

[Titolo](#) || Nora da “Camion” a “Opera”

[Autore](#) || Donatella Orecchia

[Pubblicato](#) || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) || pag 1 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

## ***Nora da “Camion” a “Opera”***

di *Donatella Orecchia*

L'urgenza di mettere continuamente in discussione quanto appena raggiunto, la necessità di smontare e rimontare perennemente quanto costruito, di mutare percorsi e reinventare forme teatrali sono il segno evidente di un percorso di ricerca che della condizione di precarietà e incertezza propria di tutta l'arte moderna<sup>1</sup> ha fatto da sempre un banco di prova, una sfida, un *modus* creativo. La continua e mobile scomposizione e ricomposizione esplicita della propria opera permette a Quartucci di incrociare quella tendenza radicalmente critica (e metacritica) propria dell'arte contemporanea, sempre attenta a riflettere sui propri meccanismi interni e a configurarsi come presentazione dei propri processi costruttivi, con la trasformazione continua di quei meccanismi sotto la pressione delle sfide a cui il contesto e le occasioni incontrate sottopongono l'artista. Il concetto e la pratica di 'opera aperta' assume in questo caso un significato e una pregnanza particolari, proprio in virtù di quella modalità di *risrittura* del passato e di memoria di sé e del linguaggio teatrale che radicano il lavoro di ricerca e le singole tappe di Quartucci e Tatò in un solco profondo e magmatico. Nessun frammento dell'oggi può essere compreso pienamente se non attraverso la stratificata memoria di ieri; ma nessun frammento dell'oggi è conclusivo. Ogni atto teatrale propone una visione dell'oltre da sé, apre la strada a nuovi percorsi, è di volta in volta costruito in modo tale da proporsi come un punto di vista da cui guardare.

Questo focus è dedicato ad alcuni momenti della ricerca di Quartucci e Tatò in relazione a *Casa di bambola* di Ibsen, intesa come partitura verbale, ma anche, e forse più, come luogo in cui si è sedimentata una memoria teatrale e culturale.

Attraverso il filo rosso di Nora, possiamo così attraversare i due grandi progetti di Quartucci-Tatò degli anni Settanta: l'avventura di “Camion” e la Trilogia di “Opera”. Fra i due momenti c'è una forte continuità, ma matura anche il passaggio verso un lavoro collettivo che esalta la collaborazione fra le arti e volge verso la costruzione di un'opera totale e aperta, che vede la collaborazione in parallelo di “autori” diversi, oltre a Quartucci, Tatò e Roberto Lerici (alla drammaturgia): Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Misha Mengelberg, Mario Schiano, Han Bennik, Giovanna Marini.

**1. L'avventura di “Camion” e Nora.** Nel 1971 Quartucci compra un camion, lo dipinge di bianco e inizia il suo viaggio nelle periferie italiane: nel Camion si vive, si mangia, si raccolgono materiali sonori, video. Camion è palcoscenico, cabina di registrazione, spazio di ospitalità, casa, teatro. Le azioni di Camion non sono spettacoli, opere chiuse; si avvicinano piuttosto all'azione performativa e l'azione può consistere anche nell'attesa in una piazza di paese, oppure nel “caricare e scaricare un tramonto”. «come trasloco carica oggetti, situazioni e personalità» (Quartucci in *Primo bollettino di Camion*), registra le voci, filma le azioni. ‘Camion’ è anche uno *spazio concettuale* nel quale sono possibili azioni come ‘caricare un tramonto’ alla presenza di un pubblico di ragazzi di borgata: anche in questo caso *accade* il teatro, secondo Quartucci; anche qui quell'*accadere* è un modo per mettere in questione e criticare il linguaggio della regia (i suoi luoghi, il suo pubblico passivo, la prevedibilità delle sue repliche, la sua dipendenza dal testo). Certo in questo come in altri simili l'operazione di “Camion” giunge fino al limite della dissoluzione del fatto artistico e tende a sconfinare nell'*happening*. Eppure, il limite non viene superato: e caricare un tramonto si fa gesto artistico perché incorniciato da qualcuno (il regista) che lo sottrae all'anonimato della vita naturale e della sua accidentalità, allestisce e coordina quanto accade nel momento in cui accade, lo colloca all'interno di un percorso di *ricerca estetica* rigoroso, lo pone in relazione al linguaggio della scena contemporanea (in relazione oppositiva ovviamente), rende chi è presente spettatore consapevole di un fatto che è anche una domanda sull'arte.

