopoguerra nel nostro paese.

Anzi, a proposito dei legami tra pittura e teatro è proprio al *Dramma* di Ridenti che va ascritto il merito di aver stimolato un dialogo sistematico e regolare, ospitando firme illustri, suggerendo ai pittori nuovi soggetti attinti dal teatro, spesso dando un'occasione di notorietà a talenti emergenti. Solo per citare un caso illustre, Emanuele Luzzati riconosce che il suo avviamento alla professione di scenografo nei primi anni Cinquanta deve molto al *Dramma* di Ridenti che ospitava numerose sue illustrazioni sulla rivista più seguita dai teatranti.

Molto introdotto nell'ambiente artistico e cultore di molteplici interessi culturali, Ridenti «commissionava» le copertine proponendo ai pittori in lettura i copioni che aveva in programma di pubblicare, perché ne dessero un'interpretazione figurativa, quasi come un regista sollecita la collaborazione del proprio scenografo. In questo modo ebbero occasione di prendere contatto col teatro, apprendendone le tecniche e il linguaggio, anche molti pittori che non si dedicarono mai alla scenografia. Della scuola surrealista torinese del dopoguerra, oltre a Macciotta, comparvero sulla copertina del *Dramma* due quadri di Franco Assetto, due di Colombotto Rosso a distanza di molti anni una dall'altra, una di Lorenzo Alessandri (su questo argomento, si veda più sopra, pag. 55 lo specifico paragrafo del saggio di Janus, con dettagliati riferimenti).

Non si può concludere che fosse questa la tendenza artistica prediletta e più appoggiata da Ridenti, ma si deve ricordare che il suo ritratto ufficiale riprodotto dal *Dramma* n° 227-228, agosto settembre 1955, è una delle opere più notevoli di Gregorio Sciltian che lo raffigurò come un mago elegantissimo e inquietante tra palcoscenico e sipario, circondato da oggetti simbolici prediletti e con le mani atteggiare in gesti cabalistici. Un altro ritratto, un olio di Lanfranco, riproduce il giornalista e teatrante in uno scenario classicamente surrealista, alla maniera di Dalì. E si può ancora segnalare che il gusto e il magistero di Ridenti esercitarono qualche influenza nella futura carriera di pittrice della nipote Vannetta Cavallotti, che, compresa nell'ultima generazione del gruppo surreale e fantastico torinese dal catalogo di Melotti e Munari, dichiarò espressamente di essersi formata «in quella culla di arte e di eleganza che era la casa di Lucio Ridenti».

Italo Cremona e le regie di Vincenzo Ciaffi

Il pittore che più d'ogni altro della pattuglia surreal fantastica torinese ebbe dimestichezza col mondo dello spettacolo, realizzando diverse scenografie per il cinema e qualcosa anche per il teatro, fu il più precoce dei surrealisti torinesi, Italo Cremona, che fu anche il più colto e più letterato di tutti. Il suo fervore intellettuale è illustrato dal singolare periodico *Circolare sinistra*, nato nel gennaio 1955 ed estintosi dopo sei fascicoli nell'estate dell'anno seguente. Nell'entourage che gravita attorno a Cremona negli anni '50 il saggio di Melotti e Munari evidenzia i nomi di Assetto, Ponte Corvo e Colombotto Rosso.

Il contributo di Cremona allo spettacolo è già stato splendidamente documentato dal catalogo *Italo Cremona scenografie e «interni»*, curato da Federico Riccio per la galleria Le Immagini (Torino, 1985). Dal volume risulta tuttavia che «in campo teatrale l'attività di scenografo si è limitata a due realizzazioni»: *L'orchidea* di Sem Benelli e *Nozze di sangue* di Federico Garcia Lorca. Del dramma di Benelli, che debuttò al Teatro del Casinò di Sanremo nel 1938 e venne rappresentato con successo a Roma e Milano, non resta nulla, fuorché la memoria tramandata dalle recensioni dell'ottima accoglienza del pubblico, cosicché tutto quel che possiamo conoscere sono i sette disegni preparatori a matita delle scene e un unico bozzetto dipinto per la messinscena del cupo dramma di Garcia Lorca. Lo spettacolo fu allestito nell'euforia generosa e intraprendente dell'immediato dopoguerra dalla Compagnia del Teatro Sperimentale diretta dal latinista Vincenzo Ciaffi e andò in scena al Teatro Gobetti con l'interpretazione di Raf Vallone, allora studente.

