

Titolo || Sette anni di esperienze

Autore || Carlo Quartucci

Pubblicato || Franco Quadri, a cura di, «L'avanguardia teatrale in Italia», Einaudi, 1977, pag. 135. Da «Teatro», n. 2, 1967, pag. 44.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Sette anni di esperienze

di Carlo Quartucci

Nell'accingermi a rivedere per intero il lavoro compiuto dal 1960 fino ad oggi, in tendo esaminare con particolare attenzione due esperienze che caratterizzano l'intero periodo. Potrei, sintetizzando, definire così: a) l'impossibilità di realizzare un «teatro laboratorio» all'interno di un Teatro Stabile, a motivo della particolare struttura che tali organismi hanno assunto col trascorrere del tempo; b) l'impossibilità di realizzare un «teatro laboratorio» strutturandolo nei modi della «compagnia di giro».

Analizzerò tali conclusioni servendomi degli elementi della ricerca teatrale svolta mediante una compagnia che ha assunto di volta in volta caratteristiche diverse, come le sigle delle quali si è servita: «TEATRO DELLA RIPRESA», «TEATRO STUDIO» e, attualmente, «TEATRO GRUPPO».

Il mio lavoro in teatro è nato sul terreno della ricerca di «linguaggio», ponendosi come obiettivo la necessità di contribuire al rinnovamento della drammaturgia, di rimettere in discussione il lavoro dell'attore, del regista, dello scenografo, dell'autore, e così via. Il primo inevitabile risultato fu la nascita di un «collettivo di lavoro» la cui unica preoccupazione sembrò essere quella di elaborare dati per il rinnovamento del linguaggio, anche a costo di verificare i propri allestimenti in una cantina, davanti a poche decine di spettatori.

Mi appariva chiaramente la totale insufficienza del vecchio naturalismo e dell'imitazione realistica che il teatro ufficiale aveva sviluppato fino al parossismo. I risultati di questo primo lavoro semiclandestino ebbero importanza decisiva ai fini delle successive elaborazioni del linguaggio. Verificai come il gesto, espressione tipicamente autonoma della parola, divenga un mezzo straordinario di comunicazione, permettendo all'attore di sprigionare la fisicità della sua presenza.

Compresi come la parola possa perdere la sua comunicazione logica e psicologica, cedendo il posto a una comunicazione «ritmica» e («fonetica»), e l'attore possa spostare la fonte della sua voce a tutto il corpo, deformando e cambiando l'«emissione sonora», collegandola al gesto in un rapporto emozionale.

Mi apparve chiaro che la scenografia non «descrive», non «racconta» un ambiente, ma «determina» spazi, «segna» linee, «forma» con l'attore una «figurazione» totale, contribuisce ad una architettura scenica del gesto.

Le difficoltà di questa ricerca in piena autonomia apparvero ben presto insormontabili. Gli aiuti ministeriali si limitarono a 100.000 lire per 60 recite; e nel 1965, per il «Festival di Samuel Beckett», da noi realizzato a Prima Porta, fuori Roma, il contributo ministeriale per 40 repliche e due alluvioni fu di 250.000 lire.

Pensammo di aver trovato la soluzione trasferendoci nell'area degli organismi teatrali a gestione pubblica. Avevo in mente un «teatro studio» di tipo mejerchol'diano. Il Teatro Stabile di Genova, che proprio in quel periodo soffriva della «crisi di crescita» comune a tutti i teatri stabili, sembrò trovare spazio anche per noi.

Teatro Studio all'interno di un Teatro Stabile.

