

Titolo || La distruzione del teatro

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 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

La distruzione del teatro

di Edoardo Fadini

Novembre 1968. Teatro Stabile Torino.

"I testimoni", di Tadeusz Rosewicz.

Prima al Teatro Giacosa di Ivrea. Poi al Teatro Gobetti, a Torino. Regia di Carlo Quartucci. Materiali scenici di Jannis Kounellis. Commento musicale ed effetti sonori di Gianni Casalini e Piero Boeri. Attori: Rino Sudano (l'autore), Laura Panti, Alessandro Esposito, Piero Sammataro, Wilma D'Eusebio, Piero Domenicaccio, Franco Ferrarone, Roberto Vezzosi, Maria Teresa Sonni, Claudio Remondi, Dario Mazzoli. Il firmatario del "contratto" riprodotto a pagina 121 è uno dei direttori dello Stabile, Daniele Chiarella (ha in concessione dal Comune di Torino il teatro Carignano, uno dei tre teatri esistenti a Torino, dove non si trova, peraltro, una sala che sia una per provare un qualsiasi spettacolo di guitti, ce l'ha in concessione fino al 1980 o fino al duemila, non so bene, lucra abbondantemente con l'affitto di questo teatro allo Stabile, che è pure del Comune, nel '68 è anche direttore dello Stabile, ne firma i contratti, l'avanguardia la spedisce al Gobetti, gli altri spettacoli al suo teatro, il Comune paga, con il denaro del contribuente, per vari canali incrociati il signor Daniele Chiarella, di professione esercente teatrale). Un altro dei direttori dello Stabile è il critico Giuseppe Bartolucci, che De Bosio ha convinto a entrare nello Stabile all'epoca del *Convegno per un Nuovo Teatro* tenuto a Ivrea (la notizia ci arrivò mentre eravamo riuniti in casa di Nanni Ricordi, io e Franco Quadri ridemmo dell'offerta che era stata fatta prima a Quadri, poi a me, per l'ufficio stampa o qualche cosa del genere, ma Bartolucci accettò, la cosa era grave, ma non fu, dopotutto, la fine del movimento del "nuovo teatro", il movimento finiva per conto suo, come doveva finire). E' il critico-direttore a chiamare Quartucci.

Quando "I testimoni" va in scena la stampa compila un'antologia di titoli significativi: "Così è distrutto un distruttore", "Schiacciati dall'avanguardia *I testimoni* di Rosewicz", "Dilaga sul palcoscenico un distruttivo furore" ecc. Il grande Living Theatre, che è alle sue ultime battute europee, prima del Brasile, presenta al Festival di Avignone "Paradise Now", Jean Vilar casca dalle nuvole quando Julian Beck esige che il pubblico entri gratis ai suoi spettacoli e si arrabbia molto quando il Living esce dallo spazio riservatogli e agisce per strada. Quando io porterò qualche mese più tardi il Living a Torino, all'Alfieri mi arriva la polizia. La sera dopo faccio rappresentare "Paradise Now" all'Unione Culturale, con il pubblico ci chiudiamo dentro con le porte sbarrate e le pantere della polizia fuori, attorno a Palazzo Carignano. A maggio porto Mario Ricci, Leo De Berardinis e Perla Peragallo al Festival di Nancy, dove sono presenti il Bread and Puppet di Peter Schumann e il Firehouse di Minneapolis, con due capolavori, "Fire" e "Jack Jack". Nello stesso anno Jerzy Grotowski ha allestito "Il Principe costante", di Calderon de la Barca e Dario Fo fonda "Nuova Scena" trasferendo i suoi spettacoli nelle camere del lavoro, nelle cooperative, nelle case del popolo, nelle sezioni del partito comunista, nelle fabbriche. Quartucci viene dall'esperienza del "Majakovskij" che già un anno prima (1967) è stato realizzato esclusivamente per le federazioni comuniste, per i circoli operai, per gli stadi, le balere, le piazze, come Peter Schumann che ha fondato la sua straordinaria compagnia come gruppo di intervento nei cortei e nelle manifestazioni contro la guerra del Vietnam, come i fratelli Mekas che consegnano le macchine da presa agli abitanti degli *slums* neri di New York con lo slogan "fate la rivoluzione con la macchina da presa", come Bud Wirschafter che realizza i primi esperimenti di *environment* nel vecchio Lower East Side di New York insieme a Ray Wisniewski, David Gearey e Michael Grumer e altri film-maker che regalano il materiale cinematografico alla gente per farle girare film e riproiettarli nei quartieri, per strada, su grandi lenzuoli o nei circoli ricreativi, e discuterli. Il fallimento del "Majakovskij" è un trauma per tutti noi.

