

[Titolo](#) || Colloquio con Carlo Quartucci  
[Autore](#) || Gigi Livio  
[Pubblicato](#) || «L'asino di B.», n° 2, 1998.  
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.  
[Numero pagine](#) || pag 1 di 4  
[Archivio](#) ||  
[Lingua](#) || ITA  
[DOI](#) ||

## Colloquio con Carlo Quartucci

di Gigi Livio

L'incontro con Carlo Quartucci, cui era presente Carla Tatò, si è svolto a Torino il 31 Ottobre 1997.

Anche in questo caso, come già abbiamo fatto per il colloquio con Rino Sudano pubblicato nel primo numero della rivista, abbiamo lasciato la freschezza del parlato proprio per mantenere lo stile quartucciano che, come qualsiasi stile di un vero artista, è singolare e personalissimo. E non sempre di facile comprensione dal momento che il suo dire si illumina improvvisamente con immagini fantastiche e si frantuma in un discorso che tende a seguire un pensiero complesso, articolato e ricchissimo di possibilità espressive che la parola detta, a differenza della parola scritta, spezza in mille rivoli.

Quartucci è troppo noto, e d'altronde non sarebbe questa la sede, per fare una "scheda" sulla sua attività. Ci limiteremo, pertanto, a scarse informazioni su alcuni elementi contenuti nel colloquio che potrebbero risultare oscuri soprattutto a un lettore giovane. Quartucci parla, a un certo punto, di suo padre e sua madre: infatti è figlio d'arte; il padre, Antonio Manganaro, era capocomico di una compagnia dialettale siciliana di cui sua madre, Angela Quartucci in arte Lina Maschietto, era prima attrice e *soubrette*. Si accenna poi a *Camion* e alla *Zattera*, abbreviazione, la prima, per *Viaggio di Camion* e, la seconda, per *La zattera di Babele*. Si tratta di due progetti teatrali, il primo risalente alla metà degli anni sessanta e il secondo agli anni ottanta, portati avanti da Quartucci e Carla Tatò con vari e particolarissimi spettacoli tra cui quel *Funerale* cui pure si accenna nelle parole di Quartucci. Infine Erice è un paese della Sicilia dove attualmente, dopo Gennazzano, agisce la compagnia di Quartucci-Tatò.

Ancora un'avvertenza scontata ma, in ogni caso, necessaria: le citazioni pirandelliane che fa Quartucci non sono ovviamente quelle precise del testo di Pirandello ma sono tratte, a memoria, dal copione del suo spettacolo o da quello della sua fantasia.

*Livio*: Io direi che si potrebbe partire di qua, dall'inadeguatezza della parola regista, per te Carlo. Da noi il regista vuol dire sostanzialmente, ma non solo da noi, il poliziotto del testo, cioè quello che nasce per far rispettare l'autore, per contenere le intemperanze del grande attore che è anche un poeta, per cercare di ridurlo, come diceva Silvio d'Amico, a una "maestranza perfettamente addestrata", perché nel documento di fondazione dell'Accademia d'Arte drammatica del '35 c'è proprio questa affermazione. L'attore come maestranza perfettamente addestrata agli ordini del regista, proprio testuale. Ovviamente tutto questo ha pochissimo a che fare con te. Quindi sarebbe bello che tu specificassi che cos'è il tuo essere regista; magari anche cambiando parola ... maestro d'attori, non lo so...

