Titolo || Carlo Quartucci. I Testimoni (1968)
Autore || Flaminia Bulla
Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016
Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Archivio ||
Lingua|| ITA
DOI ||

Carlo Quartucci. I Testimoni (1968)

di *Flaminia Bulla*

Regia di Carlo Quartucci
Da tre testi dell'autore polacco Tadeusz Różewicz
Materiali scenici di Jannis Kounellis
Traduzione di Vera Petrelli
Montaggio di Carlo Quartucci
Con Wilma Deusebio (La donna vegeta), Piero Domenicaccio (Primo uomo), Alessando Esposito (Lo zio), Franco Ferrarone (Secondo uomo), Dario Mazzoli (Secondo), Laura Panti (Lei), Giuliano Petrelli (Terzo uomo), Claudio Remondi (Terzo), Piero Sammataro (Lui), Maria Teresa Sonni (La ragazza), Rino Sudano (L'autore), Roberto Vezzosi (Tadek)
Commento musicale ed effetti sonori a cura di Gianni Casalino e Piero Boeri
Rappresentazione in anteprima nazionale: Ivrea, Teatro Giocosa di Ivrea, 6 novembre 1968
Prima rappresentazione: Torino, allestimento del Teatro Stabile di Torino per il Teatro Gobetti, 9 novembre 1968

Lo spettacolo, che sancisce l'inizio della fortunata collaborazione fra il regista Carlo Quartucci e il pittore Jannis Kounellis, è ricavato dal montaggio di tre testi del polacco Tadeusz Różewicz andato in scena al Teatro Stabile di Torino nel novembre del 1968. Si tratta dei testi *Kartoteca*, del 1960, *I testimoni, ovvero la nostra piccola stabilizzazione*, del 1963 e *Un atto interrotto*, del 1965.

Quando lo spettacolo andrà in scena la stampa compilerà titoli significativi quali:

«Così è distrutto un distruttore», «Schiacciati dall'avanguardia *I Testimoni* di Różewicz», «Dilaga sul palcoscenico un distruttivo furore» e così via (Fadini e Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'Avanguardia*[1], 1976, p.126). Uno spettacolo che quindi, da subito vedremo, già per la sua struttura più intima, si presenta volutamente come "non convenzionale".

I tre testi, infatti, sono usati solo come traccia per la rappresentazione, per gli attori e per il regista; quest'ultimo raccomanda agli attori di esprimersi con qualunque parola ritengano necessaria, anche al di fuori del testo stesso. Per il regista mettere in scena *I Testimoni* al Teatro Stabile rappresenta l'occasione per un'esecuzione pubblica all'interno del teatro ufficiale.

Quartucci e Kounellis chiedono ai funzionari del Teatro Stabile di acquistare un quintale di carbone, di sassi e pietre, un centinaio di uccelli, un tucano, molti sacchi di iuta, carrelli mobili, stracci, terra e scope.

A testimonianza di questo ne *I Testimoni* la prima a trasmettere emotività non è la parola, ma la vista. Gli spettatori, appena entrati in sala, rimangono confusi nel trovarsi davanti la grande voliera sullo sfondo, incuriositi dal cinguettio frenetico degli uccelli e infine rapiti violentemente dai colori. Sul palcoscenico i carrelli sui quali recitano gli attori, insieme ai tecnici che vanno e vengono da dietro le quinte. Lo spettatore è catturato dalla grande voliera (composta da cento piccole gabbie vicine), posta sullo sfondo ed abitata da moltissimi uccelli rumorosi. I carrelli sono ricolmi di carbone, lana, terra e si spostano continuamente e rumorosamente sul palcoscenico a seconda delle esigenze della rappresentazione. Ne verrà che lo spettatore non potrà distogliere lo sguardo e l'attenzione nemmeno per un istante. «Lo spettacolo andava visto da dentro: era un accadimento, non una rappresentazione […]. C'era un tempo teatrale quello sui carrelli, e un tempo reale quello degli attori che si muovevano fuori dei carrelli, che è appunto lo stesso tempo di chi guarda…»[2]. Con queste parole Quartucci spiega come l'idea dello spettacolo come *assemblage* visivo è, ne *I Testimoni*, teatralmente superata. Tutto diventa teatro. Gli attori sono portati verso una "responsabilizzazione" dell'agire, si sganciano dal ruolo di attore stabilizzato per inventarsi e di conseguenza liberarsi. Quartucci richiede un'assoluta ed imprevedibile libertà espressiva sul palco, proprio come gli uccelli, che non si può prevedere quando canteranno.