In questo contesto, avvengono le prime azioni dedicate a Nora, non a caso indicate anche con il numero progressivo in relazione alle altre azioni camionistiche: Camion 16, Camion 21, Camion 25. La prima ricognizione intorno a Nora avviene nel quartiere la Romanina di Roma, dove presto verrà aperto il “Centro culturale polivalente decentrato”, «punto d'incontro, di aggregazione e di sollecitazione di chi vuole sapere e fare cultura, sede di servizio culturale pubblico polivalente e l'occasione per dare alla periferia romana, e in particolare alla zona sud, uno strumento di formazione, d'informazione, di conoscenza e di intervento permanente nelle realtà della “cultura nuova decentrata”, attraverso i suoi strumenti: teatro, cinema, video-tape, dinamizzazione, audiovisivi, assemblee popolari, dibattiti, letture collettive ecc.». L'indagine su *Casa di bambola* nasce in questo contesto, ed è fin dal principio un confronto artistico e culturale con un emblema della grande drammaturgia europea ottocentesca, ma anche della crisi della sua forma nonché dei valori della borghesia allora trionfante. Rispondendo a distanza di sessant'anni alle parole di Antonio Gramsci, che nel 1917 aveva recensito la recita di *Casa di bambola* della compagnia di Emma Gramatica, Camion mette in luce la necessità di un confronto di quel testo con uno spettatore non borghese. Solo le donne del proletariato, aveva scritto Gramsci, possono comprendere il gesto di Nora.

Le *cocottes* potenziali non possono comprendere il dramma di Nora Helmer. Lo possono comprendere, perché lo vivono quotidianamente, le donne del proletariato, le donne che lavorano, quelle che producono qualcosa di più che non siano i pezzi d'umanità nuova e i brividi voluttuosi del piacere sessuale [...]. Esse non avrebbero grossolanamente riso della creatura che la fantasia di Ibsen ha messo al mondo, perché avrebbero riconosciuto in lei una sorella spirituale, la testimonianza artistica che il loro atto è compreso altrove, perché essenzialmente morale, perché aspirazione di anime

<sup>1</sup> T. W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it., Torino, Einaudi, 1997 [1970], p. 4.

[Titolo](#) || Nora da “Camion” a “Opera”

[Autore](#) || Donatella Orecchia

[Pubblicato](#) || «Sciami» - [nuovoteatromadeinitaly.sciami.com](http://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com), 2016

[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) || pag 2 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

nobili a una umanità superiore, il cui costume sia pienezza di vita interiore, escavazione profonda della propria personalità e non vile ipocrisia, solletico di nervi ammalati, animalità grassa di schiavi diventati padroni<sup>2</sup>.

Camion problematizza questa posizione di Gramsci e cerca i contesti per fare reagire la questione di Nora con le culture proletarie, con le periferie urbane, con il mondo contadino, con uno spettatore altro, diverso da quello delle consuete sale teatrali. Contemporaneamente, problematizza la forma drammatica con la quale Ibsen scrive. Il testo si apre, si sfalda, si fa pretesto per un'indagine sul campo, per un'inchiesta orale fra gli abitanti della Romanina, per la ricerca di una forma contemporanea atta a riproporre la questione, rendendo visibile la crisi della forma usata cent'anni prima e tutt'oggi replicata come scrittura intoccabile da buona parte del teatro di tradizione. Il testo come catalogo di comportamenti (il racconto delle didascalie) sostituisce il testo come scambio intersoggettivo fra i personaggi: l'azione si fa dichiaratamente antidrammatica e metateatrale. Nora in casa, Nora nei rapporti con lui, Torvald, il marito. Poi alla fine dei tre atti senza battute, nell'ultimo quarto d'ora «abbiamo scatenato le parole di lei», un ammasso di parole intese come «altri comportamenti vocali e di pensiero»<sup>3</sup>. Perché Nora è totalmente assente nel testo. Il «testo, 'il suo testo', in realtà non la prevedeva affatto, era un testo funzionale a un determinato teatro, un teatro che non prevedeva nessuna Nora [...] tutta la storia di Nora era contro Nora o addirittura senza Nora che diventava semplice funzione per tutto quello che era altro da lei: gli altri attori, quella scena, quel teatro ecc.»<sup>4</sup>.

