

Titolo || Per un'avanguardia italiana

Autore || Carlo Quartucci;Giuliano Scabia

Pubblicato || «Sipario», n. 235, 1965, pag.11 – ripubblicata in Franco Quadri, (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, 1977, pag. 165

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Per un'avanguardia italiana

di Carlo Quartucci;Giuliano Scabia

1. L'ipotesi di partenza.

Far vivere, partendo da un testo verificato continuamente sulla scena, dieci maschere contemporanee: dieci forme, capaci di racchiudere ognuna più tipi. Non maschere fisse, come nella commedia dell'arte, bensì maschere mobili, aperte, in continua crescita nel gesto, nel costume, nella voce, nel significato, durante tutto lo spettacolo.

2. Una nascita scenica e una distruzione.

L'arco dello spettacolo va dalla nascita alla distruzione. Una nascita-distruzione scenica, naturalmente, in cui la *macchina* scenica viene costruita a poco a poco, partendo dai corpi ancora non segnati avvolti nelle membrane di carta, e attraverso una accumulazione continua di segni e di oggetti perviene alla propria distruzione. Il primo climax viene toccato, alla fine del primo tempo, con la costruzione della città.

La distruzione è trattata, prima di tutto, come fatto teatrale. Non si tratta della guerra atomica, anche se il crescendo che la precede potrebbe farlo pensare. È uno scontro scenico, lo scoppio dell'accumulazione di oggetti, introdotto da un *possibile* crescendo contemporaneo (*l'escalation*). Gli attori in questa scena devono scatenarsi. È il secondo climax: e in un certo senso devono scaricare tutta la tensione dello spettacolo, preparandosi alla fucilazione e alla risata finale.

3. La conquista di tutto lo spazio del teatro.

In *Zip* si recita in un teatro trasformato tutto in palcoscenico. Naturalmente per noi si tratta di un punto d'arrivo e insieme di partenza. È questa un'esperienza già in parte teorizzata o attuata in passato (Mejerchold-Artaud), che oggi va ripresa, portata avanti, approfondita. Si tratta di immergere lo spettatore *anche fisicamente* nello spettacolo, coinvolgendolo nei rapporti che si creano fra attore e attore, battuta e battuta, suono e suono che gli passano sopra e lo attraversano. Vogliamo cercare in qualche modo di rompere il rapporto prospettico, ancora classico, dominante nel teatro; passare da una prospettiva troppo spesso di tipo rinascimentale a una prospettiva plurima, acentrica. Per intenderei: crediamo che nel teatro debba avvenire uno spostamento prospettico di tipo analogo a quello avvenuto in pittura da Leonardo a Klee, o in musica col superamento dello strutturalismo tonale. Su questa via si è mossa la parte più interessante delle ricerche teatrali del Novecento (si pensi, fra l'altro, agli studi e alle realizzazioni di Moholy-Nagy nell'ambito della Bauhaus, dove lavorava anche Klee).

4. Uno spettacolo da vedere e da costruire da tutte le parti.

Pollock ha costruito molti dei suoi quadri girando attorno alla tela, abolendo l'alto e il basso, il lato destro e sinistro. Qualcosa del genere abbiamo cercato di fare con *Zip* nel rapporto dello spettatore con lo spettacolo. E d'altra parte un simile modo di usare il teatro si lega a una delle più importanti esperienze umane: la vita nella piazza come luogo d'incontro. Al centro del paese, della città, il rito della discussione, dell'arrivare da tutte le parti, del raccogliersi in un centro aperto, rappresentava una verifica continua, fisica e intellettuale, degli abitanti: un'affermazione di appartenenza alla collettività. Il teatro può sostituire questo luogo d'incontro in via di sparizione, offrire lo stesso modo di stare nello spazio, presi da avvenimenti in atto da tutte le parti.

5. Uno spazio teatrale nuovo.

È chi aro che c'è bisogno di uno spazio teatrale abbastanza diverso da quello italiano tradizionale. Uno spazio in cui la mobilità dello spettatore venga aiutata da una speciale struttura, da sedie girevoli e mobili, da uno spazio insomma che non presenti luoghi privilegiati, dato che ogni forma teatrale nasce con un suo spazio, con l'esigenza di un suo tipo di rapporto prospettico fra attore e spettatore. È un tipo di spazio da costruire, anche qui tenendo conto delle esperienze tentate o realizzate nel Novecento, da Gropius a Artaud, dalle proposte raccolte da Poliéri al recente entusiasmante progetto per l'Opera di Cagliari redatto dal gruppo di architetti diretti da Sacripanti, definito da Zevi «poliorganismo atto ad assorbire attività molteplici e ad inserirsi al centro della vita culturale, rappresentativa, e persino commerciale di una città moderna». Dunque uno spazio teatrale da dissacrare continuamente, mediante una partecipazione di tipo assai diverso da quella teatrale tradizionale: ma proprio per questo un teatro spazio al centro della vita cittadina, percorso durante tutto l'anno per necessità diverse. Cioè una piazza di tipo nuovo, programmata, con prospettive al suo interno sempre mutabili.