Il nostro primo rapporto con un Teatro Stabile fu impostato in chiave brutalmente «economica». Non rimase granché per la libera ricerca alla quale intendevamo dedicarci: riuscimmo, a malapena, ad allestire senza troppi clamori pubblicitari e a stagione conclusa, Aspettando Godot di Samuel Beckett. Non ci preoccupammo troppo di manifestare il nostro rammarico per l'esiguo margine concesso al nostro lavoro, presi com'eravamo dall'analisi dei risultati. Cito dal programma: «Vladimiro ed Estragone sono stati strutturati in maniera diversa fra loro, a motivo della loro diversa natura. Vladimiro ha una forma verticale, una linea sottile che segna continuamente lo spazio con curve e spostamenti da destra a sinistra e viceversa; i suoi gesti sono sempre minuziosi, delicati, preziosi. Estragone, al contrario, ha uno sviluppo orizzontale: massa molle che saltella da un punto all'altro, movimenti grotteschi, rudi. Questa differenziazione gestica precisa la loro condizione umana di intelligenza pura e sottointelligenza, di coscienza e subcoscienza; altresì descrive graficamente la loro esigenza di complementarietà (Vladimiro ed Estragone esistono insieme, l'uno compensa l'altro), e visualmente i loro movimenti si snodano secondo figurazioni geometriche di pura astrazione, ma complementari (la linea e il punto). Allo stesso modo nella coppia Lucky-Pozzo la tipizzazione e complementarietà viene data dal corpo bloccato, leggermente piegato in avanti di Lucky, in cui si muovono soltanto le gambe avvitate ai ginocchi: cariatide umana, sofferente forma chiusa. Pozzo a sua volta, enorme forma aperta, piegato all'indietro, gambe enormi, divaricate, gesti ampi e continui, ampollosi, barocchi in un alternarsi continuo di sadismo e di paternalismo padronale. Ambedue legati da un vero e proprio cordone ombelicale (la corda che Pozzo può allungare e diminuire a suo piacere, come per una specie di frenesia dispotica). I quattro personaggi sono contraddistinti da un segno visuale anche nella tonalità dei costumi. Tutto grigio Vladimiro, chiaro Estragone. Bianchi pezzati di nero Lucky e Pozzo. Di un nero funebre il quinto personaggio, il messaggero di Godot. Lo spazio scenico diventa così un microcosmo di geometrie curve, di zone stagne, in cui Vladimiro-Estragone-Pozzo-Lucky creano, spezzano, riformano, figurazioni e moduli visivi di una loro risultante umana...».

L'anno dopo ripresi Finale di partita, che aveva costituito per me uno dei primi e più fruttuosi esperimenti in chiave di rinnovamento del linguaggio. La ripresa avvenne in occasione di un «Festival di Samuel Beckett» (che mi consentì, tra l'altro, di riprendere anche Aspettando Godot, dopo le poche repliche genovesi)...

Titolo || Sette anni di esperienze

Autore || Carlo Quartucci

Pubblicato || Franco Quadri, a cura di, «L'avanguardia teatrale in Italia», Einaudi, 1977, pag. 135. Da «Teatro», n. 2, 1967, pag. 44.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Finale di partita ha una diversa strutturazione scenica.

I personaggi perdono ogni tipizzazione gestica, e il loro legame con lo spazio e gli elementi scenici non dà più vita a figurazioni e grafismi visivi. Si ricorre, al contrario, a choc, a traumi visivi, a tutto un brulicare di larve umane, di amebe, impastate nei loro oggetti, nei vestiti, incastrate in una scenografia scheletrica, vera intelaiatura di un luogo arrugginito. Fra Hamm-Clov-Nagg e Nell si crea la stessa complementarietà di Vladimiro-Estragone-Pozzo e Lucky, solo che in questo casi i personaggi hanno imparato a fare a meno l'uno dell'altro. Hamm è come una grande scultura seduta su un trono di stracci- lui stesso ne è avvolto, impastato al punto da perdere la propria forma: una massa fangosa. Nagg e Nell sono invischiati invece in due bidoni arrugginiti, catrame fisico in decomposizione, in una sconcia esibizione di gesti quotidiani divenuti «abitudine». Tre personaggi, dunque, immobili in uno spazio statico e in una situazione già definita all'inizio. A movimentare il tutto visivamente c'è Clov, unico personaggio-tipo di questo spettacolo. A gambe rigide, divaricate, con movimenti duri e taglienti, segna lo spazio continuamente formando e spezzando circonferenze, rette, diagonali, ecc. Circonda e si affianca ad Hamm, a Nagg e a Nell. Anche per essi c'è un cordone ombelicale (questa volta immaginario) che li unisce. Ma alla «fine del gioco» il legame si spezza, e i personaggi ripiegano su se stessi, Clov se ne va, Hamm sente vicina la morte. Clov porta su di sé l'unica macchia tonale dell'intero allestimento: il rosso della sua camicia che danza otticamente nello spazio vuoto.