I materiali scenici perturbanti di Kounellis hanno un ruolo fondamentale in questo percorso, perché devono cercare di scongiurare una possibile stabilizzazione dell'attore in un solo gesto.

Durante la rappresentazione gli attori aprono e chiudono porte e finestre che non danno su nulla (lo scorrere degli avvenimenti e le immobilità si contrappongono), si vestono e si svestono, vengono trasportati rumorosamente per il palcoscenico sui carrelli mobili, si mescolano aspetti enigmatici e immagini risolte in veri e propri *happening*. Un momento di grande *pathos* si ha quando tutto il palcoscenico (compresi gli attori, i carrelli, i tecnici e la grande voliera) viene ricoperto da sacchi e tutto viene inghiottito nel silenzio. Dopo poco, tre attori si fanno strada verso il boccascena e lì si siedono mangiando e lavandosi con estrema naturalezza, come a cercar di trovare riposo dopo tutta quella frenesia di colori e rumori. È forse questo il momento più significativo della rappresentazione: ora non è più il testo, la parola, a farsi portatrice di significato, bensì il silenzio. Il vecchio teatro è morto. Il finale è quindi dato al silenzio, è la volontà di fare un teatro che si presenti autentico e che, per arrivare a essere tale, si deve fare ribelle e dissonante.

La grande sottigliezza di questo gesto ribelle, il silenzio e il vuoto finale ci lasciano inquieti. L'obiettivo ultimo è quindi la

[1] E. Fadini e C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'Avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960-1976*, Studio Forma, Torino 1976.
[2] C. Quartucci cit. in F. Gallo, *Il presente nel solco della modernità*, in «QUI Arte Contemporanea», n.5, 3 luglio 2012, p.27.

Titolo || Carlo Quartucci. I Testimoni (1968)
Autore || Flaminia Bulla
Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016
Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Archivio ||
Lingua|| ITA
DOI ||

violenza scatenata contro lo spettacolo stesso e la morte del teatro.

«La grande maggioranza degli spettatori – scrive Gian Maria Guglielmino sulla *Gazzetta del Popolo* – diciamo così, regolari, per lo più poveri e incauti abbonati dello Stabile, aveva abbandonato la sala…»[3]. Altri ancora: «C'è della rabbia nell'operazione di Quartucci: la rabbia di chi vuole non tanto demistificare, che è sempre un atto che richiede partecipazione intelligente da parte dello spettatore, quanto annichilire, distruggere, deiettare dalla sfera del godimento estetico-conoscitivo, ciò che la storia, tradizione, usi, abitudini, chiamano teatro. Il luogo che chi mai oserà più chiamare Quartucci, palcoscenico, è ingombro di roba»[4]. È proprio questo l'unico significato accessibile che si può avere dall'operato di Quartucci: distruggere la scena, mandarla in pezzi.

