

Titolo || Una grammatica della forma

Autore || Edoardo Fadini

Pubblicato || Edoardo Fadini, Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa editoriale Studio Forma, 1976

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Una grammatica della forma

di Edoardo Fadini

del tutto neutrale rispetto al parlante e all'ascoltatore.

"Cartoteca" è della primavera del '65, "Zip" dell'autunno. Ma nel libro è stato sistemato dopo "Zip" perché "Zip" e "Godot" erano lavori sul linguaggio, sul gesto, sulla fonetica, sulla ritmica, sullo spazio del teatro, sulle maschere e sul testo verificato continuamente sulla scena, sulla scena stessa. "Cartoteca" è tutto questo più la Bastiglia, più il giornale murale, più l'elogio del disordine: muro su cui si appendono manifesti, ma soprattutto-muro, parete, staccionata, spazio vuoto e sospeso. Nel '65, infatti, si parla già, tra l'altro, di "decentrare". Il "teatro come servizio", alla Paolo Grassi, si è rivelato un'operazione appunto degna dell'azienda del gas o dell'ENEL. Il regista-divo fa i suoi spettacoli con i soldi dello stato o dell'ente locale, per il resto i risultati degli stabili hanno soltanto misure e parametri di ordine quantitativo: tante migliaia di abbonati, tante migliaia di biglietti. Decentrare le decisioni e gestirle: parole al vento. Ancora oggi, millenovecentosettantasei (sono passati più di dieci anni), "decentramento" significa in teatro "portare spettacoli in periferia", laddove per "periferia" si intende ancora quel che intende l'avvocato Agnelli: sud, meridionali a Mirafiori, veneti e poliziotti a dividersi quartieri-dormitorio, provincia, tutto quello che non è "centro direzionale" è "periferia". Alla Fiera del Mare dove viene allestito lo spettacolo, il suo spazio-boccascena-fondale, quinte-schermo-libro-manifesto-locandina ha un unico elemento, una staccionata sulla quale, come si è detto, di volta in volta vengono appesi oggetti, manifesti, disegnatte scritte, proiettate diapositive; la fotografa Lisetta Carmi scatta i suoi flash in mezzo agli attori durante l'azione, un operaio scarica il materiale occorrente, gli attori discutono chi deve svolgere la parte di protagonista, studenti verificano l'andamento del lavoro. Il teatro si allontana, la gente che "entra" nell'azione si porta dietro le sue caratteristiche somatiche e sociali, un operaio grasso, un ballerino, uno studente con i baffi, portano la distruzione del vecchio teatro con la loro "necessità" che già si imponeva al vecchio padre di Quartucci durante l'infanzia di suo figlio nei vecchi teatrini tra Messina e Reggio, mentre questi guitti improvvisati ora invece integrano la voluta provvisorietà di ogni figura, di ogni personaggio: quello che conta in "Cartoteca" è la presenza della collettività, la presa politica, la libertà totale della scena, la sperimentazione di catturare l'intero ambiente nel quale si svolge lo spettacolo, l'immersione della regia nei gesti di ogni attore-personaggio, la cancellazione del vecchio edificio teatrale sostituito dalla presenza determinante dei materiali reperiti sul posto (uomini e oggetti).

"Cartoteca" rimane una pietra miliare nella drammaturgia di Quartucci ma anche in quella dell'intero dopoguerra perché è il muro sfondato di una bastiglia, non riprendo vecchi materiali e li rifunzionalizzo, mi assoggetto allo spazio vuoto che sta tra me e le cose che ancora attendono collocazioni e significati che la storia deve ancora definire. La tensione che motiva la mia attesa sta in quei rapporti sociali di produzione che qui sulla scena si sfilacciano nel caotico lavoro sugli oggetti di cui fanno parte gli stessi portatori di oggetti che la scena accoglie e "recupera" in cicli presta bili ti soltanto come fasi di movimento. La tensione è verso il caos che genera l'assemblea, l'immensa tensione, il rischio dell'autogestione. La staccionata è il muro dietro il quale può esserci un orto o uno spazio galattico, il rito della tradizione, il primo giornale murale del teatro, ma ancora senza corrispondenza con strutture, sintassi, grammatiche della rivoluzione, le parole, infatti, si appendono, come le immagini, non scorrono, i rapporti tra la gente sono solo lampi di riferimenti possibili, il lavoro teatrale è qui ancora soltanto una grammatica della forma del tutto neutrale rispetto al parlante e all'ascoltatore, è una grammatica che non dice come sintetizzare uno specifico enunciato, così come non ci dice in che modo analizzare un particolare enunciato (Chomsky), è soltanto una grammatica che genera tutti gli enunciati grammaticalmente "possibili" (Chomsky).