Nonostante l'indifferenza del Teatro Stabile genovese, parve che il Teatro Studio, dopo il successo di stima ottenuto da *Aspettando Godot*, fosse nato sotto ottimi auspici. Ma le speranze andarono deluse. Il Teatro Studio non può funzionare per mancanza di fondi. Questa la motivazione espressa dalla direzione del Teatro Stabile. Eppure *Aspettando Godot* era costato poco più di un milione, e aveva un foglio paga di 25.000 lire più i tecnici. Era stato replicato solo per 19 sere.

Ritenni allora che per sbloccare la situazione fosse necessario cercare un contatto più vivo e diretto con il pubblico, e di scrollarmi di dosso l'etichetta di «teatro per addetti ai lavori» che aveva caratterizzato le prime esperienze.

Ciò poteva avvenire a tre livelli:

a) Con la scelta dei testi. Decisi a questo proposito di abbandonare il filone esistenziale e metafisica della drammaturgia beckettiana, orientandomi verso il nuovo corso della drammaturgia americana e inglese.

b) Muovendo alla ricerca di un pubblico più vasto. Studiai sulla carta particolari dispositivi scenici in grado di arrivare ovunque, anche nella sala più disagiata.

c) Collegando il «gruppo realizzatore» alla «comunità in ascolto», provocando la completa rottura del diaframma palcoscenico-platea; «inventando» un linguaggio più duttile di quello finora adottato, che fosse espressione di una problematica più avanzata; tentando di coinvolgere lo spettatore trasformato da semplice «fruitore» in «partner» dialetticamente attivo.

Esperienza di un teatro in comunità.

Il Centro Universitario Teatrale genovese si dimostrò particolarmente interessato al nuovo orientamento di lavoro.

La mia collaborazione con questo organismo si concretò nel maggio 1965 con la messinscena di *Cartoteca* di Rozewicz.

Con *Cartoteca* non volli fare uno spettacolo soltanto per scoprire un autore o inventare nuovi moduli espressivi. La mia intenzione era di coinvolgere nel discorso gli spettatori, di colmare la frattura esistente fra platea e palcoscenico.

All'inizio il protagonista stava seduto su una poltrona di platea. Si alzava e saliva sulla scena. Qui cominciava lo spettacolo. Ma non era più una recita, era un discorso che ci riguardava tutti, che ci consentiva di aprire uno spiraglio su una nuova funzione del teatro.

Gli interpreti erano venticinque, vestiti come nella vita, con la possibilità di cambiare abito ad ogni replica e assolutamente privi di trucco. Senza quinte e senza palcoscenico, gli spettatori coesistevano in un unico spazio, solo divisi da una linea ideale di demarcazione. Su una pedana si vedevano un lettino, un lavandino e qualche altro elemento d'interno; ma anche un lampione, manifesti pubblicitari e riflettori bianchi a luci intermittenti molto forti, come le insegne pubblicitarie. In un unico ambiente si aveva la camera da letto e una strada.

Fu un'esperienza fortunata, che contribuì probabilmente a chiarirmi l'interesse potenziale di esperienze del genere e che mi consentì di riprendere in termini più precisi il discorso interrotto del Teatro Studio. A questo punto il Teatro Stabile di Genova, intervenendo nelle trattative già in fase di avanzata definizione fra la direzione della Biennale di Venezia, chi scrive e Scabia, accettò di contribuire all'allestimento di una novità italiana in quella sede. Fu concretata così l'idea di realizzare una messinscena in «collettivo», estendendo la collaborazione all'autore, allo scenografo, al musicista e ai tecnici, oltretutto agli attori anche in fase di stesura del testo.

Nacque così *Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Scap P lip Trip Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea*¹.

¹ Si veda a proposito di Zip, il pezzo seguente a questo, *Per un'avanguardia italiana*, firmato da Carlo Quartucci e Giuliano Scabia, alle pp. 165-170.

Titolo || Sette anni di esperienze

Autore || Carlo Quartucci

Pubblicato || Franco Quadri, a cura di, «L'avanguardia teatrale in Italia», Einaudi, 1977, pag. 135. Da «Teatro», n. 2, 1967, pag. 44.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

In quella stessa stagione mi venne offerta l'occasione di fondere il nostro lavoro di ricerca con quello «ufficiale» dell'organismo stabile, durante l'allestimento di *Emmeti* di Luigi Squarzina.