Di estrema importanza sono ancora questi frammenti di dialoghi registrati da Quartucci e Kounellis: «Il testo condiziona te, condiziona me, condiziona tutti, soprattutto gli attori che si trovano a costruire dei personaggi letterari, mentre tutto il materiale scenico ha funzione di libertà…» (Kounellis). «Aprire la finestra, sentire realmente freddo o vedere il cielo è un fatto estremamente differente dalla condizione di testo scritto, aprire la finestra rappresenta un modo di libertà» (Kounellis). «Come mettere le piante grasse sul corpo degli attori, dici tu…Ho montato i diversi testi di Różewicz adoperandoli come materiali, affrontandoli e scontrandoli, lasciandoli tuttavia indipendenti dalla struttura dello spettacolo…il materiale scritto infatti è usato come una pagina vocale che veste un attore di linguaggio parlato senza condizionare la natura creatrice di tutto lo spettacolo» (Quartucci). «Vedi, portare dentro il teatro gli uccelli…mi piaceva come fatto…anche il disturbo che creava agli attori era estraneità. Non è che questa cosa è voluta, è la libertà che crea l'estraneità. Io credo che doveva avere la stessa libertà degli uccelli» (Kounellis)[5].

Non esiste causa né effetto e *I Testimoni* "testimoniano" davvero l'estraneità di cui parlano sia il regista che il pittore. In verità l'artista sta creando e non distruggendo.

Kounellis non lavorò allo spettacolo in veste di scenografo, egli introdusse "materiali perturbanti" nella cavità scenica al fine di cercare una reazione vera, in primo luogo da parte dell'attore e, in secondo luogo da parte dello spettatore.

«Non si tratta di far uscire dallo studio delle idee per il teatro ma di uscire dallo studio, scartando, ad esempio, la descrittività del pop e scegliendo al contrario il fantastico attraverso una presenza critica»[6]. Non quindi la scenografia volta all'abbellimento del testo. Entrambi Quartucci e Kounellis, ritengono di prioritaria importanza cercare di restituire nuova linfa alla rappresentazione, svincolandosi dalle costrizioni date dal teatro tradizionale, anche grazie all'introduzione di materiali che vadano a pretendere un proprio spazio all'interno del palcoscenico rimettendo in discussione le costrizioni cui questo, per sua natura, costringe.

Kounellis, avvicinandosi alla scena, va a "riempire" lo spazio con grandissima sensibilità, procedendo con un atteggiamento che potremmo definire visionario. Agisce in maniera drammaturgica creando un vero e proprio spazio emotivo. I suoi sono materiali che hanno una storia, si ricollegano all'uomo e alla natura e Kounellis li riporta, attraverso un processo emotivo, alla loro e alla nostra più intrinseca identità.

Non si deve sottostare al testo, alle sue esigenze di rappresentazione: il testo complica il processo di invenzione-improvvisazione che Quartucci e Kounellis ritengono prioritario. La ricerca teatrale che il pittore compie è tutta volta a far sì che il teatro ritrovi un proprio spazio, eliminando le convenzioni letterarie:

«Si può e si deve ricominciare dal proprio corpo, per l'attore, per lo spettatore, parallelamente (sul palcoscenico e nella vita). E si può e si deve ricominciare come comportamento alternativo, per l'attore, per lo spettatore (recitando e vivendo)»[7].

L'attore di Quartucci e Kounellis non deve cercare di far proprio un tecnicismo drammatico ma assimilare moralmente un'autenticità, solo così si può pensare di cambiare il vecchio modo di fare teatro.

Deve quindi rincorrere sempre il "vivo" e il "vero" poiché "elementi propulsori di un'azione scenica che ha bisogno di togliersi di dosso convenzionalità e tecnicità al tempo stesso: da ciò è motivato l'uso di elementi come piante, uccelli, carboni, cotone, pietre, nel caso specifico de *I Testimoni*, in quanto per loro conformazione e verità portatori di una "nostalgia" e di un "disturbo", sia per gli attori che per gli spettatori i quali ne sono condizionati positivamente, dovendoli ricevere come "segnali" di alterità e come "indicatori" di non convenzionalità[8].

Kounellis parla della grande necessità di un "gesto" ribelle verso le convenzioni teatrali, un "gesto" che «metta in contatto l'attore, difronte e dentro il personaggio che sta interpretando e, ancora, come disturbo permanente, lo spettatore, difronte e dentro l'azione cui è chiamato a partecipare»[9].

