

Titolo || Carlo Quartucci e l'erotismo dietro le quinte

Autore || Donatella Orecchia

Pubblicato || Antonio Audino (a cura di), *Mondi, corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Roma, Artemide, 2007

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Carlo Quartucci e l'erotismo dietro le quinte

di Donatella Orecchia

«Un mondo! L'erotismo dietro le quinte...! Mi domando se il fatto di aver vissuto il teatro non dalla platea ma da dietro la scena non abbia contribuito a creare questa mia specie di memoria cinematografica, per cui il mio teatro ha sempre intorno a sé il 'fare teatro', per cui non ho mai 'messo in scena' niente, per cui ho interminabili 'storie con attori...»
(Carlo Quartucci, 1980).

Carlo Quartucci, siciliano, figlio d'arte (il padre puparo, la madre canzonettista), brillante studente d'architettura, con una passione spiccata per l'arte figurativa, per il teatro circense e la clownerie, esordisce sulla scena romana (al teatro Brancaccio) nel settembre del 1959, con una compagnia universitaria, in *Aspettando Godot* di Samuel Beckett: sue sono la regia, le scene e i costumi, sua la parte di Estragone. Inizia così a dare forma alla felice convivenza fra un'indole d'attore e una passione per la concertazione (di spazi, di luci, di costumi, di oggetti e di attori) che caratterizzerà tutto il suo percorso artistico successivo: uno strabismo visionario, con un occhio interno e un occhio esterno alla scena¹.

Dopo l'incontro con Claudio Remondi (*Le sedie* di Ionesco) e la formazione della Compagnia della Ripresa, dopo gli spettacoli *Me e Me* (nel 1962), *Finale di partita* e *Una gru al tramonto* di Kinoschita (nel 1963), nel 1964 Quartucci e i suoi compagni sono chiamati da Luigi Squarzina, allora direttore del Teatro Stabile di Genova, per aprire un Teatro Studio di ricerca.

Aspettando Godot del 1964² è la prima recita in cui il regista è fuori scena.

E' questa solo una tappa del percorso di ricerca di Quartucci ed è forse il momento in cui il suo modo di operare maggiormente si avvicina a quello tradizionalmente inteso come regia demiurgica. Per mesi aveva progettato la recita fin nei dettagli più minuziosi, costruendo i modellini di ogni scena e provando da solo con precisione maniacale ogni passaggio. Nella costruzione di quell' "operina musicale", il regista-scenografo si era così assunto il compito di indicare la partitura essenziale e le linee guida, riconoscendo tuttavia solo al lavoro con gli attori il compito della verifica. Ne derivò una recita i cui tratti caratteristici possono essere così sintetizzati: forma stilizzata, essenziale e quasi geometrica, marcato antipsicologismo della recitazione, bruschi e spiazzanti mutamenti di tono, di volume e di registro delle voci, mimica stilizzata e tipizzata, scenografia essenziale e astratta, attenzione al gioco dei chiari e degli scuri, delle linee e dei punti, tutto in una logica assolutamente antinaturalistica, piuttosto ritmica che non narrativa o descrittiva. Fu un episodio molto importante che attirò l'attenzione di buona parte della critica di allora. C'era materia sufficiente a segnare una rottura rispetto alla gran parte del panorama teatrale contemporaneo e a dare un'identità (di poetica e di stile) alla compagnia.

Eppure, l'anno successivo, al festival beckettiano realizzato a Prima Porta, il linguaggio formalmente compiuto, netto e raffinato di quella prova viene smontato. Quartucci così ricorda: "Eravamo arrivati fino a quel momento a bucare il linguaggio, ora ne facevamo vedere l'impalcatura": al posto dell'operina, come in rilievo, come uno scheletro, l'espressione netta della sua struttura (come un quadro di Mondrian): scenografia ridotta al minimo e collocata all'interno della desolazione della periferia romana, fra i campi e le falene; una "teatralità esasperata, rigida e dimostrativa, parossisticamente didascalica"³, "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"⁴.

