

Titolo || Verso la «libertà totale della scena»: Cartoteca di Carlo Quartucci

Autore || Livia Cavaglieri

Pubblicato || AA. VV., *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di Federica Natta, Bari, edizioni di pagina, 2012, pp. 121-142

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Verso la «libertà totale della scena»: Cartoteca di Carlo Quartucci

di Livia Cavaglieri

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) ¹.

In pochi videro nel 1965 *Cartoteca* di Tadeusz Różewicz, uno spettacolo dai costi contenuti, che Carlo Quartucci mise in scena fuori dai circuiti tradizionali insieme agli studenti universitari di Genova². Eppure, a questo 'evento minimo', che nondimeno ebbe un certo riscontro sugli organi di stampa locali e di settore, è stato riconosciuto a posteriori un ruolo decisivo, giacché proprio lì trova origine per Quartucci la ricerca di nuovi modi di fare teatro: fuori dalle istituzioni teatrali; fuori dall'edificio teatrale convenzionale; fuori da logiche commerciali; fuori da quel rigoroso tracciato geometrico- astratto, che l'*Aspettando Godot* dell'anno precedente aveva con sorprendente maestria disegnato e che allora sembrava già poter racchiudere la cifra stilistica del regista e del gruppo di attori che attorno a lui gravitavano³. Pur con i limiti di una produzione universitaria⁴, nel suo essere uno spettacolo «violentemente agitato, senza alcuna riflessione»⁵, che decretava per la prima volta il principio della *libertà totale della scena*, *Cartoteca* rompeva «decisamente non solo con l'impostazione tradizionale, ma anche con lo stesso teatro laboratorio così come si era venuto determinando nelle regie precedenti»⁶ di Quartucci. *Cartoteca*⁷ non fu tuttavia solo uno spettacolo di rottura e di messa in causa espressiva e produttiva dell'acquisito, essa portò in scena anche gli elementi da cui partire per una ricostruzione, contenendo *in nuce* indicazioni di lavoro che non saranno tutte applicate immediatamente, ma che innoveranno gli esperimenti del regista per il lungo corso di un decennio, per poi stabilirsi in buona parte come patrimonio della sua identità di teatrante. Come affiora dalla citazione in testa a questo saggio, la messa a fuoco della centralità di *Cartoteca* si deve anzitutto a Quartucci stesso, alla sua costante propensione all'autocommento, al racconto in prima persona di sé e del proprio teatro⁸. È un tratto distintivo questo dell'opera di Quartucci, che va letta come un intreccio tra il fatto teatrale vero e proprio e l'autocommento dello stesso, accettando tutta la parzialità che ne deriva, ma anche assaporando la ricchezza delle motivazioni e dei temi che si aprono a chi voglia ascoltare.

Gli ingredienti di partenza: il CUT e Cartoteca di Tadeusz Różewicz

Cartoteca nasce per reazione alla politica di marginalizzazione che lo Stabile di Genova stava operando nei confronti del

¹E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia: ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma 1976, p. 67. Gli elementi qui elencati («la presenza della collettività, la libertà totale della scena, la sperimentazione di catturare l'intero ambiente [...], l'immersione della regia [...], la cancellazione del vecchio edificio teatrale [...]») saranno ripetuti con frequenza nel saggio e saranno indicati in corsivo, senza ulteriore riferimento in nota.

²Alle due date genovesi (20 e 21 maggio) seguì una serata a Lavagna in estate e l'invito in settembre al Festival del teatro universitario di Zagabria, dove *Cartoteca* si classificò al primo posto nella categoria del teatro d'avanguardia.

³*Aspettando Godot* (Genova, Teatro Duse, 31 marzo 1964) aveva segnato l'esordio del Teatrostudio, gruppo sperimentale annesso al Teatro Stabile di Genova e diretto da Quartucci a partire dalla precedente Compagnia della Ripresa. Ne facevano parte: Leo de Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini e, in seconda linea, Sabina de Guida e Anna D'Offizi. Per una documentazione esaustiva su questo spettacolo, cfr. *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot", Teatrostudio, Genova, 1964*, a cura di D. ORECCHIA e A. PETRINI, in «L'asino di B.», marzo 2001, n. 5 e *Parte seconda*, in idem, gennaio 2002, n. 6. Cfr. anche L. Borgia, *L'evento e l'ombra: fenomenologia del nuovo teatro italiano 1959-1967*, Lucca, maria pacini fazzi editore 2006, pp. 88-94.

⁴Così il giudizio del critico de «L'Unità»: «Se Quartucci avesse avuto altre possibilità tecniche, altri mezzi e soprattutto più tempo per provare lo spettacolo, questa "Cartoteca" sarebbe un fatto di primo ordine nell'attuale stagione teatrale italiana. È tuttavia, con i limiti di una certa approssimazione, un singolare esperimento di invenzione continua, di costante sollecitazione che dilata il testo stesso oltre i suoi più immediati significati.» G.[iannino] G.[alloni], «*Cartoteca*»: *satira teatrale polacca*, in «L'Unità», 21 maggio 1965.

⁵E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia...*, cit., p. 76.

⁶S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in AA. VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi 2001, vol. III, p. 707.

⁷*Cartoteca* fu di per sé un testo importante per Quartucci, che vi ritornò ancora nel 1968, realizzandone un'edizione radiofonica per la RAI (con gli attori del Teatro-Gruppo) e poi inglobandone il testo nel primo atto de *I testimoni*.

⁸Questa tendenza emerge già a partire dalla relazione presentata al Convegno di Ivrea (*Sette anni di esperienze*), nella quale Quartucci ripercorre e sistematizza la propria storia teatrale fino a quel momento (ora in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi 1977, vol. I, pp. 151-164).

Titolo || Verso la «libertà totale della scena»: Cartoteca di Carlo Quartucci

Autore || Livia Cavaglieri

Pubblicato || AA. VV., *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di Federica Natta, Bari, edizioni di pagina, 2012, pp. 121-142

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Teatro Studio⁹. Dopo la buona prova data con *Godot*, Quartucci era stato scritturato nuovamente per la successiva stagione 1964-65, ma senza il resto della compagnia e senza vedersi affidata nessuna regia in autonomia: i suoi compiti erano di assistente alla regia di Squarzina e di insegnante nella scuola del teatro. Al palcoscenico Quartucci in quella stagione era riuscito a arrivare solo per il tramite delle letture-spettacolo¹⁰, spettacoli pomeridiani non inseriti nel cartellone, ma considerati attività culturali in senso lato: era insomma stato lasciato 'in panchina', in una città, che, chiusa la Borsa di Arlecchino, non offriva reali alternative al di fuori del teatro municipale.

