

Titolo || Dialogo tra Quartucci e Fadini

Autore || Carlo Quartucci; 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 ||

Dialogo tra Quartucci e Fadini

di Carlo Quartucci; Edoardo Fadini

- Per sintetizzare, quella spaccatura, dopo "Godot", '64-'65, dove cade "Cartoteca", con le due precedenti letture, poi il festival Beckett ...

- Era avvenuto il passaggio dal teatro-laboratorio di ricerca espressiva che toccava diversi livelli, non più specificamente il teatro, e cioè (ma già nelle precedenti letture) pittura, musica, cinema, letteratura, tutto quello che poi è stato scaricato in "Cartoteca", che a livello di spettacolo cancellava uno stile prefissato che invece avevamo cercato in "Godot": la compagnia della Ripresa (quella con De Berardinis, Sudano, D'Offizi, fondata nel '62, con la quale avevamo fatto i dialoghi di Luciano, Leopardi e i primi Beckett, "Atto senza parole" prima e poi il kabuki di Kinoshita e ancora "Finale di partita") aveva uno stile basato sulla astrazione, sulla metafisica, sull'uso pantomimico, gestuale del proprio corpo, sul teatro immagine, sul tentativo di fare parlare diversi attori in modo concatenato: tutta una lettura possibile dentro uno spazio scenico, in cui i principali elementi erano quelli tipici del palcoscenico, costumi, attore nella sua massima espressività professionale. La differenza tra allora e oggi sta proprio qui: oggi è un fatto comportamentale, puoi usare un attore oppure no, oggi tu chiedi a un attore di usare i suoi mezzi espressivi come semplice strumento; allora invece volevi che questo strumento fosse per lui la sola possibile comunicazione.

- Lo stesso attore prima voleva usare uno strumento che tu gli imponevi in base a una lettura. E' esatto?

- L'attore era quello che esprimeva le facoltà creative; oggi invece guardiamo alle possibilità tecniche (muoversi, parlare con quattrocento voci) come semplici mezzi che collaborano al tuo primo movimento espressivo, che è il tuo comportamento. Ecco che immediatamente hai tolto questo discorso dal palcoscenico, hai tolto lo stile, hai cominciato a negare ogni possibile fissità dello stesso linguaggio, hai negato la scena come spazio delimitativo, come contenitore.

- Questo è nato dalla riflessione sul famoso fatto della scatola naturalistica? Tu sai che una cosa è lo spazio scenico, un'altra è la delimitazione della scatola con la quarta parete, il salotto borghese, se lo si guarda da un altro punto di vista. Beppe Bartolucci ha ripreso il discorso sul naturalismo e la didascalìa drammaturgica, analizzando Praga, Marinetti, Pirandello (è curioso come sia naturalistico il futurismo in Italia!). Non è un'indicazione di predisposizione di spazi o di uso di oggetti (a destra il caminetto, in fondo l'uscita ecc.) ma di un uso linguistico comune nella vita di relazione del salotto, quindi vere e proprie battute indirette.

- Appunto. Con "Casa di bambola", che è la nostra "Nora Helmer in tournée", lo spettacolo che abbiamo fatto a Santarcangelo nel '74, noi abbiamo preso tutti i comportamenti di Nora dalle didascalie: entra, esce, prende. Abbiamo capito che quello era il comportamento borghese. Abbiamo "raccontato" le didascalie di Ibsen senza aggiungere una parola. Dai tre atti sui comportamenti di Nora viene fuori il comportamento di lei, dentro la propria casa. Anzi, li abbiamo distinti: N ora in casa, Nora nei rapporti con lui, Torvald, il marito. In questi tre atti non abbiamo utilizzato le battute, nel quarto d'ora dopo abbiamo scatenato le parole di lei, come altri comportamenti vocali e di pensiero. Lo stesso per lui: Torvald fa sul serio, Torvald intimo: con le sole battute di lui, segui il suo comportamento verso di lei: lavoro tipico di Camion, come quello che va, seziona. Il comportamento era stupendo, perché ti dava l'intera storia di lei con Torvald fino a quando si avvolge nello scialle, esce e si sente il tonfo della porta; poi il fatto nevrotico: lei che mangiava i cioccolatini ecc. La didascalìa è tutta la sostanza del teatro borghese e racconta, appunto, tutti i comportamenti. In vece in Beckett sono azioni sceniche, esclusivamente teatrali, staccate addirittura dal discorso scenico, autonome, spesso in con trasto con esso.

- Sono due discorsi paralleli, che raramente si toccano, come spiegazione o complemento della battuta.

- La didascalìa non serve più la parola. Lui, Beckett, è il primo a negare il rapporto con il pubblico. In più egli crea all'interno delle stesse azioni sceniche una spaccatura, che è lo scardinamento progressivo di un discorso apparentemente coerente, che arriva agli spazi "vuoti" di cui si parlava ieri. Quando noi abbiamo letto al pubblico di Santarcangelo le didascalie è stata una cosa pazzesca: c'erano tutte le isterie, ripetute in modo ossessivo...

- In "Quando noi morti ci destiamo" (Ibsen sta per morire, è ormai ai limiti della follia) le didascalie rappresentano la disgregazione totale del teatro naturalistico. Dal "Solness" in avanti i personaggi sono pure proiezioni mentali di un protagonista-autore che usa le indicazioni di scena come semplici argini per monologhi assoluti che straripano ad ogni momento. Il tutto si verifica nella "scatola", nella pièce-bien-faite, con i discorsi e le battute che procedono nell'irreale con tranquillità allucinante. Più che epicizzazione di un io narratore parlerei di tessiture casuali, di silenzi sonori come quelli inaugurati da Cage (che tu hai usato in continuazione, quanto meno come parametro linguistico). Sono enormi pause i drammi della vecchiaia di Ibsen l'autore si guarda allo specchio e non riesce a vedere la propria immagine riflessa, è l'ometto senza la propria ombra di Schlemil, e li che nascono i racconti di seconda lettura.