Quando, nel 1974, Nora arriva negli studi radiofonici della RAI di Torino (con la quale Quartucci collabora assiduamente in quegli anni) nel *Lungo e impossibile viaggio intorno a Nora Helmer*, ci troviamo ancora all'interno del progetto Camion, con una «azione camionistica su nastro». Così recita la scheda informativa: «veritiere e documentate avventure capitate ad alcuni viaggiatori alle prese con un capolavoro di Ibsen, raccontate dalla loro viva voce e raccolte su nastro magnetico da Alberto Gozzi e Carlo Quartucci /tappa di Camion agli studi radiofonici di Torino». E queste le parole di Carlo Quartucci nel presentarlo:

Il lavoro è il risultato di una esplorazione condotta sulla protagonista del dramma ibseniano *Casa di bambola*: Nora Helmer. La visita è compiuta secondo i modi di Camion (un vecchio autocarro Lancia Esatau, risultato concreto di una scelta compiuta dal regista Carlo Quartucci nel 1971 e con il quale, insieme ad altri collaboratori, egli ha compiuto e va compiendo una serie di viaggi e di esperienze negli spazi più aperti del teatro e dei suoi dintorni), che sono quelli della catalogazione e del carico di materiali da palcoscenico, naturalmente, ma non solo.

È fatale che nel momento in cui i viaggiatori cominciano a trovare e a cercare reperti di palcoscenico incomincino anche a prendere tutto ciò che vi sta intorno, e cioè il teatro intero come istituzione, come organismo vivente, come custode e depositario di una cultura, quella che costituisce la base della coppia Nora-Torvald Helmer, cioè quell'ideologia della famiglia così chiaramente delineata nel copione ibseniano.

Il testo di *Casa di bambola* è stato smontato e montato abolendo il sostegno della trama ed è stato usato come catalogo di comportamenti: i personaggi sono visti come funzioni e nelle loro funzioni (per esempio Nora in casa, gesti di Nora, appellativi di Nora, ecc.)

L'esplorazione viene compiuta non solo sui materiali trovati dentro *Casa di bambola* (parole, gesti, comportamenti, tracce, oggetti scenici, storie, angoli segreti, particolari inediti), ma anche su quelli trovati dai viaggiatori di Camion durante i loro itinerari (testimonianze, reazioni, racconti in prima persona, pagine saggistiche e letterarie)<sup>5</sup>.

È evidente dalle parole di Quartucci un rapporto particolare con il passato, anche quello prossimo. Un passato a cui si attinge come nutrimento, per riscriverlo ogni volta nel presente, per riusarlo e metterlo in discussione in un tempo e un contesto differenti, per rielaborarlo ancora come provocazione per l'oggi. In questo senso le registrazioni audio, la raccolta di materiali e di esperienze dirette e indirette divengono ogni volta materiali da ri-usare, da ri-agire e ri-disegnare. Da una versione alla successiva, da un'azione all'altra, la ricerca procede per accumulo e riscrittura dei propri vissuti artistici e la storia di Nora approda, nel 1975, a una sala teatrale, il Teatro Sperimentale di Pesaro. Sul palco vengono scaricati 'pezzi' della storia di “Camion” e del suo incontro con il testo di Ibsen: nastri audio, video-tape, grandi immagini diapositive sul fondale, mentre le presenze vive di Carlo Quartucci (regista servo di scena), Carla Tatò (attore-narratore), Luigi Mezzanotte (attore-trasformista), i tecnici agiscono con gesti quotidiani, sottolineando la propria funzione senza mimesi, al limite della dissoluzione del fatto artistico, quasi a sconfinare nell'*happening*. Gli attori, in particolare, sono loro stessi ma, contemporaneamente, sono anche l'evocazione a frammenti del dramma dei signori Helmer, riferito attraverso le sole didascalie. Il lavoro di scomposizione