L'unica presenza teatrale stimolante in città era il CUT¹¹ dell'Università di Genova, un'associazione molto vivace, desiderosa di svecchiamento, in aperta rottura con lo Stabile (al punto da mandare alle stampe un volumetto in cui lo accusava di conservatorismo e di monopolio della scena genovese), incuriosita dai fenomeni d'avanguardia in genere e affascinata dall'insperata novità rappresentata dall'arrivo del Teatro Studio. Ne nacque una frequentazione reciproca e intensa, che sfociò nella commissione a Quartucci di una regia con e per gli studenti¹². Il CUT accettò la proposta di *Cartoteca* (1960), prima prova drammaturgica del poeta Tadeusz Różewicz¹³: Quartucci stava allora studiando il teatro polacco contemporaneo e questo testo significava per lui coerenza rispetto agli interessi drammaturgici 'alla Esslin' finora dimostrati, ma anche scoperta di un autore che prediligerà a lungo negli anni successivi (e qui va detto che *I testimoni* del 1968 sarebbero dovuti essere prodotti proprio con il CUT). Lo spettacolo debuttò dopo un mese di prove, il 20 maggio 1965, nell'Auditorium della Fiera del Mare¹⁴, luogo non deputato a un uso teatrale, privo di tutta la tecnica di palcoscenico, ma destinato a diventare riconoscibile come spazio di attività sceniche non tradizionali (l'anno successivo ospiterà il Living Theatre con *Mysteries* e poi ancora *Orlando furioso* di Ronconi). La produzione coinvolse una trentina di attori, tutti non professionisti: «studenti, gente di strada, filodrammatici del Circolo Italsider di Genova»¹⁵. Quartucci firmò la regia, ma l'intero allestimento fu elaborato insieme al collettivo universitario.

⁹Su questo aspetto mi permetto di rimandare al mio *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, in «Il castello di elsinore», 2010, n. 61, pp. 125-136.

¹⁰Va subito detto che le due letture-spettacolo, dedicate al nuovo teatro americano e agli *angry young men* inglesi (cfr. note 32 e 36), sono l'*humus* da cui potrà poi nascere *Cartoteca*. Con esse Quartucci sospende temporaneamente il lavoro su quella che definirà «drammaturgia contemporanea di tipo esistenziale»; lavora con gli attori della compagnia principale (Pagni, Mannoni, Zanetti, Milli, Antonutti, ecc.), disposti, pur nell'ambito di un allestimento ridotto, a impostare nuovi rapporti recitativi. Ma soprattutto egli si concentra sugli aspetti visivi e sonori, affiancando alla curiosità per la nuova drammaturgia quella per le neovanguardie artistiche e musicali. Infine, grazie all'incontro con il fotografo Giorgio Bergami (prologo di un lungo elenco di collaborazioni con artisti visivi che saranno elemento fondante della poetica del regista) sperimenta tecniche di montaggio di diapositive e di materiali filmici.

¹¹Fondato nel 1952 da Mauro Mancioti, il Centro Universitario Teatrale nel 1965 era diretto da Eugenio Buonaccorsi. Organizzava corsi di cultura teatrale, letture drammatiche e produceva piccoli spettacoli, i più recenti dei quali erano stati dedicati ai futuristi e a Boris Vian (cfr. M. Mancioti, *Genova come campione*, in «Sipario», n. 241, maggio 1966, p. 88).

¹²Cfr. *Colloquio con Eugenio Buonaccorsi*, in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot"*, Teatrostudio, Genova, 1964. *Parte seconda*, cit., pp. 252-255 e 261-263.

¹³Il numero speciale di «Sipario» dedicato al teatro polacco (agosto-settembre 1963, n. 208-209) fu forse il motore della curiosità di Quartucci. Lì era stata pubblicata la traduzione italiana di *Kartoteka*, a cura di Anton Maria Raffo (pp. 69-77), utilizzata poi per lo spettacolo e da cui provengono le citazioni del presente articolo. In quei mesi Quartucci stava anche provando a convincere lo Stabile a fargli mettere in scena uno spettacolo su testi di Mrozeck (cfr. il carteggio fra Chiesa e Quartucci conservato presso l'Archivio del Teatro Stabile di Genova).

¹⁴L'Auditorium era una semplice sala rettangolare, sul cui lato più corto si trovava una pedana-palcoscenico, dell'altezza di un metro circa, al cui centro una scaletta permetteva la comunicazione con la platea. La visione era frontale e il pubblico sedeva su ordinarie sedie di legno, divise in due settori da un corridoio centrale.

¹⁵Così la locandina nella teatrografia ufficiale in E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit. Le teall'incontro con il fotografo Giorgio Bergami (prologo di un lungo elenco di collaborazioni con artisti visivi che saranno elemento fondante della poetica del regista) sperimenta tecniche di montaggio di diapositive e di materiali filmici. Fondato nel 1952 da Mauro Mancioti, il Centro Universitario Teatrale nel 1965 era diretto da Eugenio Buonaccorsi. Organizzava corsi di cultura teatrale, letture drammatiche e produceva piccoli spettacoli, i più recenti dei quali erano stati dedicati ai futuristi e a Boris Vian (cfr. M. Mancioti, *Genova come campione*, in «Sipario», n. 241, maggio 1966, p. 88). Cfr. *Colloquio con Eugenio Buonaccorsi*, in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot"*, Teatrostudio, Genova, 1964. *Parte seconda*, cit., pp. 252-255 e 261-263. Il numero speciale di «Sipario» dedicato al teatro polacco (agosto-settembre 1963, n. 208-209) fu forse il motore della curiosità di Quartucci. Lì era stata pubblicata la traduzione italiana di *Kartoteka*, a cura di Anton Maria Raffo (pp. 69-77), utilizzata poi per lo spettacolo e da cui provengono le citazioni del presente articolo. In quei mesi Quartucci stava anche provando a convincere lo Stabile a fargli mettere in scena uno spettacolo su testi di Mrozeck (cfr. il carteggio fra Chiesa e Quartucci conservato presso l'Archivio del Teatro Stabile di Genova). L'Auditorium era una semplice sala rettangolare, sul cui lato più corto si trovava una pedana-palcoscenico, dell'altezza di un metro circa, al cui centro una scaletta permetteva la comunicazione con la platea. La visione era frontale e il pubblico sedeva su ordinarie sedie di legno, divise in due settori da un corridoio centrale. Così la locandina nella teatrografia ufficiale in E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avangper lo spettacolo e da cui provengono le citazioni del presente articolo. In quei mesi*

Titolo || Verso la «libertà totale della scena»: Cartoteca di Carlo Quartucci

Autore || Livia Cavaglieri

Pubblicato || AA. VV., *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di Federica Natta, Bari, edizioni di pagina, 2012, pp. 121-142

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

A questo punto, sarà bene soffermarsi sul testo di Różewicz, una breve *pièce*, strutturata in un susseguirsi di scene non numerate, né distinte graficamente le une dalle altre, ma sommariamente riconoscibili dall'entrata e dall'uscita dei personaggi¹⁶. Da un punto di vista formale il testo appare dunque continuo, non così da quello contenutistico: le scene risultano in realtà blocchi separati, privi di consequenzialità temporale, causale o tematica, accostati secondo una logica associativa di tipo emotivo¹⁷ stabilita dall'autore e per il lettore spesso impenetrabile.

Accomuna le scene la presenza costante del Protagonista: un uomo che la lunga didascalia iniziale vorrebbe «di età, professione e aspetto imprecisati», ma che finisce presto per somigliare a Różewicz stesso, non tanto come singolo individuo, bensì quale rappresentante di un'intera generazione, quella nata negli anni Venti in Polonia e passata attraverso le esperienze terribili della Seconda guerra mondiale e della Resistenza¹⁸. Delle speranze deluse e della fatica al riadattamento da parte di questa generazione, *Cartoteca* vuole essere un manifesto.