Quartucci scarica nei nastri magnetici realizzati per la radio tutta la sua rabbia, con "Intervista aziendale", ad esempio, e ancora con "Cartoteca", che ripropongono il discorso teatrale ormai già frantumato dalla ferocia sonora del nastro, che Quartucci si porta dietro dalla mattina alla sera. Realtà e teatro, come per Julian Beck, sono entrati in violentissima collisione. Per Quartucci lo spettacolo che lo Stabile di Torino gli commissiona è l'occasione per un'esecuzione pubblica del teatro ufficiale. Si appresta alle prove con la lucida determinazione dell'uomo inseguito e preso ormai in trappola senza alcuna possibilità di fuga. E' la calma preagonica che possiede anche il pittore Jannis Kounellis: insieme fanno ordinare agli sbalorditi funzionari dello Stabile un quintale di carbone, un quintale di sassi e pietre, un centinaio di uccelli con relative gabbie, un tucano, decine di sacchi di iuta vuoti, carrelli mobili, porte e finestre in legno, secchi, stracci, terra, scope. "I testimoni" riprende per l'ennesima volta i testi del polacco Tadeusz Rosewicz, "Kartoteka", del '60, "I testimoni, ovvero la nostra piccola stabilizzazione", del '63 (si veda la polemica di Quartucci con Squarzina sul teatro "stabilizzato" a pagina 108), "Un atto interrotto", del '65. Ma i tre testi di questo autore sono soltanto una guida parlante per lo spettacolo, per il regista e gli attori. Quartucci raccomanda agli attori di dire tutte le parole che credono anche al di fuori del testo. Lo spettacolo va avanti per quattro o cinque bande sonore, di cui una soltanto è la parola di Rosewicz. L'obiettivo è la violenza scatenata contro lo spettacolo stesso, la morte del teatro e la contraddizione di occuparsi di questa morte come per una delega che non appartiene al teatrante. La contraddizione mortale che si realizza nell'introduzione del tempo reale in luogo del tempo scenico e che coinvolge il teatrante e il suo ruolo.

L'operazione beckettiana di scollamento tra gesto e parola è condotta alle sue ultime conseguenze sottraendo costantemente il personaggio stesso all'attore sia quando recita sia quando semplicemente sta in scena, e con lui i tecnici, i

Titolo || La distruzione del teatro

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 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

macchinisti, il suggeritore (i macchinisti stavano lì semplicemente a far niente, a dare da mangiare agli uccelli, a scaricare sabbia, carbone, a trasportare inutilmente oggetti). Circolava ne "I testimoni" una vita teatrale presa come la vita di fabbrica, come ozio o occupazione, indifferentemente, ed era forse questo fatto il più fastidioso, sapientemente fastidioso, che Quartucci scaricava in platea. Lo spazio scenico ti chiamava ad agire come attore con le tue crisi quotidiane, avevi a che fare con un personaggio che potevi dire e non dire, non c'era una storia da raccontare, gli attori erano questa presenza umana che agiva in questo spazio e veniva responsabilizzata ad agire, a comportarsi, per cui comportava per l'attore di sganciarsi dal ruolo di attore stabilizzato, liberarsi, inventarsi (Beck, la Malina, Grotowski, Peter Schumann, Jonas Mekas, Taylor Mead, Kaprow, Lebensold, Schechner, Marowitz, Brook, Leo e Perla, si pongono contemporaneamente lo stesso problema in chiavi diverse), ma non inventarsi propri personaggi ma spazi diversi di azione. L'attore non era condizionato se non a liberarsi, i materiali scenici avevano la funzione di spaccare ogni volta la sua possibile condizione di stabilizzarsi in un gesto, in un comportamento teatrale.