Ma c'è un dipinto in tutta l'opera di Italo Cremona che riassume idealmente la poetica e l'immaginario teatrale in cui si riconosce il pittore, *Prova di una tragedia*, rimasto incompiuto e databile intorno agli anni 1941-43. Il quadro, del quale esiste anche un abbozzo con tonalità più cupe, rappresenta lo studio del pittore in via Po, trasfigurato in un palcoscenico sul quale compaiono varie presenze sconcertanti e ironiche che sembrano anticipatrici del teatro dell'assurdo. In mezzo alla scena con le assi della ribalta sfondate si riconoscono il pittore, la modella e il manichino seduti in atteggiamento di spettatori, dalla buca rivolta verso il pubblico emerge il suggeritore che segue la prova sul copione. A destra due macchinisti manovrano dei tiri di



Italo Cremona, *Prova d'una tragedia*, olio su tela, 1941-43.

corda — visto che siamo a teatro, non li direi suonatori di campane, come sono stati descritti —, un appeso per i piedi sbuca da una pendola, un altro si issa su un cornicione, un terzo assiste da un balconcino. A sinistra, da un basso scalone con balaustra scende un personaggio in abito secentesco, in fondo sta seduta su uno scalino una figura con zampe di gallina, da una finestra scende un angelo ad ali spiegate. La scenografia prospetticamente verosimile, raduna elementi architettonici incompiuti o danneggiati, due grandi quadri sospesi come quinte dall'alto della graticcia, sulla parete di fondo un'ampia tribuna occupata dagli scaffali gotici di una biblioteca, un tendaggio tirato da un lato rivela un altro fondale.

Un quadro così movimentato e curioso sembra fatto apposta per stimolare negli intenditori dell'opera di Cremona il gioco delle metafore, dei riferi-

menti e delle citazioni, ma qui è sufficiente coglierne l'aspetto più immediato ed evidente: il teatro. Che si direbbe, più che un soggetto, più che la materia del quadro, il modello espressivo attraverso cui il pittore comunica e il luogo dove mette in scena il proprio mondo.

L'allestimento del dramma di Garcia Lorca nel 1946 va abbinato ad un precedente spettacolo presentato al Gobetti ai primi di gennaio con la regia di Ciaffi, il *Woyzeck* di Georg Büchner, che aveva ottenuto maggior partecipazione e testimonianza, con il fervore del momento, la fugace intensità di quella fiammata culturale. La scenografia del *Woyzeck*, «risolta mediante schemi mobili ed elementari figurazioni sceniche su cui giocavano le luci a creare un'atmosfera surreale» era firmata dal pittore Francesco Menzio. I due spettacoli, che riecheggiano le esperienze in teatro di illustri pittori torinesi come Gigi Chessa e Francesco Casorati maturate una ventina d'anni prima nell'ambito del Teatro di Torino

di Riccardo Gualino, segnarono il vivace esordio dell'Unione Culturale da poco fondata da intellettuali di ambiente resistenziale. Risulta chiaro quanto alla fine del fascismo agli intellettuali progressisti il teatro apparisse come il luogo e il mezzo privilegiato della formazione culturale e della ricostruzione delle coscienze. Oltretutto il duplice episodio va annoverato fra i più significativi fermenti torinesi che anticipano la nascita del Piccolo Teatro della Città di Torino, avvenuta nel 1955 con la direzione di Nico Pepe. Due anni dopo Pepe veniva sostituito da Gianfranco De Bosio e l'ente prendeva il nome di Teatro Stabile di Torino.

La Soffitta macabra

Risalendo ancora un po' all'indietro nella ricerca delle sorgenti che confluiranno nel movimento di pittori surreal-fantastico, il lavoro di Melotti e Munari rispolvera nello sfacelo degli ultimi anni di guerra l'esperienza della «Soffitta macabra» animata da Lorenzo Alessandri, che negli anni Cinquanta raccoglierà un gruppo di pittori attorno al foglio *La candela*, per dare vita nel 1964 alla rivista e al movimento *Surfanta* a cui collaboravano Abacuc, Alessandri, Camerini, Colombotto Rosso, Macciotta, Molinari e Ponte Corvo.

È del 1964 uno dei più notevoli quadri di Alessandri, *Autoritratto nel rinoceronte* che, se riprende un tema reso illustre nella pittura da Pietro Longhi come meraviglia esotica nella Venezia del Settecento, va ricollegato più verosimilmente alla famosa, omonima pièce di Ionesco, che fu un grande successo nel 1960 a Parigi nell'interpretazione di Jean-Louis Barrault, e a Londra nella messa in scena di Orson Welles con Laurence Olivier protagonista, mentre in Italia giunse nella stagione successiva grazie alla Compagnia dei Quattro con Glauco Mauri, Valeria Moriconi e Mario Scaccia, la regia di Franco Enriquez, le scene e i costumi di Emanuele Luzzati.

Le origini della «Soffitta macabra» sono state rie-

vocate da Alessandri con parole che giova citare testualmente: «*La guerra agonizzava, Torino, come tante altre città vegetava nell'oscuramento e nella paura. [...] Vivevo continuamente a contatto con il dolore e le atrocità. [...] La guerra con tutti i suoi orrori ci era addosso e ci opprimeva. [...] La presenza della morte fra noi era una realtà più reale del sorgere del sole*». Che cos'è questo clima, con la presenza ossessiva e «accelerata» della morte, se non lo sfondo del *Giuoco dell'epidemia* di Ionesco?