La cartoteca del titolo, intesa come una raccolta di carte geografiche (in senso proprio) o di generiche schede (nel significato più ampio di 'schedario'), non è altro che una metafora della vita del Protagonista. Essa ci viene presentata attraverso un montaggio di schede estratte dal di lui schedario biografico, secondo un (dis)ordine, che intreccia e confonde livelli temporali, luoghi, persone, incontri e avvenimenti:

La vita psichica dell'eroe di *Schedario* è [...] governata dalle leggi di una capricciosa retrospezione e poiché egli ha ora sette, ora quarant'anni, salta liberamente dai risentimenti di un'infanzia precoce ai complessi bellici, da questi alle lesioni più recenti¹⁹.

Quest'assenza di una successione logica degli eventi è intensificata dalla presenza di dialoghi senza senso, dall'apparizione di personaggi da luoghi e tempi improbabili, dalla non consequenzialità delle azioni e dall'incongruenza dei comportamenti. La surrealtà dominante entra in frizione con un contesto ambientale di quotidianità ordinaria e con il realismo che l'autore prescrive per lo spazio scenico, gli oggetti e i costumi²⁰.

Consideriamo il luogo dell'azione. La scena fissa, rappresentata dalla stanza del Protagonista, non è in verità per Różewicz

Quartucci stava anche provando a convincere lo Stabileuardia, cit. stimonianze di Buonaccorsi e di Giampaolo Gandolfo, allora responsabile delle attività sociali, culturali e ricreative dell'Italsider, escludono però la partecipazione di filodrammatici del colosso siderurgico a *Cartoteca* (con loro Quartucci lavorerà a partire dalla stagione successiva): si tratti evidentemente di una svista. La locandina nel programma di sala, che riporto di seguito, registra con precisione i nomi di tutti i partecipanti.

Cartoteca di Tadeusz Różewicz. Traduzione di A. M. Raffo. Interpreti: Franco Marinoni (il protagonista); Caterina Durand (la madre); Adriano Basili (il padre); Franco Famà, Rita Sartori, Giuliano Lanteri (coro dei vecchi); Daniela Dal Maso (segretaria); Lidia Cuffini (Olga); Emilio Delle Piane (lo zio); Franco Merlo (quello col berretto); Luciano Arena (quello col cappello); Ezio Conte (il signore con la scriminatura); Giacomo Assandri (il tipo grasso); Marilina Severino (la cameriera); Lidia Bertellotti (la signora); Jone De Micheli (la donna grassa); Marilina Severino (la signora vivace); Gabriella Era (la ragazza); Mario Menini (il professore); Alberto Carpanini (il giornalista) e Giulio Badino, Giorgio Cristoffanini, Michele Cristoffanini, Anna Maria Del Corso, Luciano De Micheli, Bartolomeo Messina, Laura Morbelli, Nello Ranno, Marcello Vazzoler (la folla). Regia di Carlo Quartucci. Direttore di scena: Romano Ghersi; aiuto scenografa: Laura Morbelli. Addeito alle luci: Cesare Pitto. Tecnico del suono: Mario Repetto. Attrezzisti: Nanni Durand, Simonetta Fasulo, Mauro Mineo, Pier Paolo Pugliafito, Guglielmo Soldatini, Franco Vazzoler, Gianni Lo Scalzo. Proiezioni cinematografiche a cura di Gianni Torielli. Diapositive di Lisetta Carmi. Produzione: Teatro Universitario di Genova, diretto da Eugenio Buonaccorsi. 20-21 maggio 1965. Auditorium della Fiera.

¹⁶Così risulta il testo nella traduzione edita da «Sipario» e nella recente riedizione polacca (Tadeusz Różewicz, *Kartoteka. Kartoteka Rozruczona*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2001). Curiosamente Gianni Poli parla invece di una divisione in sedici quadri e un epilogo (G. Poli, *Esemplari del teatro polacco*, in AA. VV., *Teatro contemporaneo*, diretto da M. Verdone, Roma, Lucarini 1986, vol. III, pp. 30-31).

¹⁷Secondo Jerzy Pomianowski, il principale merito formale di Różewicz «consiste nell'introduzione della logica lirica nella costruzione delle opere drammatiche. Sostituì la successione degli avvenimenti con la successione degli stati d'animo apparentemente caotica, ma ubbidiente alla logica delle emozioni.» (s. v. *Polonia*, in AA. VV., *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli 1980, p. 101).

¹⁸Sembra dilatare la portata generazionale del testo il fatto che gli altri personaggi chiamano il Protagonista con nomi di battesimo sempre differenti, ma tale instabilità anagrafica non è di univoca interpretazione: vi si può trovare un richiamo al *nouveau théâtre*, come anche un segno dell'identità indefinita e incapace di ritrovare se stessa, che caratterizza il Protagonista. Gli altri personaggi della *pièce* sono funzioni generiche, spesso definite a partire dal ruolo (il Padre, la Madre, il Professore...) e finalizzate a permettere che un dialogo, che è, in ogni caso, sempre incentrato sul Protagonista, sui suoi comportamenti e pensieri.

¹⁹A. Wirth, *Różewicz drammaturgo*, in «Il Dramma», febbraio 1964, n. 329, p. 33.

²⁰Dalla didascalia iniziale: «[...] la commedia è realistica e del giorno d'oggi. La sedia è vera. Tutti i mobili e gli oggetti sono veri. Semmai di dimensioni un po' più grandi del normale». E ancora, più avanti: «Si insiste su queste cose per sottolineare il realismo del racconto.» In anni successivi Różewicz definirà il proprio teatro «realistico-poetico», dando a realistico un valore di concretezza e vicinanza alla quotidianità.

Titolo || Verso la «libertà totale della scena»: Cartoteca di Carlo Quartucci

Autore || Livia Cavaglieri

Pubblicato || AA. VV., *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di Federica Natta, Bari, edizioni di pagina, 2012, pp. 121-142

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

solo una stanza, ma si connota come luogo ambiguo, interno (stanza) ed esterno (strada) al tempo stesso, come spiega la didascalia:

Il luogo dell'azione è unico, la scena unica. [...] Una qualsiasi stanza ammobiliata. La gente più disparata va e viene per la scena continuamente, più o meno in fretta. A volte si sentono brani di conversazione. Qualcuno si ferma a leggere il giornale... È come se nella stanza del protagonista passasse una pubblica via.

A un primo livello interpretativo, oltre all'impossibilità di individuare una strutturazione logica della *fabula*, risulta difficile stabilire quanto, nella finzione drammaturgica, di questa vita avvenga su un piano di realtà presente all'enunciazione e quanto invece sia il sogno o l'incubo, il ricordo o la proiezione all'esterno dei pensieri del Protagonista. Quartucci sceglie la strada della memoria e della rievocazione: *Cartoteca* è per lui il «racconto di un tale che, sul letto di morte, rivive la sua vita (c'è dentro la guerra, il nazismo, il suo rapporto con i genitori ecc.)»²¹.