L'attore quindi, sul palco, si confronterà prima di tutto con se stesso cercando di concretizzare ciò che lo circonda (gli oggetti sulla scena, le luci…), svestendoli dei loro significati convenzionali per poi rendere effettiva questa ricerca attraverso il

---

[3] E. Fadini e C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'Avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960-1976*, cit., p.136.
[4] *Ibidem*.
[5] Ivi, p. 136.
[6] G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, Cat. della mostra, Musei Comunali - sale d'arte contemporanea, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Rimini 1983, p. 66.
[7] *Ibidem.*
[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*

Titolo || Carlo Quartucci. I Testimoni (1968)
Autore || Flaminia Bulla
Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016
Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Archivio ||
Lingua|| ITA
DOI ||

raggiungimento di un proprio "spazio vivente" all'interno del palcoscenico.

Appare chiaro, quindi, come alla base di questo processo ci sia realmente una strenua ricerca del "vero".

L'attore si farà davvero cosciente nel momento in cui si lascerà andare completamente, nel momento in cui si renderà conto di dover accettare "la crisi".

Questa ottenuta coscienza andrà quindi a far crollare definitivamente quel pesante muro posto fra attore e spettatore andando a coinvolgere pienamente quest'ultimo che si ritroverà quindi parte attiva, indispensabile, della rappresentazione. «Così non c'è che la sana testardaggine di Różewicz (nel caso di questi *Testimoni*) nel credere anche lui disperatamente al "verbo" nel momento stesso del suo rendersi dolorosamente conto che qualsiasi azione teatrale dedicata oggi al "verbo" è dimezzata; e si tratta di una sana testardaggine, in quanto proviene da una matrice poetica "felicissima" nella quale il "vero" e il "vivo" hanno perfettamente posto, senza nostalgia poetica ma con profonda sensibilità realistica. Ciò che è "felice" va messo subito sotto chiave, proprio nella misura in cui tale disposizione prospetta un comportamento nostalgico e non effettuale; di questo è consapevole Różewicz, al punto da combattere con essa in tutti i modi, dall'ironia al sarcasmo, dall' "estraneità" all' "ambiguo", in un' "azione" drammaturgica alla rovescia, quasi in un contare da dieci a zero, sino allo scoppio finale»[10].

L'arte povera approda sul palcoscenico con la precisa intenzione di proporre una riflessione agonica sullo spazio e sul lavoro. Quartucci annota: «I primi giorni tu ti spaventavi perché ti trovavi con questa montagna di carbone e cominciavi a dire: 'che fai?'…Un attore con questa cosa di carbone che fa per due ore? Certe volte chiamavo Kounellis; al mattino presto provavamo, prima di vedere gli attori. C'era per esempio una montagna di terra. Ci siamo messi a scavare, io e lui, però ogni gesto che faceva Gianni non era affatto casuale. Infatti scendevo giù e dicevo: 'Guarda è troppo visivo'. Allora lui si è infilato dentro il mucchio, s'è proprio infilato con la testa. Era un'immagine come infilarsi dentro il grembo materno. Io all'inizio non capivo, la vedevo come una cosa visiva da interpretare. Poi lui mi fa, proprio mentre scavavo (…c'era questo splendido sol...e noi lì a cercare qualcosa…) 'vedi, questo qui...può essere che uno si ripara dai venti del sud'. Come se fossimo in un deserto. È questo il significato della cosa: né visivo, né teatrale, ma reale, biologico, fisiologico. Kounellis non ha avuto né funzione di pittore, né di scenografo, né di chi ti dà un'immagine visiva. Lui studiava appunto come introdurre gli elementi reali in teatro. Non più soltanto come materiali, né come cosa visiva»[11].

[10] J. Kounellis cit. in G. Celant (a cura di), *Jannis Kounellis*, Cat. della mostra, Musei Comunali - sale d'arte contemporanea, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Rimini 1983, p. 69.

[11] C. Quartucci cit. in E. Fadini e C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'Avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960-1976*, cit., p. 132.