C'è qui già in questi primi episodi del percorso di Quartucci l'urgenza di mettere continuamente in discussione quanto appena raggiunto, l'irrequietezza giovanile e poi, anche, l'intuizione di quel margine d'incompiutezza che è proprio dell'arte moderna, il segno della sua precarietà e incertezza⁵, della sua contraddizione non risolvibile ma continuamente da riproporre. E c'è infine l'indicazione di un percorso futuro: far vedere l'impalcatura significherà per Quartucci, che presto continuerà con altri compagni di strada, mettere in rilievo le *funzioni* e le strutture di uno spettacolo teatrale. Riprendersi il teatro vorrà dire anche questo: smontarlo e rimontarlo ogni volta e far vedere com'è.

¹ «Questo fa parte della mia natura, io spesso dico questo, che la mia natura di regista che viveva da bambino dietro le quinte e vedeva le cose... il trucco delle attrici... si sarà incastrato nei colori di Van Gogh... mischiavo tutto... la clownerie, così scientificamente fatta... è vero c'è la mia preparazione architettonica...»: *Colloquio con Carlo Quartucci*, in «L'asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», n. 6 (gennaio 2002), p. 173

² Di questo spettacolo «L'asino di B.» si è già ampiamente occupato pubblicando nei numeri 5 (marzo 2001) e 6 (gennaio 2002) una raccolta di materiali a cura di A. Petrini e D. Orecchia: un'ampia rassegna stampa e i colloqui con alcuni dei protagonisti (Rino Sudano, Carlo Quartucci, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini, Luigi Squarzina) e con due testimoni particolari (Eugenio Buonaccorsi e Valeriano Gialli).

³ Al. Or., *Serata con Beckett*, in «Paese sera», 22 agosto 1965, p. 15

⁴ C. Quartucci, *L'occhio di Beckett*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968, p. 217.

⁵ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it., Einaudi, Torino 1997 [1970], p.4.

Titolo || Carlo Quartucci e l'erotismo dietro le quinte

Autore || Donatella Orecchia

Pubblicato || Antonio Audino (a cura di), *Mondi, corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Roma, Artemide, 2007

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Ecco come Quartucci spiega la propria poetica, nel programma di sala del *Lavoro teatrale, ovvero la separazione e altre scene*, realizzato a Venezia nell'ottobre del 1968:

Uno spazio teatrale che comprende palcoscenico e platea, o meglio possibilmente tutto il teatro. In questo spazio agiscono attori (se necessario tutte le persone che vogliono entrarci) che compiono esercizi, parlano si insabbiano, ridono, mangiano, si vestono, si svestono, si truccano, si struccano, giocano e recitano (forse). Non si sa bene cosa vogliono dire, comunque fanno teatro, parlano di teatro anzi 'fanno teatro parlando di teatro'.

Sembra che siano guidati da un regista, che poi sarei io stesso, ma non so fino a che punto possano essere guidati, perché credo che sarò occupato in molte faccende, come azionare i miei nastri magnetici, ad esempio, o gli attori, o il pubblico [...]. Comunque lo spettacolo è 'diretto': 'dirigere' fa ancora parte della mia professione, ma più in forma di aiuto come fa il direttore del circo che interviene proprio quando serve ovvero in caso di pericolo. Ecco, io vorrei che il giorno della rappresentazione ci fosse qualcosa che 'disturbasse' il lavoro compiuto durante le prove. E anzi, un'azione che mi piacerebbe fare come regista è proprio quella di 'disturbare' il lavoro che ho precedentemente costruito e compiere, nel medesimo tempo, un'azione conoscitiva del luogo e delle persone che possa influenzare lo spettacolo a seconda che piova o faccia bel tempo.

Se dirigere dunque fa ancora parte della professione in cui Quartucci si riconosce, tuttavia la sua è un'azione di disturbo di quanto accade in scena, ma, soprattutto, di quanto è stato precedentemente costruito.

Si è soliti pensare alla regia come qualcosa che si medita, si elabora e si definisce prima della sua 'realizzazione' scenica, qualcosa che la recita dovrà in qualche modo invertere. Qui invece con una mossa, che potrebbe sembrare di lieve peso, viene completamente modificata la prospettiva. Al regista demiurgo ordinatore, Quartucci contrappone un disturbatore; a uno che prevede nel suo progetto quanto 'dovrà' accadere, un direttore da circo che interviene nel caso del pericolo. Alla regia come grande progetto d'autore che cerca la propria *realizzazione* sulla scena, Quartucci contrappone la regia come *atto conoscitivo* che si dà nel presente della recita.