Di fatto, tuttavia, nonostante l'apertura interpretativa, un vero e forte dato di realtà preme, fin dalle prime battute su tutto il testo: è la guerra, come passato che si fa ossessivamente presente in immagini, suoni, ricordi e che segna il trauma, dell'autore e della sua generazione, di fronte sia alla guerra stessa, sia alla difficoltà di riadattarsi alle trasformazioni in seguito avvenute in Polonia²². Trauma insuperabile che definisce il Protagonista in modo deciso e lo rende un antieroe tragico, schiacciato da una disperata apatia per l'inutilità del tutto, da «un senso di stanchezza, di abbandono e di impotenza»²³: antieroe, poiché il dramma è tutto un tentativo di sfilarsi dai compiti e dai ruoli che gli altri personaggi tentano di affibbiargli²⁴; tragico, nonostante il tono grottesco prevalente, poiché dotato di inutile e dolorosa autocoscienza («Tutto ti muore sotto le mani, perché non credi a nulla» dice di sé il Protagonista).

I riferimenti al *nouveau théâtre* francese, che in Polonia aveva conosciuto una immediata e intensa fortuna, sono più che espliciti, ma di quest'ultimo *Cartoteca* non ha (e forse non vuole neppure avere) la forza destabilizzatrice. Non solo perché il linguaggio abdica solo a intermittenza alla propria funzione comunicativa, ma soprattutto poiché il Protagonista, con il suo ruolo riconoscibile di sopravvissuto alla guerra, è portatore di un'inquietudine, che lo caratterizza come stato d'animo dominante, garantendogli una compattezza psichica e in qualche modo anche "storica", che con fatica si accompagna agli aspetti più surreali del testo.

L'orizzonte teorico: la poetica dell'«opera aperta»

L'ambiguità e i limiti del testo²⁵ diventano il punto di forza dell'operazione genovese, la cui novità sta nell'intervento deciso sulla materia drammaturgica. Se lo spettacolo nasce tradizionalmente da un testo autoriale prescritto, il rapporto con la scrittura originaria si fa più libero e dialettico.

Tanto per iniziare, cadono i riferimenti impliciti a una situazione storica e geografica precisa: nelle mani degli universitari genovesi *Cartoteca* si dilata nella rappresentazione di «conflitti trasferibili sotto ogni latitudine.»²⁶ Ciò che di questo testo più interessa gli studenti, lontani dalle lesioni fisiche e morali di Różewicz, sono proprio - a livello strutturale - l'ambiguità interpretativa e il caotico succedersi delle scene, che pongono il dramma in sintonia con letture e scoperte teoriche che in quei mesi li stavano appassionando. Il collettivo universitario segue una pista ermeneutica precisa e applica a *Cartoteca* la teoria dell'«opera aperta»:

²¹ E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., p. 60.

La memoria (ma non in punto di morte) è centrale anche nell'interpretazione di Martin Esslin (cfr. M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, ed. aggiornata ed aumentata, Roma, Abete 1975, pp.312-313).

²² «Siamo testimoni della trasformazione del "partigiano polacco" in un rassegnato *outsider* sotto l'influsso della metamorfosi, per lui incomprensibile, della patria in stato, del popolo in massa, del patriottismo in fedeltà alla ditta.» (A. Wirth, *Różewicz drammaturgo*, in «Il Dramma», cit., p. 34).

²³ E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., p. 60.

La memoria (ma non in punto di morte) è centrale anche nell'interpretazione di Martin Esslin (cfr. M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, ed. aggiornata ed aumentata, Roma, Abete 1975, pp.312-313). «Siamo testimoni della trasformazione del "partigiano polacco" in un rassegnato *outsider* sotto l'influsso della metamorfosi, per lui incomprensibile, della patria in stato, del popolo in massa, del patriottismo in fedeltà alla ditta.» (A. Wirth, *Różewicz drammaturgo*, in «Il Dramma», cit., p. 34) I. Blonski, *I giovani all'offensiva*, in «Sipario», agosto-settembre 1963, n. 208-209, p. 12.

²⁴ Di qui la delusione e l'accusa collettiva, di cui è depositario il Coro dei Tre Vecchi, ma che è condivisa da tutti: il Padre e la Madre descrivono il Protagonista come un pigro, ladro e masturbatore; il Terzo Vecchio sbotta: «questo non è un protagonista, è uno schifo»; Olga: «Mi hai proprio delusa, Wiktor. Sei un uomo disgustoso, un impostore», ecc.

²⁵ «La sua debolezza sta in quel tanto di scontato, o francamente banale, che il personaggio trae fuori dal magma della sua incertezza politica ed esistenziale. Assai difficile riesce l'amalgama delle forme di avanguardia con i contenuti brucianti della vita polacca. Ma Carlo Quartucci [...] ha riscattato le incertezze del copione con il segno inconfondibile della sua fantasia e audacia.» V. [ico] F.[aggi], *Cartoteca*, in «Sipario», luglio 1965, n. 231, p. 41.

²⁶ [E. Buonaccorsi] in *Programma di sala*.

Titolo || Verso la «libertà totale della scena»: Cartoteca di Carlo Quartucci

Autore || Livia Cavaglieri

Pubblicato || AA. VV., *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di Federica Natta, Bari, edizioni di pagina, 2012, pp. 121-142

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Ma più di tutti importa la frantumazione temporale, l'apparente disordine entro cui vive la commedia.

L'arte tradizionale ha sempre avuto come presupposto la compostezza e l'ordine. Da qualche tempo si è fatta strada la concezione dell'«opera aperta», dell'opera che, anziché puntare sul massimo grado di organizzazione del messaggio artistico, punta sulla sua equivocità, polivalenza.

Esistono cioè vari piani interpretativi: spetterà al fruitore determinarli. È necessaria una partecipazione attiva, un contributo, in luogo della solita attitudine contemplativa.

Cartoteca, configurandosi come «opera aperta», permette l'instaurarsi di un nuovo rapporto tra pubblico e teatro²⁷.

L'apertura di un discorso fruitivo nuovo, come vedremo, è uno dei punti che più coinvolgeranno Quartucci. Ora mi sembra importante sottolineare che la costruzione dello spettacolo fu occasione di un vero scambio a due direzioni fra il regista e il collettivo universitario: non solo un arricchimento di professionalità teatrale per gli studenti, ma anche per Quartucci la scoperta di una riflessione estetica e di una chiave interpretativa, che gli permettevano di comprendere da un punto di vista espressamente teorico gli esperimenti delle coeve avanguardie artistiche nordamericane saggiati nelle letture-spettacolo e di trasferirne con lucida consapevolezza alcune modalità di linguaggio in *Cartoteca* e nel proprio discorso teatrale di quei giorni.

Sulla scorta di tali riflessioni, Quartucci vede in *Cartoteca* «uno strano copione [...], in pratica, un autentico canovaccio, adatto a qualsiasi manipolazione», al punto che «le sedici cartelle di cui si compone il testo possono essere alternate e rimescolate a volontà»²⁸. Va però chiarito che il testo di Różewicz non presenta la forma di un canovaccio: è uno scritto finito e concluso, che non prevede spazi per l'indeterminato; non è insomma un'«opera in movimento». Tuttavia, la poetica della suggestione che lo informa e ne determina alcune aperture interpretative spiega attraverso quale via Quartucci e gli studenti vi riconnettono il discorso di Eco.