*Quartucci*: Guarda che è molto bello quello che hai detto. È la prima volta che sento una precisazione ... non l'avevo pensato, pur essendo una cosa della mia anima così profonda. Io la chiamo la drammaturgia delle arti, proprio perché ho sentito profondamente questa sudditanza nei confronti del testo da parte di tutti quanti. E allora mi sono trovato negli anni, quando ho voluto definire il lavoro mio, il termine di drammaturgia del testo, per spostarlo completamente e rovesciarlo. Questo è un po' il fine. Per aver dedicato l'inizio del lavoro di "Zattera" con i pittori come drammatizzazione dell'immagine: la mia prima cosa di questo progetto diciamo, dall'80, è nel definire un coautore come l'attore, cioè il pittore, proprio come una proprietà precisa della sua lingua. E mi son trovato che passavo dei periodi alle 5 della mattina con Kounellis, che lavora in maniera vivace alle 5 della mattina, io ero con lui e gli facevo scrivere per me l'immagine che avrei messo in scena. Durante la notte a volte non dormivo, perché di notte invece, con Roberto Lerici passavo alla scrittura drammaturgica. Un pezzo formidabile della prima parte del lavoro che è *Funerale* è un insieme proprio di lavori specifici sulla musica con Giovanna Marini, sull'attore per me, sull'immagine, come drammatizzazione dell'immagine e sulle parole. Anche tutto il lavoro con Roberto Lerici ... Roberto a volte scriveva addirittura come un amanuense quando all'estremo si è fatto quello che gli dicevo. Questa precisazione ... Mi è sempre sembrato strano. Oggi forse la smetterò di definire così il mio lavoro, perché so che è anche una mia sudditanza alla parola scritta e a tutto questo che tu precisamente hai detto per quanto riguarda la regia, cioè finisce per essere tutta una sudditanza anche la regia, anche se è grande, è massima, anche se si parla di "mettere in scena il testo. Ultimamente ho sentito Brook per esempio su Beckett, non l'aveva mai messo in scena; tutti gli dicevano "Ah, è un testo tutto preciso, tutto..." E lui ha detto una cosa splendida, splendida, ma sempre anche questa storia della regia stessa non come scrittura scenica quanto legata al testo. Lui dice "Sì: ma è come essere un direttore, un grande direttore d'orchestra che dirige e dirige Mozart".

*Livio*: Bene, allora a questo punto sarebbe interessante se specificassi come lavori con gli attori e se da quel primo *Me e me* del 1962 a oggi è cambiato qualcosa del tuo modo di lavorare con gli attori.

*Quartucci*: È cambiato nel senso ... devo citare Beckett perché è stato un compagno di viaggio veramente forte in questo senso, anche se ci sono tornato dopo 25 anni... in questa ricerca continua di penetrare dentro proprio al lavoro di regia nella poesia della scena, di quello che la scena contiene e precisamente il corpo dell'attore. Quando io dico principalmente del corpo dell'attore guardo a una *attorialità* della scena, e cioè il corpo dell'attore può anche essere una sparizione del corpo reale dell'attore e rimane anche il corpo fisico dell'immagine scenica, che respira come il corpo dell'attore. Per cui c'è qui un estremismo della mia visione, un estremismo di questa ricerca testarda sul corpo della scena e sul corpo dell'attore, intendendo per corpo dell'attore anche altre immagini compagne di viaggio. A volte ho fatto un accadimento sulla musica che diventasse un corpo attoriale. In questo senso dicevo Beckett che era dannato da questa 'parola' che andasse oltre a quello che la parola stessa gli significava; è andato a bucarla... come un lavoro di forza recitativa, cioè lui appunto la ripete, la rifà, perché in questo lavoro poetico o puramente scenico per me, cioè di una scrittura appunto impalpabile, le didascalie di Beckett

Titolo || Colloquio con Carlo Quartucci  
Autore || Gigi Livio  
Pubblicato || «L'asino di B.», n° 2, 1998.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 2 di 4  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