Al regista-autore onnisciente (almeno come ipotesi e come prospettiva a cui tendere) la cui preoccupazione è cercare di controllare quanto non può prevedere (primo fra tutti l'attore), per realizzare il modello che ha già elaborato (da solo e/o nelle prove con attori, scenografi, musicisti, tecnici etc), si sostituisce un regista "occupato in molte faccende", ma non in quella di controllo e regolamentazione, desideroso al contrario che qualcosa disturbi il lavoro fatto in prova, che qualcosa sia *occasione* di conoscenza autentica (e precaria e fragile) all'interno della finzione propria del teatro: le cui condizioni sono non solo la compresenza spazio temporale di attore e spettatore, ma anche la coincidenza della loro azione conoscitiva. Così, "a seconda che piova o faccia bel tempo", l'atto di conoscenza sarà diverso tanto per lo spettatore quanto per l'attore e *per il regista*: e il teatro sarà, non un mezzo di comunicazione (di una verità data, di un contenuto informativo presupposto che deve trovare la forma più efficace per giungere al pubblico), bensì un linguaggio che nel tempo presente e solo nella compresenza dei suoi protagonisti è insieme lo *strumento*, il *luogo* e il modo della *ricerca* e della conoscenza.

Un teatro cioè che non si replica, perché vive solo la dimensione del qui e ora; una progettualità che deve essere discussa, verificata e smontata; una funzione (la sua, di regista) che deve essere affermata (a parole, sulle locandine, nei programmi di sala) per venire contraddetta *concettualmente* e nei *fatti*. Per questo per Quartucci il suo essere regista sarà sempre un *parlare* di regia, un *questionare* sulla regia, un *contraddire* la regia esistente, non solo facendo un teatro diverso, ma combattendo quasi in un corpo a corpo con le strutture vigenti del teatro di allora e, dunque, con la regia e con il suo concetto.

Nel 1971 Quartucci compra un camion, lo dipinge di bianco e inizia il suo viaggio nelle periferie italiane: nel Camion si vive, si mangia, si raccolgono materiali sonori, video. Camion è palcoscenico, cabina di registrazione, spazio di ospitalità, casa, teatro. C'è in tutto questo il segno dei tempi, ma c'è anche l'indicazione di un percorso che, già annunciato qualche anno prima, prende ora forma in modo più chiaro e si arricchisce di nuovi elementi. E apre al futuro.

Non c'è qui lo spazio per articolare ed esemplificare l'intero percorso di quegli anni e, pertanto, indicheremo di seguito solo alcuni aspetti della poetica e del fare artistico di Carlo Quartucci che riteniamo fondamentali del suo percorso in quegli anni, tralasciandone altri e adottando necessariamente una forma sintetica, articolata per questioni nodali.

- *La regia dello spazio*. In direzione opposta alla tendenza generale del teatro italiano (istituzionale e non) degli anni sessanta che predilige la stabilità⁶, la ricerca di Quartucci si muove nella direzione del recupero di un aspetto della tradizione ottocentesca: come le compagnie capocomiche itineranti di allora e della prima parte del Novecento, anche 'Camion' viaggia con tutto l'intero carico degli strumenti a bordo, allontanandosi però dai grandi centri urbani e dai teatri convenzionali, raggiungendo le periferie, fermandosi nelle piazze, lavorando a stretto contatto con chi vive in quei luoghi, costringendosi così in un moto perpetuo. Un moto che coinvolge appunto l'edificio, il pubblico, il linguaggio, tutti "continuamente plasmabili,

⁶ «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 [...]. 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 rassegne denominate 'vetrine' [...]. Il tutto al fine di soddisfare i moltiplicati bisogni del pubblico borghese»: Si tratta della relazione tenuta da Carlo Quartucci al Convegno di Ivrea del 1967, pubblicata su «Teatro», n. 2, autunno-inverno 1967-68 (pp. 52-55) con il titolo *Sette anni di esperienze*.