Improvvisazione e caos: la lezione delle neoavanguardie americane

Due sono le operazioni dichiarate in sede di rielaborazione drammaturgica: rimescolamento dell'ordine delle scene previste dall'autore ed elaborazione/introduzione di nuove scene²⁹.

All'inizio dello spettacolo, è introdotta una lunga sequenza, durante la quale «il protagonista siede [...] in platea in mezzo ai compagni e per circa mezz'ora discutono tutti insieme (sic) chi deve salire sul palcoscenico a fare questo personaggio»³⁰. Il senso è quello di coinvolgere gli spettatori in una ridduzione dei confini tra scena e platea, teatro e vita, finzione e realtà, secondo una strategia di teatro nel teatro su cui in quegli anni stavano lavorando il Living Theatre e Jack Gelber e di cui Quartucci era, contrariamente a quanto si è detto, ben informato³¹. Se finora il lavoro di Quartucci era stato indipendente rispetto alle sollecitazioni di un'avanguardia internazionale ancora in fasce, con *Cartoteca* non si può negare che gli stimoli dei modelli stranieri inizino a interagire con la di lui ricerca, che non può più essere letta come un'«avanguardia di tradizione», come lo era stata fino al *Godot* del 1964, ma che inizia ad addentrarsi nella «tradizione del nuovo».

Ancora finalizzata a risvegliare gli spettatori è l'introduzione di scene ed elementi, che rimandano esplicitamente all'attualità, senza avere nessun legame con il testo:

Nelle maglie del testo si insinuarono allusioni alle vicende del tempo, dalle marce per la pace e dalle manifestazioni contro la guerra del Vietnam alla incipiente diffusione della cultura di massa con i suoi simboli, miti e riti³².

Ciò avviene grazie all'uso di proiezioni, ma soprattutto con l'introduzione di intere scene nuove. In esse gli attori smettono

²⁷ *Ibidem*. Il richiamo esplicito è a *Opera aperta* di Umberto Eco, pubblicato nel 1962.

²⁸ E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., p. 61.

²⁹ Così almeno è dichiarato in *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*. Da me intervistato, Buonaccorsi ha però smentito la scomposizione dell'ordine originario delle scene. È possibile conciliare le due differenti memorie (anche il volume di Quartucci e Fadini, essendo nel 1976, è frutto dell'atto del ricordare) pensando che *Cartoteca* fu uno spettacolo in cui molto di ciò che fu progettato non venne poi realizzato (forse è per questo che a p. 46 *Cartoteca* è detta uno «spettacolo virtuale»?); Tenere a mente questa situazione produttiva permette di ipotizzare che spunti rimasti allo stadio di ideazione siano confluiti nel ricordo del regista come aspetti realizzati dello spettacolo andato in scena (questa riflessione è valida anche per la questione dell'improvvisazione, su cui si veda la nota 50).

³⁰ E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., pp. 59 e 60. Secondo altre testimonianze, questa scena iniziale aveva però una durata inferiore alla mezz'ora.

³¹ Quartucci aveva montato brani di *The Apple* nella lettura-spettacolo sui Nuovi americani per lo Stabile (11 dicembre 1964) e forse aveva letto anche *The Connection*. Non aveva invece ancora assistito a uno spettacolo del Living (accadrà in settembre, alla Biennale di Venezia), ma il lavoro della compagnia gli era noto attraverso una cronaca dettagliata ed entusiasta di *Mysteries* che gli fu fornita, proprio nel periodo di prova di *Cartoteca*, da Buonaccorsi, reduce da una replica romana (cfr. *Colloquio con Eugenio Buonaccorsi*, cit., pp. 261-262).

³² E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., p. 262.

Titolo || Verso la «libertà totale della scena»: Cartoteca di Carlo Quartucci

Autore || Livia Cavaglieri

Pubblicato || AA. VV., *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di Federica Natta, Bari, edizioni di pagina, 2012, pp. 121-142

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

di essere i personaggi del testo, escono dalla finzione e ritornano a essere ciò che sono nella vita di tutti i giorni: studenti universitari. Il momento più significativo (che risente, a mio avviso, dell'influenza indiretta di *Mysteries and smaller pieces*) è rappresentato dalla marcia della pace, nel cui ritmo trascinate lo spettacolo si chiude, mentre la stanza-strada del Protagonista si riempie degli studenti manifestanti e dei loro cartelli (fig. 1).

Tale interpolazione in chiusura non nasce solo dalla ricerca di un finale corale a effetto e vicino al sentire politico degli studenti e dello stesso Quartucci. Mi pare che essa trovi una derivazione nel testo di Rózewicz, di cui pure ne modifica, legittimamente, il significato. *Cartoteca* si chiude infatti con una didascalia («Il Protagonista tace. Musica concreta: i rumori della città»), che invita a far sommergere l'annichilimento del Protagonista dal paesaggio sonoro dell'esterno urbano. Non stupisce, che, in quel maggio 1965, quest'ultimo risuoni degli slogan degli studenti in manifestazione. Il significato diventa però un altro: il corteo degli studenti carica lo spettacolo di una vitalità corale e di una speranza e fiducia verso la dimensione presente e futura che in Rózewicz si fatica a ritrovare. Ma è proprio questo uno dei sensi di quella *libertà totale della scena* che Quartucci scopre con *Cartoteca*: una libertà *in primis* dalla parola, dal testo, dall'autore.

L'impostazione scenografica di *Cartoteca* non è di per sé originale, ma rappresenta anzi un calco della prima assoluta, avvenuta al Dramatyczny di Varsavia nel 1960. Lo scenografo Jan Kosinski aveva allora sistemato un letto al centro del palcoscenico e dietro di esso uno steccato di legno, ricoperto di manifesti, sopra al quale era appesa un'enorme riproduzione del quadro *Io e il mio villaggio* di Chagall³³ (fig. 2).

La scena genovese riprende letteralmente la soluzione dello steccato, interpretandola però in modo completamente diverso e abolendo i riferimenti alla nostalgia rurale (che è anche uno dei *Leitmotiv* del testo di Rózewicz) e al personale, surreale cubismo di Chagall. Una parete di listoni di legno, sfruttando tutta la lunghezza del palcoscenico, crea alle spalle degli attori uno sfondo neutro, sul quale «di volta in volta venivano appesi oggetti, manifesti oppure sulla quale si dipingevano scritte, si proiettavano diapositive ecc.»³⁴ (fig. 3). In primo luogo, dunque, la scena non è pronta, ma viene costruita nel processo del suo farsi, durante lo spettacolo: come la tela in un'azione di *action painting*³⁵, la superficie neutra della staccionata si popola di segni e significati grazie ai gesti e alle azioni degli attori. In secondo luogo, non prevale più la dimensione cartacea e bidimensionale dei manifesti e quadri dell'edizione polacca, ma l'impiego di oggetti tridimensionali e quotidiani in funzione artistica, al posto dei consueti elementi di attrezzatura, vuole riportare ai *combine-paintings* di Rauschenberg e a quel Neodadaismo che inizialmente fu confuso con la Pop Art. Infine, le proiezioni di immagini fotografiche, filmiche e diapositive (tra le altre, l'immagine di Patrice Émery Lumumba che arringava la folla) mescolano i linguaggi, introducendo un discorso straniante rispetto al testo di Rózewicz, una prospettiva multipla sulla realtà e insieme aprendo alla sintassi discontinua del montaggio di tecniche e materiali diversi.