fanno parte di questa scrittura impalpabile. Lui non può scrivere una pausa, il corpo di una pausa, il silenzio di un atto; ti dice nella didascalia 'pausa' o 'silenzio', o lo spostamento di un corpo di cui lui ha la visione, ma non lo può scrivere. E i testi di Beckett sono di una forza teatrale perché vivono appena respirano sulla scena. Io ho avuto uno scontro con Franco Quadri, che diceva "Tu che sai tutto di Beckett ... Beckett è ormai simile nella scrittura della poesia del racconto, cioè è ormai unificato". Infatti il pezzo che abbiamo fatto a Erice curato da Quadri, lui ha messo e i testi narrativi e i testi teatrali per fare questo viaggio e dimostrare che non c'è differenza. In realtà Beckett usa il personaggio della propria scrittura come un 'personaggio'. Possiamo andare a vedere che quel tipo di scrittura era in Lucky in *Aspettando Godot*: questa fuoriuscita di parole che si ripetono... alla fine è diventata una cosa così enorme che quest'ossessione e quest'accanimento della parola diventa un personaggio. Lui prende questo personaggio e lo mette al cinema, lo mette a teatro, alla radio (gli ultimi pezzi per esempio *Radio I e Radio II*); c'è questo linguaggio, c'è a un certo punto il conversare di due personaggi che frustano poi la parola e quando parlano è come Lucky. C'è questo pezzo bellissimo dove la parola parla e dice "Cosa ha detto signorina?" e lei ripete come un segretario; c'è questa parola normale dei personaggi in radio, e c'è questa figura che ogni volta che viene frustata interviene e dice "Ah sì, certo, ho vissuto..." e dice con questa lingua; e all'interno di questa lingua dice "Ha mai letto il Purgatorio, signorina, del grande fiorentino?" dice, e lei "Ahimè no, signore, ho soltanto sfogliato l'Inferno". Il mio metodo di lavoro sull'attore si è raffinato sulla lingua della scena diciamo; si è via via sempre più volatilizzato in questa ricerca di drammatizzazione primaria, proprio come eroe della scena che non è per me il testo. Il testo è come l'attore, è come l'immagine, è come la musica nel momento in cui li uso. E il mio essere regista è essere un *regista attorale*: questo lo dici maggiormente tu quando dici "Carlo è anche attore, attore nell'essere regista". È vero perché in effetti io drammatizzo in questo senso me stesso registicamente. Non lo vedo affatto un regista all'esterno che guida gli attori. Devo drammatizzare la mia parola registica, cioè appunto, la mia scrittura registica, il di me per renderlo attorale, essendo il termine forse più giusto per me ... Rimane ancora la drammatizzazione dell'attore, dell'immagine, del regista... se il regista riesce a drammatizzare se stesso, è un'opera di regia splendida.

*Livio*: Mi pare che qui siano venuti fuori diversi problemi. Intanto hai chiarito molto bene questo concetto di regista per te. Io mi ricordo ai tempi di *Camion* quando usavi il termine "regista-servo di scena" evidentemente proprio perché ti stava stretto la parola regista cioè avevi bisogno di trovare un termine che in qualche modo qualificasse quello che tu adesso ci hai spiegato. Senti, mi pare molto importante il discorso su Beckett. Hai fatto un discorso stupendo, cioè hai dimostrato una cosa di cui io sono profondamente convinto, forse grazie a te e agli altri che adesso citeremo, che Beckett non sia uno *scrittore* di teatro, ma un *pensatore* di teatro. Infatti tu hai spiegato Beckett tutto in questa chiave. Per cui nel caso di Beckett il rapporto con il testo può essere diverso che nel caso di Shakespeare per esempio. Allora mi pare molto significativo che all'inizio degli anni sessanta quando si è formato questo movimento di teatro di contraddizione, chiamiamolo così per evitare le secche in cui ci porterebbe il termine avanguardia, sputtanato in cento modi, non è che foste centomila: ci sei tu col tuo gruppo che contiene Rino Sudano, Leo De Berardinis, Anna D'Offizi e Claudio Remondi sostanzialmente; poi Carlo Cecchi con il suo "Granteatro" che arriva un po' dopo, però è lui, questa figura straordinariamente intensa e importante, e Carmelo Bene. Quindi non siete molti. Carlo Cecchi e Carmelo Bene si tengono lontani da Beckett; tu invece ti butti subito su Beckett e, appunto come dicevi prima, lo ritrovi vent'anni dopo nel tuo percorso con Carla. No? Ecco, come spieghi questo fatto che gli interessi di Carmelo Bene, per esempio, fossero tutti accentrati sostanzialmente su Shakespeare, sulla decadenza, su Wilde, diciamo sulla scrittura drammatica della decadenza; quelli di Carlo Cecchi su Brecht, perché faceva *Tamburi nella notte, Il bagno* di Majakovskij, ma non Beckett. Mi interessa sapere come mai tu eri l'unico, insieme al tuo gruppo, a accentrare tutta l'azione su Beckett al punto tale che poi quando il gruppo si è sfasciato, tutti gli altri hanno continuato in qualche modo a fare Beckett: o direttamente come Rino Sudano che fa *Finale di partita* da sempre, o indirettamente come Claudio Remondi che fa delle cose con Caporossi che poi però sono Beckett.