Titolo || Carlo Quartucci e l'erotismo dietro le quinte

Autore || Donatella Orecchia

Pubblicato || Antonio Audino (a cura di), *Mondi, corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Roma, Artemide, 2007

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

sollecitati dalle diverse condizioni di comunicazione⁷. E' il modo, che certamente risente del contesto politico e sociale di quegli anni, per portare avanti una ricerca che investe lo spazio e il pubblico intesi come variabili essenziali del teatro, mai dati come 'naturali' e dunque non modificabili, bensì da cercare e talvolta inventare; lontani comunque e sempre da ciò che il sistema del teatro ufficiale già prevede.

Infine 'Camion' è anche uno *spazio concettuale* nel quale sono possibili azioni come 'caricare un tramonto' alla presenza di un pubblico di ragazzi di borgata: anche in questo caso *accade* il teatro, secondo Quartucci; anche qui quell'*accadere* è un modo per mettere in questione e criticare il linguaggio della regia (i suoi luoghi, il suo pubblico passivo, la prevedibilità delle sue repliche, la sua dipendenza dal testo). Certo in questo come in altri simili c'è l'operazione di 'Camion' giunge fino al limite della dissoluzione del fatto artistico e tende a sconfinare nell'*happening*. Eppure il limite non viene superato: e caricare un tramonto si fa gesto artistico perché incorniciato da qualcuno (il regista) che lo sottrae all'anonimato della vita naturale e della sua accidentalità, allestisce e coordina quanto accade nel momento in cui accade, lo colloca all'interno di un percorso di *ricerca estetica* rigoroso, lo pone in relazione al linguaggio della scena contemporanea (in relazione oppositiva ovviamente), rende chi è presente spettatore consapevole di un fatto che è anche una domanda sull'arte.

- *L'organizzazione*. Nel 1978 in un'intervista di Laura Barbiani pubblicata su "Scena", Quartucci facendo una sintesi del percorso fin lì condotto, affermerà: "Per me la prima cosa non è *che teatro faccio*, ma *quale organizzazione teatrale riesco a mettere in piedi*"⁸, che sottintende il rifiuto dell'organizzazione data, all'interno della quale, lo si è detto, la regia del linguaggio della scena egemone è un tassello cardine. Ecco allora che assumersi la responsabilità complessiva del proprio linguaggio vorrà dire anche questo: concentrare la propria attenzione creativa in modo privilegiato sulle forme dell'organizzazione pratica del teatro che, come già sottolineava Gramsci nel 1917, è sempre "nel suo insieme un mezzo di espressione artistica"⁹ e che, proprio partendo da questo presupposto, richiede la verifica continua della sua corrispondenza al contesto storico. Così dopo aver partecipato a un progetto di ricerca legato al teatro istituzionale (il Teatro Studio dello Stabile di Genova), Carlo Quartucci crea 'Camion', poi a partire dal 1980 insieme a Carla Tatò dà vita con Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Roberto Lerici, Rudi Fuchs al progetto artistico 'La Zattera di Babele', prima con sede a Genazzano e poi in viaggio per le capitali europee¹⁰. E' sempre il suo occhio strabico a guidarlo in questo percorso, la sua indole di regista che sfonda le pareti dell'opera per ridiscutere i limiti, l'identità e il senso del teatro, inteso come linguaggio anche nel suo concreto radicamento nelle strutture materiali, economiche e organizzative.

- L'occhio strabico e visionario, l'attitudine alla regia, la critica delle strutture e funzioni del teatro vanno poi di pari passo con l'espansione dell'idea di *attorialità*: ai tempi di 'Camion', l'attore-narratore (Carla Tatò), l'attore-trasformista (Luigi Mezzanotte), l'attore-scrittore (Alberto Gozzi) intrecciano il loro lavoro con quello del regista, ora diventato regista-*servo di scena*, ciascuno esprimendo il proprio punto di vista a partire dallo specifico del proprio linguaggio artistico e del proprio ruolo. Liberata dal vincolo dell'interpretazione del testo, della linearità di sviluppo di una trama, della centralità del personaggio, l'azione teatrale si presenta come una sorta di continua e mobilissima *dissertazione sul teatro* da parte di tutti gli artisti coinvolti. L'azione nel tempo presente dello spettacolo, infatti, non è solo quella dell'attore tradizionalmente inteso, bensì dell'intero gruppo di *teatranti*, che in quel tempo e in quello spazio, contribuiscono come 'attori' alla costruzione della recita (durante lo spettacolo, per esempio, il drammaturgo scrive e passa frammenti di copione al regista che, come servo di scena, li passa poi all'attore-trasformista). La divisione dei tempi di elaborazione, produzione e fruizione dell'opera viene qui contraddetta investendo tutti i codici della scena e tutti i ruoli (regista, appunto, compreso), senza con ciò negare la specificità delle competenze e dei lavori.