L'allucinazione di "Cartoteca", il suo essere interstizio, crepa (più che apertura) sta nell'aver ripreso la morte del protagonista di Rosewicz mettendogli contro dei fatti che con quella morte non hanno nulla a che vedere. Sotterraneamente c'è la coscienza di tutte quelle cose che tessono l'esistenza e che dell'esistenza non fanno parte: la manifestazione politica è un incontro di questo genere, qualcosa che trae la sua sostanza da una negazione precedente e che si alimenta di questa negazione. Per esempio la giustizia negata, la comunità negata, la libertà negata: io "manifesto" quando espongo, dichiaro, rendo pubblica (pubblicitaria?) la negazione che qualcuno o qualcosa mi ha comunicato.

Così l'immergere la gente dentro lo spettacolo tende a farla cosciente della sua estraneità, ma non c'è mezzo migliore per raggiungere questo scopo di quello che si limita a proporre le stesse cose che sento o faccio ogni giorno: come leggere i giornali, andare a letto, fottere, spogliarsi, lavarsi i piedi, spostare un mobile, costruire una pedana o trasportare dei tubi Innocenti: la gente non prova fastidio davanti al fiabesco, all'innaturale, al limite persino davanti al mostruoso, il mito la sorregge proprio per la distanza che la garantisce da ogni degradazione e perversione: la paura, infatti, è un modo per procurarsi un piacere intenso senza fastidi di sorta. "Cartoteca" credo fosse una prima approssimazione al delitto di ripetere con sempre maggior fretta e vicinanza le cose che ho fatto ieri, questa mattina, un quarto d'ora fa. Ma soprattutto un primo avvicinamento a usare il mezzo (qui, il teatro) per la distruzione del mezzo stesso.

Qualcosa di inconfessabile è il supremo tessuto connettivo che mantiene la mia vita a vivere, e l'incoscienza del gesto quotidiano è generalmente inconfessabile, quanto meno al limite profondo del desiderio (il limite nascosto, rimosso). Appendere le immagini (locandina teatrale o scritta murale fatta di notte contro la polizia, la politica degradata a potere fine a sé stesso, al limite la scritta oscena sulle pareti del cesso o dell'ascensore), diffondere le voci registrate sul nastro magnetico (Lumumba o il fratello morto), proiettare diapositive che scollano dalla mia immaginazione l'abitudine a vedere senza osservare: non si tratta

[Titolo](#) || Una grammatica della forma

[Autore](#) || Edoardo Fadini

[Pubblicato](#) || Edoardo Fadini, Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa editoriale Studio Forma, 1976