<sup>2</sup> A. Gramsci, *La morale e il costume (Casa di bambola di Ibsen al Carignano)*, in «Avanti!», 22 marzo 1917.

<sup>3</sup> *Dialogo tra Quartucci e Fadini*, in E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa editoriale Studio Forma, 1976, p. 75.

<sup>4</sup> C. Tatò, in Schede di presentazione RAI a proposito di *L'ultimo spettacolo di Nora Helmer in Casa di bambola* (archivio Quartucci).

<sup>5</sup> C. Quartucci, in Schede di presentazione RAI a proposito di *L'ultimo spettacolo di Nora Helmer in Casa di bambola* (archivio Quartucci).

[Titolo](#) || Nora da “Camion” a “Opera”

[Autore](#) || Donatella Orecchia

[Pubblicato](#) || «Sciami» - [nuovoteatromadeinitaly.sciami.com](http://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com), 2016

[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) || pag 3 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

del testo e di demitizzazione di uno dei simboli della drammaturgia europea del XIX secolo è chiara. Come è chiaro quanto il portare alla luce gli elementi strutturali del linguaggio teatrale, marcandone le funzioni essenziali e spostando il focus dal dialogo all'epico, sia la cifra caratterizzante e metateatrale di questo spettacolo. E così, liberata dal vincolo dell'interpretazione del testo, della linearità di sviluppo di una trama, della centralità del personaggio, l'azione teatrale si presenta come una sorta di continua e mobilissima *dissertazione sul teatro*.

Quindi il viaggio riparte e nel 1978 *Camion* è alla Cooperativa La Perna dove ripropone ancora una volta il lavoro intorno al testo di Ibsen, ora in stretto contatto con la vita della borgata, con i suoi abitanti.

Poi Nora ce la siamo cominciata a inventare – e dunque a raccontare – fuori casa, quando cioè aveva compiuto il suo abbandono. E intanto *Camion* viaggiava e Nora fuori casa diventava la nostra storia, una delle storie di *Camion* dentro tutte le sue tappe [...] approdare alla Nora di borgata è stato scoprire, per esempio, che la periferia è popolata da tanti Nora e Torvald che di manifestavano in un loro essere pubblico come quello della piccola borghesia anni Dieci del Carignano che non applaudiva al terzo atto [...] c'erano anche le donne del proletariato che non solo capivano il gesto, l'abbandono di Nora, ma lo rendevano presente e fattuale<sup>6</sup>.

## 2. *L'ultimo spettacolo di Nora Helmer in Casa di Bambola di Ibsen per la televisione*

Rimando alla scheda relativa in questo focus.