- *L'attore*. Risale al 1972 l'incontro fra Carlo Quartucci e Carla Tatò, durante l'esperienza, cioè, di 'Camion'. Non è possibile approfondire e articolare in questa sede il discorso su un'attrice dalla poetica tanto ricca e complessa. E tuttavia un elemento, che fin da principio caratterizza la sua poetica e quella di Quartucci, deve essere ricordato. All'interno di una progettualità teatrale che non prevede l'interpretazione di un testo, né di un personaggio, il ruolo di Carla Tatò è fin da principio quello di *attore-narratore*, un attore cioè che, in un'opposizione esplicita all'attore-interprete fedele di un testo, si fa voce e corpo epico.

La fonte a cui attingono tutti i narratori è il racconto di un'esperienza tramandata di bocca in bocca; in passato l'esperienza veniva fatta da mercanti-viaggiatori e ascoltata dai contadini e dagli artigiani sedentari. In questo senso il racconto era uno scambio di esperienza. Storicamente c'è anche un'altra dimensione del narrare: il racconto tragico legato alla persona di un viaggiatore che ad ogni tappa arricchisce la storia di nuova esperienza. Come attrice-narratrice io devo raccontare, invece di interpretare la psicologia di un personaggio; non ho quindi nulla con cui confrontarmi se non il bagaglio storico del racconto¹¹.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Carlo Quartucci: verso il "giardino del teatro", intervista a cura di Laura Barbiani, in «Scena», 3/4, estate 1978, p. 45.

⁹ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1971, p. 447.

¹⁰ Nascono così le creazioni, portate in *tournee* in Europa: *Comédie italienne* (1981), *Didone e Funerale* (1982). A Berlino nel 1984 sviluppano un progetto sulla *Pentesilea* di Kleist con *Canzone per Pentesilea*, *Rosenfest Fragment XXX* e poi *Nach Themiscyra* a Vienna nel 1986.

¹¹ Dichiarazione di Carla Tatò, in Fadini e C. Quartucci, *Viaggio di Camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Cooperativa editoriale Studio Forma, Torino 1976, p. 49.

Titolo || Carlo Quartucci e l'erotismo dietro le quinte

Autore || Donatella Orecchia

Pubblicato || Antonio Audino (a cura di), *Mondi, corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Roma, Artemide, 2007

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 4 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Contro la consuetudine del teatro che prevede personaggi, psicologie, dialoghi, trame e, possibilmente, immedesimazione dello spettatore, la Tatò narra in terza persona e quando dà voce a un personaggio non è mai con intenzione mimetica bensì con modalità ostensive; il suo racconto non si dispiega con linearità di svolgimento, né con fluidità. E', piuttosto, una recita con coturni e maschera di una memoria frantumata. Non si tratta di recuperare né la tragedia né l'epos, la cui crisi segna al contrario l'intera storia della modernità. Entrambe le forme sono frequentate da un unico attore come residui pietrificati di ciò che furono e significarono: il racconto tragico del messaggero che arriva da un mondo scomparso si disfa in ritmi spezzati, sconnessi, procede per accumuli sonori, impennate di violenza, parole ingoiate e poi sputate; è racconto di qualcosa in cui la collettività non può riconoscersi perché perduto, che non ha una linearità, che s'incepisce, che esplode in un caos in cui la crisi dell'ordine e della certa condivisione dei valori dati si fa affannosa ricerca e invenzione formale.