«*Facevamo ricerche disordinate sullo yoga, sul buddismo e sullo zen. Ci occupavamo malamente di psicanalisi — ricorda ancora Alessandri. — Avevamo persino messo in scena un "Teatro dei poveri" che aveva più attori che spettatori. Organizzavamo esplorazioni in antichi cimiteri. Consultavamo e catalogavamo tutte le chiromanti e fattucchiere della città: intervistavamo presunti guaritori, maghi e cialtroni. Tenevamo sedute spiritiche, talvolta veniva qualche gesuita o domenicano o qualche libero pensatore a cercare di mettere un po' d'ordine nelle nostre discussioni. In altri periodi evocavamo le forze occulte, i defunti, il demonio*».

Ecco il punto di partenza: la guerra e la morte, che si combattono con lo spiritismo e altri esorcismi teatrali. Il punto d'arrivo, una ventina d'anni dopo, per gli stessi temi sarà il palcoscenico del Teatro Gobetti con *Il giuoco dell'epidemia* di Eugène Ionesco, regia di Gualtiero Rizzi, scene e costumi di Enrico Colombotto Rosso. Un apogeo che coincide con l'estinzione del movimento, o meglio, come vuole la concezione esoterica, con il ritorno al mondo sotterraneo dove da sempre sta al sicuro la verità delle cose ultime, celata agli occhi ostili dei materialisti. Forse è questa la spiegazione della contraddizione che percorre l'arte surreal-fantastica: se la vocazione al rito teatrale è così delineata come naturale proiezione di un immaginario, ma gli approdi al palcoscenico che si registrano nel corso degli anni risultano così discontinui e straordinari, è perfettamente coerente con la tradizione esoterica che predilige la penombra del segreto iniziatico alle luci della ribalta.

Nota bibliografica

Non esistono pubblicazioni specifiche, fonti già elaborate, sull'argomento di questo studio preliminare. Bisogna perlopiù rivolgersi a fonti archivistiche, o rintracciare informazioni frammentarie relative a singoli episodi disperse in periodici, cataloghi d'arte e tesi di laurea.

La più cospicua documentazione sull'attività teatrale torinese del dopoguerra è consultabile al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino (piazza San Carlo 161) dove, accanto all'archivio storico dello Stabile torinese (dalla fondazione che risale al 1955), sono confluiti importanti fondi: l'archivio della rivista *Il dramma* e la biblioteca di Lucio Ridenti, il fondo Gian-

Renzo Morteo (biblioteca e archivio), la biblioteca della Piccola Ribalta di Armando Rossi, il fondo di teatro radiofonico di Enrico Salussolia, e da ultimo il fondo Misa Mordeglià Mari. Ulteriori fondi sono disponibili per ora parzialmente, come il fondo Rizzi-Trabucco. Pertanto, soprattutto grazie all'archivio del *Dramma* che viene costantemente aggiornato, sono documentati anche gli spettacoli estranei alla produzione del Teatro Stabile di Torino.

Utili a delineare il contesto culturale di partenza sono il catalogo *Torino tra le due guerre*, Musei Civici, Torino 1978 (si veda in particolare il saggio di Gian Renzo Morteo *Il teatro: specchi e miti di una città*, pp. 244-269) e lo studio di Paola Alonge Trivero *L'attività teatrale a Torino tra le due guerre*, Giapichelli, Torino 1969.

Su singole figure, oltre al citato catalogo *Italo Cremona scenografie e «interni»* a cura di Federico Riccio, Galleria Le Immagini, Torino 1985, si vedano: *Felice Casorati: incisioni, sculture e disegni, scenografie* con testi di Luigi Carluccio e Marco Rosci, ed. Franco Muzzio, Padova 1985, e *Gigi Chessa, 1898-1935*, Fabbri, Milano 1987, che contiene l'articolo di Marco Rosci *Chessa scenografo e costumista* (pp. 60-65).

Sul filone dei pittori surreal-fantastici dell'area torinese il punto di partenza è il citato volume di Massimo Melotti e Carlo Munari *La città magica*, Giorgio Tacchini Editore, Vercelli 1979.

Singoli aspetti del panorama teatrale torinese del dopoguerra sono stati per ora indagati da alcune tesi di laurea che, al di là dell'interesse della ricerca, si raccomandano per la dettagliata bibliografia che comportano. Sono consultabili al Centro Studi TST *L'Unione Culturale di Torino. Trent'anni di storia (1945-1975)* di Giovanna Squarcina e Gabriella Pecetto Amodei, a.a. 1980-81; *L'attività teatrale a Torino dalla fine della guerra alla nascita del Teatro Stabile (1945-1955)* di Margherita Trezzi, a.a. 1984-85.

La diffusione di Ionesco in Italia è stata oggetto di due tesi: *La fortuna e l'influenza dell'opera di Ionesco in Italia* di Anna Migliore, a.a. 1970-71; e *La fortuna di Ionesco in Italia: articoli, note, prefazioni, traduzioni di Gian Renzo Morteo* di Maura Sesia, a.a. 1991-92.

Ulteriore documentazione mi è stata fornita da Gualtiero Rizzi, come accennato nel testo, e naturalmente da Enrico Lombotto Rosso. Infine, la documentazione sui rapporti tra Lucio Ridenti e l'ambiente artistico è stata selezionata dall'archivio di famiglia a Bergamo a cura del pronipote Pietro Cavallotti. (P.C.)