L'assunto di partenza era giusto: i nostri dati dovevano essere utilizzati per gli allestimenti della compagnia di serie A, confermando così la funzione di «laboratorio di ricerca» del Teatro Studio.

In realtà le cose procedettero assai diversamente: al Teatro Studio venne assegnata una scena completamente isolata dall'impianto generale del lavoro, tanto che le due compagnie provarono in tempi diversi, perfino in teatri diversi. Ci era stato riservato, al solito, un posto nettamente a parte, e si aveva avuto cura d'impedire che il nostro lavoro finisse col sovrapporsi a quello «tradizionale». Niente giustificava più la nostra permanenza all'interno del Teatro Stabile: la nostra linea di lavoro veniva a scontrarsi con le esigenze della «Realpolitik» dell'economicità di gestione; i frutti del nostro lavoro non venivano utilizzati, autorizzandoci così a una impostazione puramente «strumentale» della collaborazione; il problema dell'allargamento del discorso ad un pubblico più vasto veniva rimandato a data da destinarsi.

Nacque allora il Teatro Gruppo, compagnia totalmente indipendente e strutturata secondo i modi della compagnia di giro. Non aveva quindi una sede stabile, né un pubblico «identificato» o «identificabile» al quale rivolgersi.

Nel corso di un'intervista concessa all'atto della costituzione della compagnia, precisai chiaramente il senso che attribuivamo al nostro lavoro. A chi mi chiedeva quali possibilità di un teatro «indipendente» esistessero oggi nel teatro italiano, e in particolare nei confronti degli organismi teatrali a gestione pubblica, risposi precisando, anzitutto, che ritenevo necessaria una gestione pubblica del teatro.

I teatri stabili hanno avuto, e hanno tuttora, una funzione insostituibile nel rinnovamento delle decrepite strutture teatrali sopravvissute all'ultimo conflitto mondiale. Parlare quindi di un teatro «indipendente» non significa proporsi una mitica alternativa ai teatri stabili, bensì sostenere l'esigenza di un più vasto raggio d'azione, sul piano della ricerca del linguaggio e della ricerca di un pubblico nuovo. Il teatro indipendente può e deve spingersi là dove un teatro a gestione pubblica non oserebbe mai. Ma la sua azione può benissimo combinarsi con quella di un Teatro Stabile, a condizione che le sia consentito di rimanere esterna ad esso, mai di collocarsi all'interno, come appunto l'esperienza di quegli anni mi aveva dimostrato.

La nuova linea d'azione doveva articolarsi a tre livelli:

a) operando in funzione di un «decentramento teatrale». Realizzai, a questo scopo, *Il giornale a pista centrale*, uno spettacolo-collage su testi di Brecht, Calvino, Parise e Rabelais, che si avvaleva di un particolare dispositivo scenico (pannelli in legno smontabili e spostabili, teloncini per la proiezione di diapositive e filmati, una serie di grossi scatoloni componibili da utilizzare come praticabili) con il quale era possibile arrivare dovunque. E arrivammo dovunque: perfino all'interno di un bar della periferia torinese. Non voleva essere, quello, uno spettacolo vero e proprio, ma un esperimento, uno studio di modi e forme espressive da utilizzare in successive realizzazioni. Usai diverse tecniche: la proiezione di diapositive, un uso particolare della colonna sonora, scene non sempre recitate ma più spesso mimate, con la parte parlata affidata al magnetofono, uso dei «pupazzi». I temi trattati andavano dal caos edilizio, alla persuasione occulta, all'esasperazione industriale, ai focolai di guerra e di razzismo. La compagnia alla quale fu affidato il compito di realizzare questo spettacolo fu denominata «Studio del Teatro Gruppo».