Così, ad esempio, succedeva con i suoni, con la colonna sonora che era nient'altro che l'ingrandimento, l'amplificazione violenta di alcuni gesti che gli attori facevano. Quartucci annota dopo la prima recita: "Lo spettacolo non è finito con questa andata in scena, ma comincia adesso. Lo spettacolo non ha ancora raggiunto una vita sull'attore. Se non si realizza questa vita in scena, se non si assiste a una dimostrazione di libertà, lo spettacolo non ha senso. Sensazione di fastidio, di ribellione. Una nostra vita teatrale." E dopo alcune repliche: "Quello che mi angoscia è il tipo di rapporto con l'attore. Il tipo di lavoro che vi è stato chiesto e che vi si chiede ancora è non tanto per lo spettacolo in sé, che è già finito, almeno per me come esperienza, quanto per voi stessi, che possiate farne una specie di laboratorio teatrale. Lo spettacolo deve essere ogni sera un laboratorio di ricerca per l'attore. Ieri sera lo spettacolo è stato troppo pulito, finito, troppo costruito, sembrava di essere in televisione con i segni per terra. Si è fermato. Si è bloccato lo spettacolo. Si è costruito. E' meglio smontarlo. Sarebbe bello vedere lo spettacolo reimpastato. Spostare tutte le scene. Giocate a rifarlo. Ma non costruirlo." Quartucci incomincia a chiedere agli attori di ricominciare una replica dalle ultime battute. Chiede ai servi di scena di essere assolutamente liberi in palcoscenico, come gli stessi uccelli, dice, che non si può prevedere quando canteranno, non si deve sapere quando voi vi spostate così come non sai quando canta un uccello nella sua gabbia. Dedicò ai servi di scena la scena più bella, la "grande pausa", dove si sviluppa il discorso sul lavoro teatrale, sulla fatica teatrale, "a loro dedichi, mi dice, tutti i lavori che sono fuori dalla scena, a loro dai la tensione di altri spazi fuori del teatro, al Gobetti li facevo uscire sui tetti". L'incontro con Kounellis ribalta il solito rapporto tra Quartucci e la sua ossessione pittorica. Finisce il rapporto mitico con i Rauschenberg, i Pollock, i Mondrian ecc. Ha a che fare direttamente con l'artista che lavora per lui.

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

Lui studiava appunto come introdurre gli elementi reali in teatro. Non più soltanto come materiali, né come cosa visiva."

Gli attori vengono trasportati su carrelli in giro per il palcoscenico, aprono e chiudono porte e finestre che i servi di scena collocano in vari punti del palcoscenico, si vestono e si svestono, si lavano, portano avanti un'azione che il nastro magnetico deietta continuamente fuori dello spazio teatrale con amplificazioni feroci, esasperano la finzione fino a renderla autonoma e quindi improbabile (e quindi assolutamente realistica, perciò la finzione è il reale e il pubblico dovrebbe giudicarla nel suo ruolo di spettatore che la stessa finzione mette in causa). Prima della sequenza finale dove un operaio cerca di sfondare una porta dietro la quale stà il costruttore di un ponte che sta crollando, i tre servi di scena si mettono a mangiare (alla fine ricopriranno tutto, dalla scena ai corridoi in platea, con i sacchi di iuta vuoti, e l'effetto è allucinante, pur nel suo simbolismo elementare) e parlano del lavoro, che è come parlare di un assassinio (qualcuno o qualcosa ha confuso il nostro linguaggio?).

"... la grande maggioranza degli spettatori dice Gian Maria Guglielmino sulla Gazzetta del Popolo - diciamo così, regolari, per lo più poveri e incauti abbonati dello Stabile, aveva abbandonato la sala." La critica ufficiale, giustamente, si ribella. "Questo è infatti l'unico significato accessibile - scrive De Monticelli per Il Giorno - che si possa enucleare dall'operazione compiuta da: Carlo Quartucci sulla drammaturgia dello scrittore polacco.