## 3. *Opera – Scene di teatro. Il mito di Nora Helmer*

“Opera” è un progetto che si articola in tre momenti (*Scene di Romanzo*, *Scene di Teatro* e *Scene di Periferia*) e che vede coinvolti, come autori oltre a Carlo Quartucci, Roberto Lerici e gli artisti di *Camion* (e in particolare Carla Tatò), anche Jannis Kounellis (*Scene di Romanzo* e *Scene di Periferia*), Giulio Paolini (*Scene di Teatro*), Misha Mendelberg, Han Bennink, Mario Schiano (*Scene di Romanzo*) e Giovanna Marini (*Scene di Romanzo*, *Scene di Teatro*). Al concetto dilatato di attore dei tempi di “*Camion*”, corrisponde a partire da questa esperienza, quello altrettanto articolato ed espanso di *drammaturgia delle arti*, intesa come incontro e dialogo fra i diversi linguaggi artistici (figurativo, musicale, attorico, drammaturgico). Non si tratta tanto di inseguire l'utopia di un'opera d'arte totale, che sia la fusione di tutti i linguaggi artistici o, come sarebbe meglio dire, di tutti i codici in un unico linguaggio; piuttosto di un incontro fra le arti, una dialettica fra i diversi linguaggi rispettati nella loro specificità, ma non sintetizzabili in un tutto omogeneo e armonico. Per il tempo di un progetto e nello spazio dell'inquadratura definita dal regista, prospettive e linguaggi diversi s'incrociano creando un'opera che rifugge la compiutezza formale definitiva, che richiede allo spettatore un'importante funzione d'integrazione interpretativa, ma che non rinuncia alla comune tensione estetica ed etica che caratterizza la ricerca di tutti gli artisti coinvolti.

*Scene di teatro ovvero «Il mito di Nora Helmer da “Casa di bambola” di Ibsen»*, parte terza del progetto “Opera”, si colloca entro questo percorso di ricerca. Collaborano qui Giulio Paolini per le scene e Giovanna Merini per le musiche. Il riferimento alla produzione televisiva di qualche mese prima è evidente: ne sono qui recuperati ampi frammenti, ma soprattutto pare essere una riflessione ulteriore, in scena, a partire dal lavoro compiuto in RAI.

È qui, afferma Quartucci, che «si esaurisce e si inizia il tema del teatro come esperienza portata al suo estremo, come ironica chiusura su una casa-teatro di bambola, su una rappresentazione di certe vitali ragioni che sono dell'attore come dello spazio teatrale che lo ospita. E appunto ‘ospite’ mai realmente amata si sente Nora Helmer, nel suo ruolo di moglie, come da cento anni esatti ci dice Ibsen, prospettando un ipotetico miracolo che risolverebbe il problema, e altrettanto ‘ospite’ si sente l'attrice»<sup>7</sup>. Ne deriva un aspro apologo sull'impossibilità stessa della finzione tradizionale fra «cadute di larghi sipari, desolate scene si risacca sulla spiaggia»<sup>8</sup>. L'impianto e la concezione delle scene (di Giulio Paolini) è in sintonia con il resto della costruzione spettacolare, nell'esaltazione dell'elemento metateatrale, nella rottura del velo illusionistico, nella forza con la quale si interpella lo spettatore a reagire

«Il primo fondale con la platea si apre su un secondo fondale dando così avvio a un gioco di campo e controcampo: all'inizio il teatro è visto dal palcoscenico ma all'apertura si ottiene il campo visivo del pubblico al suo ingresso con le due ali dei palchi e la zona del palcoscenico al centro. Sul secondo fondale vengono proiettate le immagini relative allo spettacolo»<sup>9</sup>. Ancora una volta Quartucci rielabora e riscrive scenicamente un vissuto, il suo, quello di *Camion* e di tutti coloro che vi hanno collaborato, il vissuto delle borgate e dei suoi attori, l'esperienza di un teatro la cui tradizione interna è linfa vitale e memoria.

E dunque il viaggio di Nora da *Camion* a *Opera* può anche essere letto come grande operazione sulla memoria: una memoria che attingendo a frammenti del passato e alle esperienze lì consumatesi, li ripropone in forma nuova, in gesto teatrale e poetico, in immagine, in suono. Proprio nel concetto benjaminiano di memoria: «Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione satura di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade»<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> C. Tatò in *la Zattera di Babele 1981-1991. 10 anni si parola, immagine, musica, teatro*, La Zattera di Babele, Roma 1991, p. 56.

<sup>7</sup> C. Quartucci, in *Idem*, p. 55.

<sup>8</sup> G. Davico Bonino, *Nora impossibile Festa di periferia*, in «La Stampa», 10 aprile 1980.

<sup>9</sup> L. Cherubini, in *Sipario. Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli, Edizioni Charta, Milano 1997, p. 260.

<sup>10</sup> W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Id. Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. 85.