Fu realizzato, inoltre, in collaborazione con l'Unione Culturale di Torino, un ciclo di «letture-spettacolo» sul tema *Fondamenti e sviluppi del teatro contemporaneo*, forse il lavoro più impegnativo dello Studio del Teatro Gruppo, per l'arco di tempo abbracciato e per l'accostamento dei modi più disparati di fare teatro. Abbiamo infatti passato in rassegna il teatro legato al periodo «dadaista» e «surrealista», la poetica di Artaud, l'espressionismo e il teatro epico di Brecht, il teatro della guerra civile spagnola e il teatro del New Deal americano.

b) Contribuendo a un rinnovamento della drammaturgia italiana attraverso i modi della scrittura scenica. Scelsi *Libere stanze*, una novità di Roberto Lerici composta di due parti, *Il gioco dei quattro cantoni* e *Un fatto di assassinio*, rappresentata a Torino per il cartellone fuori abbonamento del Teatro Stabile.

Tale scelta fu motivata dall'esigenza di operare una verifica di linguaggio su un testo strettamente legato alla realtà italiana, e tale da consentirmi una ricerca *comportamentistica* che di questa società fosse il riflesso. Il lavoro di Lerici si prestava assai bene a questo discorso: in un unico testo trovavo due facce della società italiana, l'una legata alla falsa euforia della società opulenta, l'altra espressione del Sud, con i suoi eterni problemi, la mafia, l'omertà, la corruzione, la paura. Procedetti a un'analisi del comportamento realistico che venne oggettivato su un piano vocale e gestico. Il riferimento figurativo era Segal, le sue statue gessificate nell'atto di portare alle labbra una tazzina (vera) o di infilare una moneta in un flipper (vero). Di volta in volta, parola e gesto assumevano funzioni di reciproca indipendenza, secondo un gioco di ritmi spezzati. Teneva, cioè, non a una ricostruzione in chiave strettamente naturalistica, o, al contrario, in chiave di pura astrazione, ma secondo un metodo definito per comodità «aggettivazione realistica», il cui unico scopo è quello di impedire che l'attenzione dello spettatore finisca unicamente col ridursi alla ricerca di un modello «verosimile» per quanto sta accadendo sulla scena, o, al contrario, consideri l'accadimento scenico in una dimensione totalmente disancorata dalla realtà (perdendo così di vista il suo valore di «riflesso di una società»).

Ho sempre rifiutato, a proposito del testo di Lerici, l'etichetta di «teatro d'avanguardia», attribuitami invece con tanta insistenza dalla maggior parte della critica. L'ho rifiutata perché la definizione mi appariva limitativa, e contribuiva a spostare ancora una volta l'asse del discorso verso un programma per pochi «addetti ai lavori». Il discorso era invece potenzialmente

Titolo || Sette anni di esperienze

Autore || Carlo Quartucci

Pubblicato || Franco Quadri, *a cura di*, «L'avanguardia teatrale in Italia», Einaudi, 1977, pag. 135. Da «Teatro», n. 2, 1967, pag. 44.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

rivolto a un pubblico molto più vasto e precisato: quello cosiddetto «normale» che frequenta i Teatri Stabili.

c) Il terzo orientamento era quello di rinvenire un linguaggio che fosse «popolare» nell'accezione giusta del termine, inteso cioè come capacità di incidere su un pubblico ancora disorientato dalla mancanza di una politica teatrale decentrata.

Il terzo lavoro in cartellone era Pantagruelle, una riduzione del capolavoro di Rabelais. La materia offre una quantità di richiami ad una tematica contemporanea: basterebbe pensare al tema della guerra sull'episodio delle parole «gelate» che improvvisamente si «sgelano» all'orecchio di Panurgo, riempiendo la scena di echi paurosi, di grida di morte, di scalpitar di cavalli.

Purtroppo la pressoché totale mancanza di una seria «lettura» dello spettacolo di Lerici da parte dei critici romani ha contribuito in maniera determinante al fermo della compagnia, impedendomi di conseguenza l'allestimento del testo di Rabelais che mi sta particolarmente a cuore.

Dalla corrente stagione il Teatro Gruppo intende creare nella periferia genovese un nuovo organismo di lavoro, allo scopo di realizzare un effettivo «decentramento» teatrale. Abbiamo infatti raggiunto un accordo con la commissione culturale di una società operaia che gestisce una sala, capace di oltre 500 posti, a Sampierdarena, cioè al vertice del «triangolo industriale» genovese. La sala verrà adattata alle esigenze della programmazione teatrale mediante l'impiego di un dispositivo scenico mobile, in grado di trasformarsi a seconda delle necessità.

Su quali premesse è fondata questa scelta?