- *Drammaturgia delle arti*. Al concetto dilatato di attore dei tempi di 'Camion', corrisponde a partire dagli anni ottanta quello altrettanto articolato ed espanso di *drammaturgia delle arti*, intesa come incontro e dialogo fra i diversi linguaggi artistici (figurativo, musicale, attorico, drammaturgico). Con il progetto la 'Zattera di Babele', avviato a partire dal 1981, Quartucci e Tatò non inseguono tuttavia l'utopia di un'opera d'arte totale, che sia la fusione di tutti i linguaggi artistici o, come sarebbe meglio dire, di tutti i codici in un unico linguaggio; intendono piuttosto creare un luogo e un tempo 'teatrali' di incontro fra le arti, una dialettica fra i diversi linguaggi rispettati nella loro specificità, ma non sintetizzabili in un tutto omogeneo e armonico. Non c'è fusione, cioè, ma costruzione per frammenti che tali devono restare e che spesso, proprio per questo, si straniano l'un con l'altro. Alla regia, una funzione maieutica e di provocazione; il compito di catalizzare energie e forze differenti e, soprattutto, di creare un 'quadro' o, come dice Quartucci, un'*inquadratura*, un'*paesaggio drammaturgico* in cui gli altri, chiamati a intervenire, scriveranno.

- *Autorialità*. Non è qui in campo solo una critica della gerarchia dei ruoli consolidata, ma anche un diverso modo di intendere il concetto di *autore*: non identificabile con una sola persona, né con una sola figura o ruolo (il primo attore, il regista, il drammaturgo...), l'autore modello è il risultato dell'articolazione di più punti di vista all'interno di una *strategia autoriale* complessa. Non è la proposta di un autore collettivo (definizione quest'ultima più pertinente in riferimento ai gruppi teatrali degli anni successivi), né la sua negazione (teorizzata e diffusa con larghi consensi negli anni del postmodernismo). Il teatro di Quartucci esprime infatti la *crisi* della centralità dell'autore unico di un'opera, non la sua tranquilla e aporetica liquidazione¹². Resta così, quale terreno fertile per la costruzione di una strategia autoriale, una comune tensione estetica che permette la dialettica dei diversi punti di vista. Per il tempo di un progetto e nello spazio dell'*inquadratura* definita dal regista, prospettive e linguaggi diversi s'incrociano, infatti, creando un'opera che rifugge la compiutezza formale definitiva, che richiede allo spettatore un'importante funzione d'integrazione interpretativa, ma che non rinuncia alla comune tensione estetica ed etica che caratterizza la ricerca di tutti gli artisti coinvolti.

- *Quartucci è un teatrante visionario*: nelle conversazioni davanti a un bicchiere di vino, lungo i vicoli romani, in teatro, durante i convegni e gli incontri pubblici, mentre parla di Caravaggio o di Malevic, mentre ricorda Gianni Santuccio o il padre puparo, quando analizza l'introduzione alle *Serve* di Genet o il finale dei *Giganti della montagna*, Carlo Quartucci si spiega facendo esplodere le sue visioni teatrali e coinvolgendo l'altro, più che ad ascoltare, a vedere i suoi pensieri. Sotto la pressione del suo sguardo, il mondo esprime il proprio potenziale di teatralità, la dinamicità dialettica dei frammenti che lo costituiscono, il dialogo fra le ombre e le luci, i dettagli dei gesti e dei silenzi. E come un quadro di Caravaggio è teatro, così il suo teatro (che egli stesso ammette di non saper definire cosa sia) è innanzitutto un quadro. A partire dai primissimi spettacoli da Beckett, alla collaborazione con Kounellis, Paolini, Fuchs, agli allestimenti nelle gallerie d'arte, il teatro prima di tutto è nello sguardo di Quartucci la cui funzione è arte sta nell'*inquadratura* e nel chiamare a raccolta chi colorerà il quadro. Essere regista consiste allora in questa strana, strabica visionarietà, che è una continua e instancabile domanda sulla verità del teatro (e dell'arte) a partire dal sentimento della comune "catastrofe" che lo avvicina tanto a Beckett, quanto a Kleist, tanto a Kounellis, quanto a Paolini, quanto ovviamente a Carla Tatò.

¹² Si vedano a proposito della centralità della strategia autoriale nell'arte moderna e contemporanea e della sua persistenza attuale (nonostante le numerose dichiarazioni di morte dell'autore) le riflessioni di Carla Benedetti in *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999.