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 2 di 2

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

di gesti ingenui, la gente lo sa e prova fastidio: io gli nego il piacere della consuetudine negativa e questa doppia negazione è il filo rosso del mio allontanamento dalla gratuità alla quale la gente è abituata, che la gente è abituata a valorizzare e comperare. Credo che "Cartoteca", come tutta l'arte moderna, fosse "noiosa" nella sua inconsuetudine: ma ci si abitua anche al piacere della sorpresa di non avere nulla in cambio di qualche cosa che siamo convinti di avere dato in qualche modo: Beck e la Malina sono stati i primi a mettere gli attori ad aspettare gli spettatori anche dopo che questi si erano sistemati nelle loro comode poltrone; gli attori di "Cartoteca" leggevano i giornali, sedevano in platea, andavano e venivano da un luogo all'altro togliendo allo spettatore il piacere di sentirsi diverso da loro: l'effetto è identico: mi si toglie quella particella di scambio dalla quale dipende tutto il prezzo che ritengo di valere o di poter pagare per avere dell'altro: cos-ì tutto il giocò delle parti è ridotto alla teoria delle assenze (sequenza, riflessione logica): dovrebbero, dunque, rimanere (elementi semplici) soltanto funzioni e significati privati di qualsiasi degradazione oggettuale (la tendenza a ridurre l'operare a pura progettazione, che domina l'arte di oggi, obbedisce essenzialmente a questo scopo); l'imposizione deprimente e devitalizzante di costi e prezzi (lo scambio obbligato) si ridurrebbe ai limiti della pura sopravvivenza necessaria: idea utopica, frutto di una paura che circoscrive tutti i gesti della quotidianità,)o scambio salva la privacy, non deve essere permesso ad alcuno di annullare la protezione costituita da un assegno, il segreto che sta dietro al firmare, titolare, codificare. Piscator metteva il suo profilo sul fondale, alto quattro metri, un vero suicidio: come tutta la vera arte lirica, del resto, che è un'esposizione impropria, al limite del tutto antipedagogica, delle proprie viscere. Ma la vera paura è perdere il previsto, non andare incontro all'imprevisto (prevedete il proprio assassinio ti costringe a guardare sotto il letto, ma è noto che si ha paura della propria paura).

Così, nel momento in cui riduco al massimo la mia area di azione, quando il mio operare coincide con la mia stessa presenza, nel momento in cui gli stessi oggetti che uso sembrano appartenermi ineluttabilmente (mi assoggetto ad essi) quando neppure il ruolo, la scrittura, un velario qualsiasi bastano a coprirmi, solo allora il terrore, divenuto inevitabile, colerà nella coscienza. Spettacolo deprimente mettere in scena questi meccanismi, ma più che altro scandaloso. Si suppone che anticamente esistesse una coincidenza tra la rappresentazione teatrale e la sua ritualità sociale, il suo mito. Così dicono dei greci e di buona parte degli asiatici meridionali. Ma io non credo che Aristotele fosse uno stupido.

La catarsi è questo scandalo, il piacere scandaloso di questo terrore finalmente raggiunto e della sua dichiarazione, della sua manifestazione. Il mito conta meno dell'ultimo laccio caduto in questo strip-tease totalitario che Hobbes chiama la "passione della paura", l'unica vera passione della sua vita.



UNA GRAMMATICA DELLA FORMA

del tutto neutrale rispetto al parlante e all'ascoltatore.

"Cartoteca" è della primavera del '65, "Zip" dell'autunno. Ma nel libro è stato sistemato dopo "Zip" perché "Zip" e "Godot" erano lavori sul linguaggio, sul gesto, sulla fonetica, sulla ritmica, sullo spazio del teatro, sulle maschere e sul testo verificato continuamente sulla scena, sulla scena stessa. "Cartoteca" è tutto questo più la Bastiglia, più il giornale murale, più l'elogio del disordine: muro su cui si appendono manifesti, ma soprattutto muro, parete, staccionata, spazio vuoto e sospeso. Nel '65, infatti, si parla già, tra l'altro, di

"decentrare". Il "teatro come servizio", alla Paolo Grassi, si è rivelato un'operazione appunto degna dell'azienda del gas o dell'ENEL. Il regista-divo fa i suoi spettacoli con i soldi dello stato o dell'ente locale, per il resto i risultati degli stabili hanno soltanto misure e parametri di ordine quantitativo: tante migliaia di abbonati, tante migliaia di biglietti. Decentrare le decisioni e gestirle: parole al vento. Ancora oggi, millenovecento-settantasei (sono passati più di dieci anni), "decentramento" significa in teatro "portare spettacoli in periferia", laddove per "periferia" si intende ancora quel che intende l'avvocato Agnelli: sud, meridionali a Mirafiori, veneti e poliziotti a dividersi quartieri-dormi-