*Quartucci*: Mi sembra una cosa anche questa bella. Io credo, e cito una discussione avuta con Carmelo su questa cosa qua, credo che Carmelo nel credere fortemente nella parola della scena (della scena che parla) e del suo corpo di attore, lui abbia proprio preso Shakespeare; addirittura aveva iniziato... La prima cosa di Carmelo, quando io facevo con i miei studenti ancora prima di Leo la prima edizione di *Aspettando Godot*, lui faceva *Caligola* di Camus. Io me lo ricordo allora, eravamo due inferni linguistici, insomma ce lo siamo detti. Con *Aspettando Godot* che facevo dentro a una chiesa, con una prete che mi ha dato un teatro. Abitavo da studente, a Roma, in piazza Tuscolo, dove c'è questa chiesa. E son partito subito, forse perché avevo la convinzione che il teatro era anche avere una compagnia, questo mi veniva naturalmente da mio padre. Se volevo fare teatro dovevo avere una compagnia. L'unica compagnia che potevo avere, era cercarla tra gli studenti. Ero io stesso studente, facevo architettura. C'era allora il movimento studentesco e lì andavamo ... l'unico luogo di ritrovo, per giocare a biliardo eccetera, era la chiesa, questo splendido prete che poi, guarda un po', ha sposato mio padre e mia madre. Me lo sono ritrovato...

*Livio*: Questo quanti anni dopo? Diciamolo per i lettori.

*Quartucci*: Beh, tanti anni dopo, si sono sposati dieci anni fa; trent'anni dopo, dal '59 all'89 quando si sono sposati.

Credo questo: io intanto ho scelto Beckett senza conoscere nessunissimo testo di Beckett, per cui son partito proprio dal desiderio delle voci che avevo attorno: che c'era un testo dove personaggi con la bombetta in testa che si muovevano in maniera clownesca, che parlavano e per due ore non raccontavano niente. Veramente sono le frasi che sentivo proprio... E sono andato a cercare il testo che poi era stato fatto nel '55 da Luciano Mondolfo a Roma, ed era stato fatto da Roger Blin due

anni prima. Sono andato di corsa che era appena uscito, l'ho preso e l'ho messo in scena, facendo l'attore, facendo Estragone. Ed era tutto giocato fisicamente, insomma ... astratto. E credo che ci fosse proprio Beckett, stranamente te lo dico perché dopo nel tempo vedo questa drammatizzazione, che non aveva nessun pensiero, ma mi capita proprio un testo che già rivoluzionava la messa in scena di un testo, in quanto questo testo, appunto, era a frammenti e girava attorno a questo tema, su due atti come un grande lavoro di teatro dell'800. Ecco perché dico che è un mio grande compagno; proprio perché lui ha cercato questo vivere completamente la scena. Anche *Godot* per voce di Beckett è nato perché lui voleva vedere sulla scena i personaggi della sua letteratura. Cioè questo desiderio di vedere apparire il corpo di figure sulla scena. Cioè questa grande poesia è proprietà primaria che è lo spazio scenico col corpo dell'attore o per me di altro. Carmelo, anche lui ha intuito fortemente questo, non su Beckett, ma su se stesso in pratica, sulla scenicità di sé. Gli spettacoli di Carmelo, acchiappava *Caligola* a modo suo, per cui, a modo della sua scena, del suo immaginario. E aveva bisogno evidentemente poi di prendersi appunto Shakespeare, che non è un grande teatro di testo; è un grande teatro di un *teatrante*. Potrei un attimo parlare della follia dei testi che respirano il teatro, perché non è vero che tutti i testi di teatro respirano veramente il teatro. È una follia della nostra critica (che non c'è più, ma un tempo c'è stata) questo andare a teatro e parlare di teatro e parlare per tre quarti e più del testo, nello stesso modo come se si trattasse della recensione di un libro. E io persino su Pirandello, mi ricordo che nel fare i *Giganti della montagna* sono andato a capire quali erano i desideri che quel testo conteneva di un attore-Pirandello. E mi sono convinto che gli Scalognati era un quadro di Oskar Schlemmer che lui aveva visto a Berlino al Bauhaus. Cioè c'è proprio un quadro con la Mara-Mara ... È strano perché anche il muro di fondo dei *Giganti* dove appaiono ... è l'immaginario cinematografico che in quel periodo aveva Pirandello. E vado a vedere un'intervista a Pirandello sul "Corriere della sera" in quegli anni, in cui dice "come io ho reinventato il teatro ora vorrei reinventare il cinema"; e parlava della *Nuova colonia* che doveva fare con Murnau e parlava come poi ha parlato Cotrone. Laddove nella prigione che Pirandello aveva della sua drammaturgia, Cotrone per giustificarlo e spiegarlo dice che è un mago, ma che di magia non ha veramente niente. Cotrone ha delle visioni, puramente di un immaginario scenico, che aveva Max Reinhardt, Murnau e da quel grande raccontatore che Pirandello è, da quel narratore splendido, che prendeva e raccontava, ha raccontato nel teatro finale questo viaggio attoriale, secondo me, suo. Cioè dentro, fisicamente.