Il principio organizzatore dei segni visivi di *Cartoteca* è il caos: Quartucci si richiama esplicitamente al concetto di entropia elaborato nelle varie teorie dell'informazione.

Per quanto tenuto sotto controllo, il caos è innegabilmente presente nella scrittura di *Cartoteca* ed è uno degli elementi attraverso cui Rózewicz traduce la confusione psichica e la deriva esistenziale del Protagonista. Ma se lì il caos è conseguenza di un trauma, è sintomo di perdita di senso esistenziale, per Quartucci e gli studenti esso assume un doppio e diverso valore. Da una parte, il caos è inteso come condizione oggettiva dell'attualità, fatto costituente della «contemporaneità»³⁶, simbolo dello spirito del tempo:

³³ La coincidenza non può essere casuale, poiché una fotografia di quello spettacolo fu pubblicata a p. 13 nel numero di «Sipario» dedicato al teatro polacco (cfr. inoltre E. Wysinska, *Il manifesto di una generazione*, in *ivi*, p. 68).

³⁴ E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia...*, cit., p. 59. Gli unici elementi di arredo scenico presenti fin dall'inizio, sono un letto e un lavabo, un lampione. Si noti che le diapositive erano proiettate anche sui corpi degli attori, anche se questo non emerge dalle fotografie dello spettacolo.

³⁵ Il punto di partenza è nelle *Lecture-spettacolo sul nuovo teatro americano* dell'inverno 1964, in cui Quartucci e Bergami avevano proiettato diapositive su Pollock, Rauschenberg, Dine, Lichtenstein, mentre la colonna sonora era un montaggio di musiche di Cage, Stockhausen, Berio e Maderna. Non bisogna poi dimenticare che uno stretto collegamento tra improvvisazione teatrale e arte Informale si trova in una scena di *The Apple*, uno dei testi che Quartucci presentò nelle lecture-spettacolo e che lo deve avere suggestionato non poco. Furio Colombo efficacemente riassume la scena chiave: «[...] la trovata del quadro dipinto in scena. Una lastra trasparente è disposta da un lato, fra il pubblico e gli attori. Uno di essi intinge il pennello e schizza i colori verso il pubblico. La lastra trasparente li ferma, e un quadro astratto si forma progressivamente a mezz'aria. Intorno a questo quadro vengono improvvisate, a braccio, variazioni non previste dal testo. Il quadro è il più chiaro segno delle intenzioni di Gelber, una programmatica informalità, una liberazione violenta di tutto il materiale represso dagli schemi logici, dalle abitudini, dai riflessi, dalla organizzazione. Come i colori del quadro, il materiale è lanciato verso il pubblico e soltanto lo spettatore potrà provare a riorganizzarlo secondo le sue capacità di ricezione emotiva e di comprensione intellettuale.» (in *Nuovo teatro americano*, a cura di F. Colombo, Milano, Bompiani 1963, p. 37).

³⁶ L'immissione della contemporaneità e anzi il suo farla esplodere sul palcoscenico è una delle costanti del teatro di Quartucci (Cfr. G. Bartolucci, *La tensione formale di Carlo Quartucci*, in *La scrittura scenica*, Roma, Lercini 1968, p. 29 e *Idem*, *La materialità della scrittura scenica*, in *Testi critici: 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni 2007, p. 106).

Titolo || Verso la «libertà totale della scena»: Cartoteca di Carlo Quartucci

Autore || Livia Cavaglieri

Pubblicato || AA. VV., *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di Federica Natta, Bari, edizioni di pagina, 2012, pp. 121-142

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Ci sarà gente in scena mentre alcuni recitano. Si vuol cioè dare un'idea della vita di oggi, del caos meglio, del disordine che ci domina tutti. Il protagonista è condizionato da tutto quello che lo circonda. E la gente che entra in scena ha una funzione esplicativa di quanto sta subendo il protagonista. Vedrete gente che entra in scena con biciclette, con ruote in mano, con biancheria intima, con le tutte le cose più strane e assurde. [...]»³⁷

Dall'altra parte, il caos non è solo un bombardamento di segni che l'uomo contemporaneo subisce, ma assume anche una connotazione vitalistica e ribellistica di tipo politico, esplicitata nella marcia della pace finale:

La tensione è verso il caos che genera l'assemblea, l'immensa tensione, il rischio dell'autogestione³⁸.

Ed così che il trattamento del testo a canovaccio e l'accoglimento della contingenza nello spettacolo di cui si è detto precedentemente non derivano da un piano registico predeterminato da Quartucci, ma sono generati in sede di prova insieme agli attori-studenti, posti nella situazione del «caos più totale» e stimolati a una libertà inventiva, che diventa il fattore scatenante dell'azione scenica:

Quartucci già alle prove scardina ogni metodo tradizionale: per trenta minuti ordina ai suoi «attori» di agire nel caos più totale, poi affida temi e soggetti che modifica di giorno in giorno (una strada, la città di New York, notizie dalla radio ecc.).³⁹

La costruzione dello spettacolo ruota a lungo attorno al concetto di provvisorio, stabilendo la massima apertura e libertà dell'attore nelle relazioni di scena, con gli oggetti e i compagni e generando la compresenza di stili recitativi diversi⁴⁰. Quartucci entra in una situazione ideativa di matrice opposta rispetto all'accanito studio del linguaggio e al rigore formale con i quali aveva finora organizzato il senso dello spettacolo (nel *Godot* genovese⁴¹, ma anche già ne *Le sedie* con Remondi⁴²). L'innesto della cultura figurativa nel fatto teatrale avviene ora in maniera libera e casuale:

Sia nell'uso degli oggetti che nella elaborazione della gesticca Quartucci tenne conto ampiamente dell'arte pop [...], ma si trattava più che altro di un puro riferimento formale a Rauschenberg o a Jim Dine e, comunque, non a livello sperimentale perché la voluta *provvisorietà* di ogni figura o personaggio era tale da costringere la regia a seguire le caratteristiche delle azioni, dei movimenti, dei rapporti che man mano si sviluppavano sulla scena⁴³.

Non più quindi ore a perfezionare la traiettoria di un movimento, la velocità di un gesto, l'inflessione di una voce, ma apertura continua sull'indeterminato. È l'improvvisazione, intesa da Quartucci come «una cosciente forza aleatoria» che dissolve «i normali contesti funzionali»⁴⁴, ad assurgere a principio creativo durante le prove di *Cartoteca*, influenzando notevolmente anche la concezione dello *Zip* della Biennale (fino a stravolgerne il piano originario), a cui Quartucci e Scabia stavano contemporaneamente lavorando. Dalla «tensione formale»⁴⁵ del raffinato gioco scenico ideato con i compagni del Teatro Studio all'ingenua e liberatoria vitalità di un gruppo di studenti, Quartucci scopre la natura maieutica della propria regia, intesa come un fondamentale lavoro 'dentro' l'attore, come un'*immersione della regia nei gesti di ogni attore-personaggio*. Mentre

³⁷ Quartucci intervistato durante le prove dello spettacolo da [Vittorio] Sir.[ianni], *La "pop-art" sul palcoscenico*, in «Il Corriere del pomeriggio», 3 maggio 1965. Si veda fig. 4.