torio, provincia, tutto quello che non è "centro direzionale" è "periferia". Alla Fiera del Mare dove viene allestito lo spettacolo, il suo spazio-boccascena-fondale, quinte-schermo-libro-manifesto-locandina ha un unico elemento, una staccionata sulla quale, come si è detto, di volta in volta vengono appesi oggetti, manifesti, disegnatte scritte, proiettate diapositive; la fotografa Lisetta Carmi scatta i suoi flash in mezzo agli attori durante l'azione, un operaio scarica il materiale occorrente, gli attori discutono chi deve svolgere la parte di protagonista, studenti verificano l'andamento del lavoro. Il teatro si allontana, la gente che "entra" nell'azione si porta dietro le sue caratteristiche somatiche e sociali, un operaio

grasso, un ballerino, uno studente con i baffi, portano la distruzione del vecchio teatro con la loro "necessità" che già si imponeva al vecchio padre di Quartucci durante l'infanzia di suo figlio nei vecchi teatrini tra Messina e Reggio, mentre questi guitti improvvisati ora invece integrano la voluta provvisorietà di ogni figura, di ogni personaggio: quello che conta in "Cartoteca" è la presenza della collettività, la presa politica, la libertà totale della scena, la sperimentazione di catturare l'intero ambiente nel quale si svolge lo spettacolo, l'immersione della regia nei gesti di ogni attore-personaggio, la cancellazione del vecchio edificio teatrale sostituito dalla presenza determinante dei materiali reperiti sul posto (uomini e oggetti).



“Cartoteca” rimane una pietra miliare nella drammaturgia di Quartucci ma anche in quella dell'intero dopoguerra perché è il muro sfondato di una bastiglia, non riprendo vecchi materiali e li rifunzionalizzo, mi assoggetto allo spazio vuoto che sta tra me e le cose che ancora attendono collocazioni e significati che la storia deve ancora definire. La tensione che motiva la mia attesa sta in quei rapporti sociali di produzione che qui sulla scena si sfilacciano nel caotico lavoro sugli oggetti di cui fanno parte gli stessi portatori di oggetti che la scena accoglie e “recupera” in cicli prestabiliti soltanto come fasi di movimento. La tensione è verso il caos che genera l'assemblea, l'immensa tensione, il rischio dell'autogestione. La stac-

cionata è il muro dietro il quale può esserci un orto o uno spazio galattico, il rito della tradizione, il primo giornale murale del teatro, ma ancora senza corrispondenza con strutture, sintassi, grammatiche della rivoluzione, le parole, infatti, si appendono, come le immagini, non scorrono, i rapporti tra la gente sono solo lampi di riferimenti possibili, il lavoro teatrale è qui ancora soltanto una grammatica della forma del tutto neutrale rispetto al parlante e all'ascoltatore, è una grammatica che non dice come sintetizzare uno specifico enunciato, così come non ci dice in che modo analizzare un particolare enunciato (Chomsky), è soltanto una grammatica che genera tutti gli enunciati grammaticalmente “possibi-



li” (Chomsky).

L'allucinazione di “Cartoteca”, il suo essere interstizio, crepa (più che apertura) sta nell'aver ripreso la morte del protagonista di Rosewicz mettendogli contro dei fatti che con quella morte non hanno nulla a che vedere. Sotterraneamente c'è la coscienza di tutte quelle cose che tessono l'esistenza e che dell'esistenza non fanno parte: la manifestazione politica è un incontro di questo genere, qualcosa che trae la sua sostanza da una negazione precedente e che si alimenta di questa negazione. Per esempio la giustizia negata, la comunità negata, la libertà negata: io “manifesto” quando espongo, dichiaro, rendo pubblica (pubblicitaria?) la negazione

che qualcuno o qualcosa mi ha comunicato. Così l'immergere la gente dentro lo spettacolo tende a farla cosciente della sua estraneità, ma non c'è mezzo migliore per raggiungere questo scopo di quello che si limita a proporre le stesse cose che sento o faccio ogni giorno: come leggere i giornali, andare a letto, fottere, spogliarsi, lavarsi i piedi, spostare un mobile, costruire una pedana o trasportare dei tubi Innocenti: la gente non prova fastidio davanti al fiabesco, all'innaturale, al limite persino davanti al mostruoso, il mito la sorregge proprio per la distanza che la garantisce da ogni degradazione e perversione: la paura, infatti, è un modo per procurarsi un piacere intenso senza fastidi di sorta. “Cartoteca”