*Livio*: Poi c'è anche Marta Abba. Non so se hai letto le lettere di Pirandello a Marta Abba che sono uscite due anni fa.

*Quartucci*: No.

*Livio*: Una lettura stupenda, una lettura disperata e stupenda.

*Carla Tatò* (che ha assistito fino a questo momento in silenzio al colloquio): Raccapricciante.

*Livio*: Sì è terribile, questo fatto che lui è presissimo da Marta Abba - sì una dipendenza voluta! Perché lui è masochista, ma è cosciente di esserlo.

*Quartucci*: Ma è stupendo, se tu mi dici questo; pensa che lui fa dire a Ilse 'teatrante' "io sono teatrante": cioè viene da una mitologia dove il mio corpo è bruciato come attore. Allora appunto anche questa dipendenza, è una dipendenza attoriale, in un immaginario attraverso Marta Abba, nella figura dell'attore. Se tu ci pensi, lo spostamento dai *Sei personaggi*, che sono creature della scrittura dei personaggi dei racconti di Pirandello - io ho amato fortemente le novelle di Pirandello. E io credo che proprio lì la grande forza sua era avere la visione dei personaggi in maniera incredibile. Ci sono due grossi racconti prima dei *Sei personaggi*: *Colloqui coi personaggi I e II* del 1915, dove c'è Pirandello che scrive nel proprio racconto e che dice di attaccare fuori dalla porta di casa un foglio dove c'è scritto che non vuole essere disturbato da nessuno perché è preso dai fatti anche della patria. Da nessuno, nemmeno dai suoi personaggi. E ne appare uno che strappa il foglio e entra. Tutto bello con la barba, il cappello ... "Ha letto l'avviso?" È attore, Pirandello in quel caso lì ... questa è un'altra linea dell'attorialità di Pirandello. Nella sceneggiatura dei *Sei personaggi* che lui ha fatto alla fine, per il cinema, lui dice 'Protagonista è Pirandello' e non può essere fatto se non con lui, e questo film non è mai stato fatto.

Questo sporcarsi dentro, questo bordello, la scena del bordello, quando la madre arriva che c'è il padre, in quella scena lì, che fotte la figlia, visto dalle spalle, e la madre che l'acchiappa lo gira, ed è Pirandello che si è infilato in questa immagine. I sei personaggi diventano poi gli otto attori che con la contessa vanno non più dal direttore del teatro, ma vanno a un teatro oltre, che è quello di Cotrone con i suoi scalognati. Tu pensa il viaggio incredibile dalla bassa e piccola compagnia di teatro dei *Sei personaggi*, dove i sei personaggi, bella maschera della fantasia, con questa terza parte di Madama Pace che appare sulla scia, che non sta né tra i personaggi né tra gli attori e questo dualismo tra il recitare e il personaggio che dice "La mia persona è diversa", no?, e poi invece diventa tra i personaggi che recitano della compagnia della contessa con le figure degli Scalognati che fanno apparire, ma che non fanno teatro. E gli dice "Noi siamo più o meno della stessa famiglia" gli dice Cotrone. "Voi i vostri personaggi, le vostre ossessioni li interpretate, li fate uscir fuori e date corpo alle immagini; noi, fantasmi. Voi fate scaturire i fantasmi dei vostri personaggi, noi stessi siamo fantasmi e ci diamo addirittura dei nomi così come Duccio Doccia... nomi da ditta". Ecco, io volevo mettere in scena i desideri nascosti al di là della prigione drammaturgica del Pirandello stesso, della struttura drammaturgica: cosa c'è sotto. È sempre il grande teatro della pagina che vive sulla scena, è quello che possiede un'attorialità, una drammatizzazione del sogno scenico, della visione scenica che il povero scrittore avendo solo la penna per scrivere, cerca di far trasparire. Kleist è uno di questi. Capolavori impossibili sulla pagina, ma che sono possibili fortemente se li si fanno respirare sulla scena, dove sono nati, dove la pagina è solo supporto. E questo io non riesco a capire. Secondo me c'è stata una deformazione proprio del fascino critico della pagina scritta e hanno deformato e cambiato perfino i sogni grandi dei grandi teatranti drammaturgici. La commedia dell'arte, per esempio: si parla