Distruggerla, mandarla in pezzi, annientarla. E con lei distruggere, mandare in pezzi, annientare il teatro. E' un'operazione condotta con perizia, bisogna riconoscerlo ... E' tutto impegno, lavoro (e anche talento) buttato via. Per niente: per una cosa, il teatro, in cui evidentemente non si crede." Il Guglielmino, moralista convinto, singhiozza: " ... resta da lamentare il completo disprezzo del pubblico che manifesta nell'occasione un organismo pubblico (e che dovrebbe pertanto ritenersi responsabile) qual è il Teatro Stabile di Torino." Altri ancora: "C'è della rabbia nell'operazione di Quartucci: la rabbia di chi vuole non tanto demistificare, che è sempre un atto che richiede partecipazione intelligente dello spettatore, quanto annichilire, distruggere, deiettare dalla sfera del godimento estetico-conoscitivo, ciò che storia, tradizione, usi, abitudini, chiamano teatro. Il luogo che

Titolo || La distruzione del teatro

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 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

chi mai oserà più chiamare con Quartucci, palcoscenico, è ingombro di roba..." La critica, giustamente, registra la distruzione, l'annientamento, l'annichilimento, la deiezione. Il critico è un imbonitore. Il pubblico segue l'imbonitore e abbandona la sala. Ma c'è una misteriosa, stridente contraddizione tra questa "furia distruttiva" dell'imbonitore e, - ad esempio, quanto si può ragionevolmente desumere da questi frammenti di dialoghi registrati tra Quartucci e il greco Kounellis: "Il testo condiziona te, condiziona me, condiziona tutti, soprattutto gli attori che si trovano a costruire dei personaggi letterari, mentre tutto il materiale scenico ha una funzione di libertà ..." (Kounellis). "Aprire la finestra, sentire realmente freddo o vedere il cielo è un fatto estremamente differente dalla condizione di testo scritto, aprire la finestra rappresenta un modo di libertà" (Kounellis). "Come mettere le piante grasse sul corpo degli attori, dici tu...

Ho montato i diversi testi di Rosewicz adoperandoli come materiali, affrontandoli e scontrandoli, lasciandoli tuttavia indipendenti dalla struttura dello spettacolo.... il materiale scritto infatti è usato come pagina vocale che veste un attore di linguaggio parlato senza condizionare la natura creatrice di tutto lo spettacolo" (Quartucci). "Vedi, portare dentro il teatro gli uccelli... mi piaceva come fatto... anche il disturbo che creava agli attori era estraneità. Non è che questa cosa è voluta, è la libertà che crea l'estraneità. Io credo che l'attore doveva avere la stessa libertà degli uccelli" (Kounellis). E' una contraddizione stridente tra causa ed effetto. Ma forse la relazione tra i due fattori considerati non obbedisce al principio di ragion sufficiente.

Non c'è, in parole povere, né causa né quindi effetto. "I testimoni" testimoniano l'estraneità e la libertà di cui parlano sia Kounellis che Quartucci. Come è detto nel capitolo intitolato "Discorso sull'attore ricorso al teatro", a pagina 117, "il giudice è il vero oggetto del mio odio, ha tagliato, infatti, quel cordone ombelicale che univa me alla mia disperazione possibile. Quando la 'seduta è tolta' io mi vedo escluso dalla mia casa di pena. E' ragionevole, quindi, giudicare inammissibile il teatro. Il pubblico ha tutto il diritto di distruggerlo." Non è quindi un fatto di contraddizione bensì di opposizione quello che si verifica tra la distruzione "vista", osservata, letta pedestremente dalla critica, e il lavoro in libertà di due artisti. La distruzione del teatro, è evidente, è opera di quel pubblico e dei suoi imbonitori. "I testimoni" testimoniano una distruzione delegata, di cui l'artista si fa carico come puro effetto. L'artista non distrugge nulla, crea, invece, continua a creare affannosamente. Sembra, agli altri, agli imbonitori, oppositori, consumatori, che distrugga. E' la delega che condiziona l'effetto? La libertà e l'estraneità dei due artisti è lo specchio nel quale l'imbonitore non vede ovviamente che la sua immagine. I due artisti gli riflettono la distruzione che lui, l'imbonitore, sta ferocemente attuando seduto nella sua rossa poltrona.

La distruzione del teatro, è evidente, è opera di quel pubblico e dei suoi imbonitori. "I testimoni" testimoniano una distruzione delegata, di cui l'artista si fa carico come puro effetto. L'artista non distrugge nulla, crea, invece, continua a creare affannosamente. Sembra, agli altri, agli imbonitori, oppositori, consumatori, che distrugga. E' la delega che condiziona l'effetto? La libertà e l'estraneità dei due artisti è lo specchio nel quale l'imbonitore non vede ovviamente che la sua immagine. I due artisti gli riflettono la distruzione che lui, l'imbonitore, sta ferocemente attuando seduto nella sua rossa poltrona.