Si assiste da qualche anno a una progressiva «piccola stabilizzazione» dell'attività teatrale. Gli organismi teatrali a gestione pubblica, da un lato, e i mille «teatrini» sorti un po' dovunque, dall'altro, sembrano avere finalmente trovato un punto d'equilibrio sulle medie ormai stabili degli abbonamenti o dei livelli medi di presenze agli spettacoli. I teatrini tendono addirittura ad aggregarsi al mastodontico carrozzone degli Stabili, i quali ormai trovano spazio anche per l'avanguardia, creando «miniedifici» in grado di ospitarla, dedicando ad essa i giorni di riposo, oppure programmando rassegne denominate «vetrine», ecc... ma collocandola «a latere» o comunque in un contesto che impedisca ad essa di sovrapporsi all'attività «tradizionale». Il tutto al fine di soddisfare i moltiplicati bisogni del pubblico borghese.

La scelta del repertorio e il linguaggio adottato servono a meraviglia queste intenzioni, le quali di per sé non sarebbero riprovevoli se non si costringessero nel limite troppo angusto del pubblico ormai «stabilizzato» che frequenta le nostre sale «centrali». Il matrimonio fra «repertorio medio» (che comprende anche una «avanguardia media») e spettatore «medio» è ormai avvenuto con reciproca soddisfazione.

La concezione architettonica delle sale da spettacolo è determinante ai fini delle scelte del pubblico, e di conseguenza del repertorio; è stata anzi la matrice prima del linguaggio «medio» adottato, l'unico in grado di soddisfare i bisogni, sempre troppo limitati, del pubblico borghese. Di più, la stessa collocazione topografica delle sale da spettacolo, poste sempre ed indiscutibilmente nelle zone «centrali» (addirittura nei «centri storici») delle città qualifica inequivocabilmente il beneficiario dell'attività teatrale.

Questi quattro elementi (edificio, sua collocazione topografica, pubblico e linguaggio) coesistono inscindibilmente quasi in un unico guscio, tanto che sarebbe impensabile apportare delle variazioni anche ad uno di essi senza provocare squilibri d'ogni genere. Tutto in teatro sembra vivere e trovare spazio «al centro», benché la città si espanda in tutti i sensi e le periferie acquistino sempre più valore di città-satelliti con i propri servizi, scuole, campi da gioco, ritrovi d'ogni genere, Piper, ecc ...

Eppure si insiste a situare i teatri quasi esclusivamente nei «centri storici», auspicando, nella migliore delle ipotesi, che il potenziale pubblico delle periferie avverta il «bisogno» di muoversi verso di essi, considerati vere e proprie sedi «naturali» dell'attività teatrale. E quando questo non si verifica (e solitamente non si verifica) il risultato non sembra sorprendere i nostri pur valorosi organizzatori di cultura; si direbbe, anzi, che sia dato per scontato. D'altra parte, per quali ragioni un pubblico ancora disorientato dalla mancanza di una politica teatrale decentrata dovrebbe avvertire il bisogno di muovere verso le sale teatrali del centro? Niente di ciò che appare sul palcoscenico sembra riguardarlo da vicino: il dialogo è da iniziati, tutto un ammiccamento e strizzate d'occhio allo spettatore che «ha letto», che «sa» o che «deve sapere»; la realtà italiana è continuamente trasfigurata fino ad apparire iriconoscibile, gli stessi problemi che ci assillano vi appaiono come appiattiti, filtrati, gelatinati, e comunque lo spettatore volenteroso non ha mai l'impressione che si stia agitando sul palcoscenico qualcosa di suo. In altre parole, i quattro fattori cui si accennava prima sembrano escluderlo, tagliarlo fuori dialetticamente.

Mi pare inevitabile concludere che lo sfasamento dell'attività teatrale nei confronti del continuo moto di evoluzione della nostra società aumenti col trascorrere del tempo.

A questo punto, ritengo sia assolutamente opportuno operare per una decisa trasformazione delle «linee di condotta» finora seguite muovendo in un senso decisamente opposto, dai «centri» cioè verso le periferie, assecondando il moto naturale della città, sostituendo al concetto di «stabilizzazione» quello di «moto evolutivo». Per far questo occorre rendere mobile non solo lo stesso «edificio teatrale», ma anche la «struttura», il linguaggio dello spettacolo, facendogli subire una continua trasformazione, una modificazione d'angolo ottico col variare del pubblico e dell'ambiente.