Titolo || Colloquio con Carlo Quartucci  
Autore || Gigi Livio  
Pubblicato || «L'asino di B.», n° 2, 1998.  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 4 di 4  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

sempre del canovaccio, canovaccio rispetto al testo drammaturgico scritto, ma il teatro sta nel corpo di quel personaggio - attore, personaggio, drammaturgia - sta tutto nel proprio corpo. Ho fatto un grosso laboratorio sul *Don Giovanni* a Roma, avevo letto che c'era una pubblicazione con tutti i Don Giovanni assieme dal primo di Tirso da Molina fino a Rimbaud ... mentre facevo con gli allievi studenti questa cosa, vedevo la natura teatrale dello scrittore Molière con questo personaggio che era diventato un mito, al di là del testo, e che è passato sul corpo dei commedianti. Allora io mi son detto: "Immagina questo, che testi aveva scritto sulla sua carne, sulla sua pelle da anni, e poi incrocia non un testo, ma un mito". Per cui, se il teatro è una scatola di aria umana, perché fa parte del corpo (a me piace mettere in scena quasi sempre gli attori a piedi nudi, perché nella mia testa è il legame con l'eroe antico, cioè se fosse muto sulla scena sarebbe uguale al corpo nudo dell'attore greco); dunque se il teatro vive è perché è una scrittura impalpabile che cammina sempre nella società di ieri e di domani per una necessità, con tutta la valanga addosso della TV, prima del cinema. Quando mio padre diceva: con il cinema il teatro è finito. Ma non è la spettacolarità: muore il teatro, finisce se lo si chiude in un testo: allora quel testo è morto. La maggior parte dei testi non hanno questa ossessione della vita della scena, perché appunto lo scrittore non è attoralmente teatrale. È come la nostra storia che diciamo sempre ... alcuni anni fa sulla drammaturgia italiana dicevamo che i nostri scrittori di romanzo non sapevano scrivere per teatro; o meglio, alcuni dicevano: non vogliono scrivere all'interno del teatro perché è più basso. Ma in realtà è perché non avevano proprio una natura attorale, che faceva vivere poi quel testo nella sua reale natura. Infine, e per ribadire ciò che ho già detto, il teatro è una questione di corpo dell'attore.

**Perché una rivista?**

**Mimesis e muralis.  
Appunti sullo stile  
da Città del Messico**

*Giovanni Bottirolli*

**Schegge benassiano.  
Esperimenti  
cinematografici:**

**Il caso Haller (1933)**

*Gigi Livio*

**Il naturalismo a teatro:  
Emanuel e la  
rappresentazione  
dell'Otello (1886)**

*Armando Petrucci*

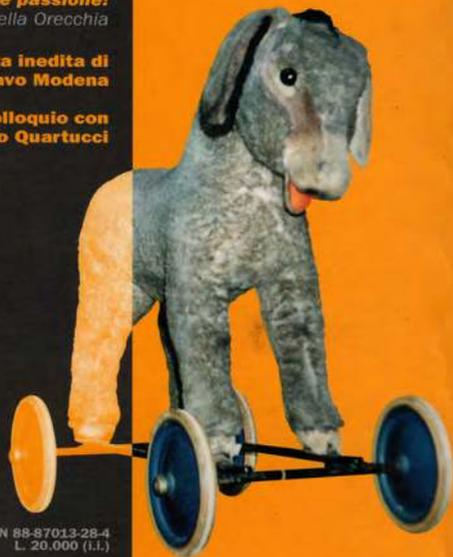
**Sul grottesco in Rosso di  
San Secondo: Tatiana  
Pavlova e le prime  
rappresentazioni di  
Marionette, che passione!**

*Donatella Orecchia*

**Una lettera inedita di  
Gustavo Modena**

**Colloquio con  
Carlo Quartucci**

ISBN 88-87013-28-4  
L. 20.000 (i.t.)



trauben

L'asino di B.

2 1998

anno II numero 2 settembre 1998 quaderni di ricerca sul teatro e altro

# L'asino di B.

trauben