³⁸ E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., p. 68.

³⁹ E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., p. 61.

⁴⁰ «Il ritmo dell'azione alterna pause e movimenti frenetici. Si va dal drammatico al clownesco e viceversa, anche a rischio di scavalcare, o svalutare, i significati del testo. Ora è solo, sulla scena, il protagonista, ora nel turbine di una folla in movimento.» V. [ico] F.[aggi], *Cartoteca*, cit., p. 41. Per Quartucci (cfr. *Programma di sala*) la presenza di diversi stili recitativi è giustificata dal testo stesso, che si muove «su diversi piani culturali» e risente di «notevoli e diverse influenze».

⁴¹ In questo caso, la progettazione volumetrica e cromatica dello spazio scenico e, all'interno di questo, la precisa scansione del movimento della figura umana erano derivati da un'idea registica, emersa nella mente di Quartucci sotto forma di progetto architettonico-scenografico. Costretto a rimanere a Genova a insegnare, mentre i compagni del Teatro Studio recitavano in *tournee*, egli aveva costruito «un plastico e ossessivamente disegnavo proprio tutti i gesti, i movimenti col fil di ferro... ho fatto i bozzetti... ecco perché è tutto disegnato [...] era disegnato come proprio un progetto architettonico [...]». (Cfr. *Colloquio con Carlo Quartucci*, in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione... Parte seconda*, cit., p. 160.) A partire da quel modello (secondo riferimenti all'opera pittorica e teorica di Malevič e Kandinskij) erano state fissate le soluzioni prossemiche secondo un piano di relazioni, che non trovavano origine né nel *plot*, né nella psicologia dei personaggi, ma nel ritmo delle battute.

⁴² Cfr. *ivi*, p. 153.

⁴³ E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., pp. 62-63. Corsivo nel testo.

⁴⁴ *Ivi*, cit., p. 46.

⁴⁵ Cfr. G. Bartolucci, *La tensione formale di Carlo Quartucci*, cit..

Titolo || Verso la «libertà totale della scena»: Cartoteca di Carlo Quartucci

Autore || Livia Cavaglieri

Pubblicato || AA. VV., *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di Federica Natta, Bari, edizioni di pagina, 2012, pp. 121-142

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 8 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

gli attori del Teatro Studio erano in grado di disporsi in modo anche autonomo dentro il piano registico⁴⁶, di fronte agli inesperti studenti Quartucci ricorda:

[...] per la prima volta ho imparato che quando un attore aveva veramente bisogno di me, io gli disegnavo i gesti⁴⁷.

Per questo metodo di lavoro, *Cartoteca* è passata alle cronache come uno spettacolo che «sfugge al concetto di rappresentazione per darsi piuttosto come esperienza in atto, evento che rinasce sera per sera diverso, adeguandosi agli stimoli dell'attualità, agli incontri imprevedibili con i materiali del quotidiano»⁴⁸. Rispetto alle intenzioni programmatiche, mi sembra tuttavia che le recite vere e proprie abbiano ridimensionato l'indeterminato verso una casualità controllata, fissando quanto improvvisato in sede in prova secondo una partitura abbastanza precisa⁴⁹. Del resto, occorre considerare che, senza un forte schema guida, lo spettacolo sarebbe altrimenti probabilmente sfuggito dalle mani degli studenti, che pure raggiunsero risultati unanimemente apprezzati dalla critica⁵⁰.

Il punto di arrivo: comunità e decentramento

Lo spazio scenico di *Cartoteca* non si limita al palcoscenico e sfrutta la scarsa strutturazione dell'Auditorium della Fiera del Mare, a metà strada tra una sala tradizionale e uno spazio atto ad accogliere le strutture adattabili che presto Quartucci inizierà a progettare: è un primo passo verso la progettata *cancellazione del vecchio edificio teatrale sostituito dalla presenza determinante dei materiali reperiti sul posto (uomini e oggetti)*.

Uno degli assi portanti dell'allestimento è *la sperimentazione di catturare l'intero ambiente nel quale si svolge lo spettacolo*, alla ricerca di un contatto vivo e diretto con il pubblico. È la prima volta che Quartucci rompe decisamente la quarta parete, creando negli spettatori uno sfasamento che, a suo avviso, sta nella perdita del piacere (e della sicurezza, si può aggiungere) di sentirsi diversi dagli attori⁵¹. Il critico di «Sipario» descrive brevemente una situazione spaziale che anticipa quanto accadrà pochi mesi più tardi con *Zip*:

La scena si espande verso la sala, e nella sala, da direzioni diverse, entrano e cominciano ad agire gli attori. Il pubblico è come circondato dallo spettacolo, è aggredito da ogni parte⁵².

Il termine «aggredito» contiene invero una violenza qui eccessiva. In *Cartoteca* il desiderio di provocare «la completa rottura del diaframma palcoscenico-platea» e di «coinvolgere lo spettatore trasformato da semplice “fruitore” in “partner” dialetticamente attivo»⁵³, come Quartucci scriverà più tardi, non arriva a scontrarsi con il pubblico, come sarà invece per lo *Zip* alla Biennale. Se ciò dipese anche da molti fattori relativi al contesto in cui *Zip* fu messo in scena (che ora non possiamo trattare), tuttavia un fattore essenziale per il successo di *Cartoteca* fu la disponibilità da parte del pubblico ad abbandonare comportamenti standardizzati. Il pubblico di *Cartoteca* era infatti un pubblico molto particolare, un pubblico di amici e in larga parte universitario.

Non è casuale che le note da firmate da Quartucci sul programma di sala dello spettacolo abbiano come tema la questione del teatro universitario e della difficoltà di trovare una strada, che non si riduca all'emulazione del teatro professionistico:

Perché *Cartoteca* è stata realizzata proprio da un teatro universitario? Questa domanda ne richiama un'altra: come si deve fare il teatro nell'Università?. [...]

Si tratta di trovare un piano autonomo: un teatro fatto dagli universitari per gli universitari⁵⁴.

⁴⁶ Sudano ricorda come, nel *Godot* Genovese, gli interventi di Quartucci fossero soprattutto incentrati nel mettere in rapporto gli attori con lo spazio, mentre fossero più rari rispetto alla recitazione vera e propria, in cui lui e Leo erano piuttosto autonomi (cfr. *Colloquio con Rino Sudano*, in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione... Parte seconda*, cit., pp. 136-138).

⁴⁷ E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia...*, cit., 1976, p. 77.

⁴⁸ S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, cit., p. 707.

⁴⁹ Così mi ha confermato Buonaccorsi. Il ricordo di Quartucci è oscillante: ricorda che la partecipazione degli studenti «determinava ogni sera un diverso andamento della rappresentazione» (E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., p. 60), ma altrove parla anche di un «disordine preciso, minuzioso» (ivi, p. 48).

⁵⁰ Cito solamente il critico di «Sipario»: Quartucci «ha saputo guidare i suoi attori verso modi espressivi insoliti ma rigorosi e calibratissimi». V. [ico] F.[aggi], *Cartoteca*, cit., p. 41.