Vediamo come ciò possa avvenire.

L'edificio teatrale.

Titolo || Sette anni di esperienze

Autore || Carlo Quartucci

Pubblicato || Franco Quadri, *a cura di*, «L'avanguardia teatrale in Italia», Einaudi, 1977, pag. 135. Da «Teatro», n. 2, 1967, pag. 44.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

L'architettura, oggi, nell'edilizia come negli arredamenti, ha cessato di ideare strutture fisse. Si hanno prefabbricazioni, «strutture-oggetto» che possono in continuazione modificare un ambiente, mobili che si allungano, si scompongono, si formano, a seconda delle necessità. Strutture modulati in perpetuo movimento.

L'esigenza che oggi avverto di più è quella di realizzare una «struttura mobile», capace di trovare collocazione in qualsiasi sala, o piazza, strada, stadio o (anche) teatro; e questo, non facendo riferimento a un dispositivo scenico inteso come «teatro viaggiante», bensì a una struttura equivalente a un edificio teatrale, capace di divenire una scena, segnare uno spazio, costruire un teatro là dove se ne verifichi la necessità, o compenetrarsi e plasmarsi in un «luogo teatrale» già esistente. Una struttura, insomma, adeguata alle tecniche e agli usi del teatro contemporaneo (a pista centrale, normale, anulare, ecc...) L'obiettivo, in sostanza è di conciliare le esigenze dello spettacolo con quelle dello spettatore e di evitare allo spettatore l'effetto intimidatorio dell'ambiente, badando a montare la struttura con criteri direttamente dipendenti dalla situazione ambientale preesistente.

Il linguaggio.

Il problema che ci si deve porre adesso, è quello delle conseguenze che lo spettacolo verrebbe a subire, tenendo conto che una modificazione di struttura presuppone una modificazione della comunità in ascolto.

Appare evidente come una simile trasformazione si accompagni ad una variazione di linguaggio, direttamente proporzionale all'angolazione visuale che si viene a determinare sotto l'impulso di diverse condizioni sociali, facoltà ricettive, livelli di cultura, interessi prevalenti.

Di conseguenza la struttura di cui si parla non è una soluzione «pratica» del problema del decentramento teatrale ma va intesa come elemento di complementarità del nuovo tipo di spettacolo. Entrambi (struttura e linguaggio) non sono più stati ci ma continuamente plasmabili, sollecitati dalle diverse condizioni di comunicazione: ed ecco che gli elementi gestici di uno spettacolo realizzato per palcoscenici normali, si trasformano, poniamo per uno stadio, in immagini completamente diverse, con ritmi capovolti, frantumati, sicché la recitazione passa a sonorità inconcepibili altrove. Tutto ciò non solo per la variazione di spazio, bensì per la diversa natura che in quel luogo viene ad assumere la comunità in ascolto. Dalla successiva scomposizione di questi due elementi (struttura e linguaggio) è possibile ottenere una gamma infinita di composizioni in luoghi diversi.

Il pubblico.

Acquista rilievo, a questo punto, la necessità di identificare con precisione lo spettatore al quale ci si rivolge, al fine di aprire un dialogo con esso che lo renda parte attiva dell'opera di sollecitazione alla quale ci si vuole accingere, proponendo stimoli alla discussione, che possano trasformare lo spettatore da semplice «fruitore» in «partner» dialetticamente attivo.

È quello del pubblico un problema troppo serio perché lo si possa semplicemente tradurre in cifre e in percentuali (tanti spettatori paganti, tanti abbonamenti); un problema che rimette addirittura in forse il senso del nostro lavoro.

Ci si chiede: questo pubblico potenziale al quale intendiamo rivolgere ha in effetti bisogno del teatro? Certo il teatro non è uno di quei servizi pubblici (come il gas, o l'acqua, o le scuole) dei quali il cittadino non può fare veramente meno. Perché il teatro possa acquistare un senso preciso, divenga realmente «bisogno» è necessario che chi lo fa si proponga di contribuire a soddisfare, per mezzo di esso, qualcuno degli effettivi bisogni del suo pubblico.

CARLO QUARTUCCI