credo fosse una prima approssimazione al delitto di ripetere con sempre maggior fretta e vicinanza le cose che ho fatto ieri, questa mattina, un quarto d'ora fa. Ma soprattutto un primo avvicinamento a usare il mezzo (qui, il teatro) per la distruzione del mezzo stesso. Qualcosa di inconfessabile è il supremo tessuto connettivo che mantiene la mia vita a vivere, e l'incoscienza del gesto quotidiano è generalmente inconfessabile, quanto meno al limite profondo del desiderio (il limite nascosto, rimosso). Appendere le immagini (locandina teatrale o scritta murale fatta di notte contro la polizia, la politica degradata a potere fine a sé stesso, al limite la scritta oscena sulle pareti del cesso o dell'ascensore),

diffondere le voci registrate sul nastro magnetico (Lumumba o il fratello morto), proiettare diapositive che scollano dalla mia immaginazione l'abitudine a vedere senza osservare: non si tratta di gesti ingenui, la gente lo sa e prova fastidio: io gli nego il piacere della consuetudine negativa e questa doppia negazione è il filo rosso del mio allontanamento dalla gratuità alla quale la gente è abituata, che la gente è abituata a valorizzare e comperare. Credo che "Cartoteca", come tutta l'arte moderna, fosse "noiosa" nella sua inconsuetudine: ma ci si abitua anche al piacere della sorpresa di non avere nulla in cambio di qualche cosa che siamo convinti di avere dato in qualche modo:



Beck e la Malina sono stati i primi a mettere gli attori ad aspettare gli spettatori anche dopo che questi si erano sistemati nelle loro comode poltrone; gli attori di "Cartoteca" leggevano i giornali, sedevano in platea, andavano e venivano da un luogo all'altro togliendo allo spettatore il piacere di sentirsi diverso da loro: l'effetto è identico: mi si toglie quella particella di scambio dalla quale dipende tutto il prezzo che ritengo di valere o di poter pagare per avere dell'altro: così tutto il gioco delle parti è ridotto alla teoria delle assenze (sequenza, riflessione logica): dovrebbero, dunque, rimanere (elementi semplici) soltanto funzioni e significati privati di qualsiasi degradazione oggettuale (la tendenza

a ridurre l'operare a pura progettazione, che domina l'arte di oggi, obbedisce essenzialmente a questo scopo); l'imposizione deprimente e devitalizzante di costi e prezzi (lo scambio obbligato) si ridurrebbe ai limiti della pura sopravvivenza necessaria: idea utopica, frutto di una paura che circoscrive tutti i gesti della quotidianità, lo scambio salva la privacy, non deve essere permesso ad alcuno di annullare la protezione costituita da un assegno, il segreto che sta dietro al firmare, titolare, codificare. Piscator metteva il suo profilo sul fondale, alto quattro metri, un vero suicidio: come tutta la vera arte lirica, del resto, che è un'esposizione impropria, al limite del tutto antipedagogica, delle proprie viscere. Ma la



vera paura è perdere il previsto, non andare incontro all'imprevisto (prevedere il proprio assassinio ti costringe a guardare sotto il letto, ma è noto che si ha paura della propria paura). Così, nel momento in cui riduco al massimo la mia area di azione, quando il mio operare coincide con la mia stessa presenza, nel momento in cui gli stessi oggetti che uso sembrano appartenermi ineluttabilmente (mi assoggetto ad essi) quando neppure il ruolo, la scrittura, un velario qualsiasi bastano a coprirmi, solo allora il terrore, divenuto inevitabile, colerà nella coscienza. Spettacolo deprimente mettere in scena questi meccanismi, ma più che altro scandaloso. Si suppone che anticamente esistesse una coincidenza tra

la rappresentazione teatrale e la sua ritualità sociale, il suo mito. Così dicono dei greci e di buona parte degli asiatici meridionali. Ma io non credo che Aristotele fosse uno stupido. La catarsi è questo scandalo, il piacere scandaloso di questo terrore finalmente raggiunto e della sua dichiarazione, della sua manifestazione. Il mito conta meno dell'ultimo laccio caduto in questo strip-tease totalitario che Hobbes chiama la "passione della paura", l'unica vera passione della sua vita.