⁵¹ Cfr. E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia...*, cit., p. 71.

⁵² V. [ico] F.[aggi], *Cartoteca*, cit., p. 41. Alla rottura della quarta parte contribuisce anche la libertà delle prove: gli studenti «sono in piena libertà di agire. Devono spazzar via quella eterna barriera tra scena e platea. Attori e pubblico sono tutt'uno.» Quartucci intervistato da Sir.[ianni], *La "pop-art" sul palcoscenico*, in «Il Corriere del pomeriggio», 3 maggio 1965.

⁵³ *Sette anni di esperienze*, cit., p. 155.

⁵⁴ C. Quartucci in *Cartoteca*, Programma di sala. Queste note sono state ripubblicate con cambiamenti minimi in E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia...*, cit., p. 65. Sui CUT come possibile luogo di introduzione di nuove idee e

Titolo || Verso la «libertà totale della scena»: Cartoteca di Carlo Quartucci

Autore || Livia Cavaglieri

Pubblicato || AA. VV., *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di Federica Natta, Bari, edizioni di pagina, 2012, pp. 121-142

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 9 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

La dimensione che giustifica l'esistenza, il senso, la funzione di un teatro universitario è data da un'autonomia al teatro professionistico e da un'idea di teatro, nel quale gli studenti siano ideatori, attori e spettatori al tempo stesso, un «teatro in comunità»⁵⁵:

Non si è voluto fare uno spettacolo soltanto per scoprire un autore o inventare nuovi moduli espressivi. La intenzione che stava alla base del nostro lavoro era di coinvolgere nel nostro discorso gli spettatori, colmare quello iato esistente tra platea e palcoscenico, provocare un *fatto di cultura in una comunità*⁵⁶.

Se il coinvolgimento dello spettatore è uno dei portati essenziali della poetica dell'opera aperta, calare la scoperta dentro *la presenza della collettività* significa sfruttare il senso di protezione e di appartenenza, che sono costitutivi del contesto comunitario: all'interno di uno spazio benevolo può iniziare con maggior facilità un nuovo dialogo scena-platea. Non c'è provocazione, né aggressione, c'è piuttosto la ricerca di un'integrazione, di una connessione: da questo punto di vista, *Cartoteca* è molto più vicina agli anni di *Camion*⁵⁷ che ai *Testimoni*, perché vi troviamo un primo (inaspettato forse allo stesso Quartucci) recupero di un pezzo di quell'antica eredità 'comunicazionale' che egli aveva ricevuta dalla compagnia dei genitori⁵⁸. Il dialogo è evidentemente diverso da quello che sarà di *Camion*, poiché prevede un territorio comune ai due elementi: nel caso di *Cartoteca* «il pubblico possiede gli elementi, sta nelle condizioni per replicare, condividere o rifiutare» quella che «non è più una recita», ma «un discorso che [...] riguarda tutti noi»⁵⁹.

Con il CUT Quartucci vive un'esperienza diversa da quella realizzata con il teatro universitario di Roma e si apre alla sperimentazione di nuovi modi di organizzazione e produzione teatrale, attraverso un rapporto ideativo partecipato con una collettività: è proprio dal palcoscenico della Fiera del Mare che inizia il viaggio di decentramento produttivo, dal centro alla periferia, che caratterizzerà un buon pezzo del suo percorso negli anni a venire. Dunque, come Quartucci scriverà dieci anni più tardi, *Cartoteca* è un punto di inizio anche per un discorso esplicitamente politico⁶⁰.

Le condizioni materiali in cui nasce lo spettacolo, fuori da una prassi produttiva canonica, l'apertura alla casualità che informa le prove, il significato anche politico che man mano prende l'operazione fanno che si lo spettacolo inglobi in sé anche interlocutori non previsti, cioè alcuni attori non studenti, *reperiti* casualmente sul posto, durante i giorni di prova, quasi come degli *objets trouvés*: due portuali, che scaricano da una barca foto e cartoline, inchiodano e schiodano come macchinisti; il marito della signora impegnata nella parte della Donna Grassa, che viene fagocitato nello spettacolo nel ruolo di uno spazzino che pulisce il palcoscenico nell'intervallo fra il I e il II atto⁶¹, portandosi via tutto ciò che era stato recitato (fig. 5). «Il teatro si allontana» e la gente «entra» nell'azione», portandosi 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"»⁶².

In conclusione, *Cartoteca* mi sembra rappresenti davvero «un episodio di liberazione di potenzialità creative»⁶³, come è stato scritto, anche se formalmente imperfetto, confuso, incoerente, ricco di errori e di piste accennate e abbandonate. Il senso dello spettacolo sta quindi in gran parte nell'essere stato un generatore di vie di ricerca piuttosto che una tappa definita e riconoscibile della ricerca stessa. A partire da *Cartoteca* il teatro di Quartucci non sarà più lo stesso: il primo a risentirne sarà *Aspettando Godot* riallestito a Prima Porta del luglio 1965.

sulla difficoltà di sviluppare uno scambio con il mondo teatrale professionistico, cfr. R. De Mattia, *Teatro universitario e sperimentalismo*, in «Sipario», maggio 1964, n. 217, pp. 22-23.

⁵⁵ Così riprenderà il discorso in *Sette anni di esperienze*, cit., p. 155.

⁵⁶ C. Quartucci in *Cartoteca*, Programma di sala. Corsivo nel testo.

⁵⁷ Come ha riconosciuto Quartucci stesso, per il quale *Cartoteca* «fu forse [...] il primo grosso «scarico» teatrale messo in opera sulla scena italiana con una precisa coscienza dei suoi meccanismi e dei suoi significati, e fu uno scarico sui temi più brucianti di quegli anni: la guerra del Vietnam, le marce della pace, gli avvenimenti in Africa, i movimenti di liberazione ecc. » E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia...*, cit., p. 62.

⁵⁸ Egli «ricorda come la gente *stava bene* in quei «teatri» dove ci si muove continuamente, ci si chiama per nome, si parla, si va e si viene, certe volte si mangia anche e si beve [...]» E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia...*, cit., p. 20 (corsivo nel testo).

⁵⁹ C. Quartucci in *Cartoteca*, Programma di sala. Le recensioni dello spettacolo e la testimonianza di Buonaccorsi confermano la partecipazione viva e spontanea da parte del pubblico.

⁶⁰ ««Cartoteca» costituisce certamente l'apertura verso un teatro politico e popolare nel senso più corretto del termine» E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia...*, cit., p. 59.

⁶¹ Rózewicz lascia alla regia la libertà di interrompere in due tempi lo spettacolo e si limita a indicare il punto ove tale pausa possa, volendo, avvenire. La soluzione dello spazzino (fig. 5) inventata da Quartucci mi pare si adatti a meraviglia a questa sospensione.

⁶² E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia...*, cit., p. 67. A rafforzamento di questo fatto, occorre notare che, a parte alcune caratterizzazioni necessarie (come il coro dei Tre Vecchi) e comunque risolte in chiave realistica, gli attori, privi di trucco, vestivano con abiti quotidiani, che potevano cambiare di sera in sera.

⁶³ L. Borgia, *L'evento e l'ombra...*, cit., p. 101.