- Eppure per Beckett è stata l'unica volta in cui ho seguito alla lettera le didascalie. In "Cartoteca" ribaltavo il discorso di "Godot" e per questo quello spettacolo era così violentemente agitato, senza alcuna riflessione. L'unica cosa di "Godot" poi ripresa era proprio il fatto della quarta parete chiusa, non c'era quasi nessun rapporto con la platea, al punto che la notte, ad esempio, era come un acquario da vedere con tutti i rallentati: per mezzo atto la recitazione era rallentata al massimo in questo blu notturno. Stranamente però questa chiusura avveniva solo nel rapporto tra Estragone e Vladimiro, che è anche la grossa coppia dei mali borghesi, oltre al fatto metafisico. Invece, quando poi arrivavano Pozzo e Lucky, si accendeva una fortissima luce bianca e si apriva completamente la scena; c'era il pezzo del potere di Pozzo, del monticello di Pozzo, che finiva dal boccascena in platea: era tutto quanto penetrato: luce, musica, anche la corda (il cordone ombelicale), le scarpe rosse. Comunque, già lì protendevo il palcoscenico, ma non solo per andare verso la platea: là ci mettevo il servo, come spicchio del potere di Pozzo, al di fuori del potere scenico. L'anno dopo, invece con "Cartoteca", il Gruppo 63, il festival Beckett di Prima

[Titolo](#) || Dialogo tra Quartucci e Fadini

[Autore](#) || Carlo Quartucci; 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](#) ||

Porta, a Roma, e "Zip", è tutto l'opposto di "Godot", a cominciare dal problema dello spazio e dell'attore, il quale, ad esempio, mentre in "Godot" caricava quasi privatamente su se stesso gesti, segni, voci, da "Cartoteca" in poi li scaricherà; non passerà più le sue giornate a perfezionare questi segni e a comunicare attraverso di essi.

- *Già. Ma dove, verso dove scarica?*

- Verso la platea, diventava un agente di comportamenti gestuali e vocali. Allora prendevo continuamente ancora da altri passaggi stilistici, però non più fissati, ma sempre in movimento. Ecco perché in "Cartoteca", per la grossa rottura avvenuta in me, era possibile farlo; invece in "Zip", dove cercavo di portare il laboratorio con gli attori, con i quali avevo già fatto lavoro di laboratorio, non si riusciva a farlo con altri strumenti che non si richiamassero alla fissità della maschera, o delle immagini fisse, legate alla scena - gli attori venivano chiamati a essere in un rapporto libero, continuamente, con gli oggetti (di cui era piena la scena); in rapporto con la contemporaneità che ti davano le immagini fotografiche; non era invece che "Godot" fissasse una struttura-maschera da portare avanti per due ore. L'attore doveva essere una continua geografia, in cui cambiare senza fissare niente. Questo discorso stranamente è stato portato avanti nonostante il fallimento di "Zip" (si sono formate infatti subito le maschere, nonostante la rottura del palcoscenico e l'aver introdotto un mare di azioni critiche). Però il mio primo grosso spettacolo è "Cartoteca". "Zip" è una formalizzazione, una fase di controllo dal punto di vista formale e linguistico di quanto dato con "Cartoteca": tornavi con gli attori, ma con un'altra cosa, liberatorio: invece gli attori sono cascati e si sono chiusi ognuno nel proprio personaggio. Con "Cartoteca" avevo imparato una vera collettività; nella presentazione si dice che è uno spettacolo fatto dagli universitari per gli universitari, c'era una reale libertà di intervento per la prima volta ho imparato che quando un attore aveva veramente bisogno di me, io gli disegnavo i gesti. Se ti faccio vedere tutte le foto di "Cartoteca", hai, si può dire, i quadri pop e non pop. La Cartoteca è un luogo di carico, perché in questo contenitore scenico, inteso come spazio vuoto, gli universitari, i tre portuali, gli oggetti venivano portati dentro, al contrario di Camion che invece è luogo di scarico. C'erano anche miei allievi dentro, per esempio la Gisella Castrini, che ti usava i propri gesti come comunicazione del personaggio; avevi pure lo spazzino, che era immesso lì come oggetto brutto, così come i tre portuali erano i testimoni, che inchiodano, schiodano, fanno, spostano ecc. Ho sempre creduto nel mio viaggio dentro l'attore; non a caso all'accademia volevo narrare la storia dell'attore dall'inizio fino ad oggi e anche partire dall'immagine del personaggio-attore in alcuni gesti, come fatto-immagine e arrivare ad oggi che portavi un attore: lo stesso procedimento scenico. Tutti questi elementi in "Zip" volevano trovare un secondo discorso, di tecnica da laboratorio, che fallì.

Gli attori erano fermi a tecniche beckettiane; i discorsi fatti di prendere i gesti contemporanei, di strappare il gesto con un'operazione identica a quella in uso in pittura, in musica, ma non per portare la pittura e la musica in teatro: io sono sempre stato in favore di una scena teatrale. Non siamo in America dove un'arte informale ha permesso la nascita del Living, qui c'è una spaccatura netta tra le varie forme espressive. In "Zip" c'era tra le altre la difficoltà a far sì che gli attori veramente si caricassero e facessero uno studio per poi scaricare i gesti contemporanei, i gesti di frantumazione della nuova realtà pittorica, musicale ecc.