6. Zip è uno spettacolo in evoluzione.

Nel senso che vogliamo portare avanti questo tipo di stile, rielaborandolo sulla base della struttura da cui siamo partiti: cioè nascita di dieci maschere; costruzione delle maschere; distruzione della macchina scenica: passando a poco a poco dal tono

Titolo || Per un'avanguardia italiana

Autore || Carlo Quartucci;Giuliano Scabia

Pubblicato || «Sipario», n. 235, 1965, pag.11 – ripubblicata in Franco Quadri, (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, 1977, pag. 165

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

semifiabesco della primissima stesura del testo, alla maggiore composità delle maschere nella struttura attuale dello spettacolo, fino alla possibilità di saltare del tutto a una «nascita di maschere» più legata ai gesti della cronaca, e forse in una dimensione totalmente tragica.

7. *Il rapporto dell'attore col suo personaggio e col pubblico.*

Gli attori hanno partecipato abbastanza attivamente, fin dall'inizio delle prove, alla costruzione scenica di *Zip*. Attraverso lunghe discussioni, addirittura mediante la ricerca in comune della battuta adatta, o con suggerimenti per il taglio delle scene. Si è raggiunta così una recitazione analizzata, cosciente di sé, che tiene a distanza la maschera e lo spettatore, pur coinvolgendolo fisicamente e intellettualmente. Si tratta di avvicinare e allontanare continuamente dall'attore e dallo spettatore il personaggio e lo spettacolo, in modo da avere insieme la partecipazione razionale e la partecipazione fisica e affettiva dello spettatore e dell'attore.

8. *Tre strade.*

Nel teatro d'oggi, a questo proposito, è possibile perseguire due strade opposte: di immedesimazione ritualistica dell'attore nell'atto teatrale e di partecipazione dello spettatore al rito; o di continua distruzione della realtà teatrale costruita, portando alle estreme conseguenze la lezione del teatro epico brechtiano. Entrambe queste vie portano alla catarsi dell'attore e dello spettatore. In *Zip* abbiamo tentato una terza via, fondata contemporaneamente sul distacco dell'attore e dello spettatore dal personaggio (in particolare nella scena mobile della lettura dei quotidiani), e l'immersione fisica dello spettatore nelle coordinate dello spettacolo attraverso l'uso di tutto lo spazio del teatro.

9. *Tradizione e partenza da zero.*

Ci sono dei momenti in cui, almeno per ipotesi, bisogna partire da zero: anche se poi, di fatto, è impossibile farlo. Così ha avuto un senso profondo il gesto dada, o la discesa in piazza dei surrealisti. Ma a noi oggi interessa un teatro di costruzione, non di distruzione. Una forma teatrale costruita, non la dissoluzione della forma teatrale. Nella tradizione della cosiddetta *avanguardia* del Novecento vediamo una immensa riserva di soluzioni, di tecniche, di sperimentazioni, di risultati meravigliosi e di fallimenti desolanti: un patrimonio da cui bisogna attingere, di cui bisogna servirsi. Un facile schematismo ha identificato *tout court* avanguardia e decadenza, fine del mondo capitalistico borghese ed esperimenti e ricerche nuovi. Crediamo si tratti una visione angusta, limitatrice. Non si è saputo vedere quanto di nuovo, a livello del linguaggio e della coscienza di un senso della storia, si veniva scoprendo attraverso e mediante l'avanguardia. Naturalmente servirsi di una tradizione non vuol dire ripeterla. Oggi non crediamo né utile né necessario partire da zero, perché nella situazione in cui ci troviamo è possibile essere tanto più precisi quanto più si è coscienti delle esperienze che sono già state iniziate e portate avanti.

10. *La realtà contemporanea.*

Ci sono vari modi per mascherare la realtà. Gran parte di quello che si dice oggi ha lo scopo di velare le cose, di mistificarle, amplificato «dai grandi altoparlanti», dalla smisurata potenza della comunicazione in gran parte male usata. A questo proposito il teatro ha una sua funzione precisa: ma si tratta di usare le possibilità specifiche di questo strumento di demistificazione. Non crediamo alle contestazioni puramente grammaticali. Crediamo però che ci si possa servire del teatro per mettere dei dubbi, per rompere delle prospettive, per togliere le maschere, mettere in moto qualche pensiero. Crediamo in un teatro pieno di interrogativi, di dimostrazioni giuste o sbagliate, di gesti contemporanei.

11. *A margine.*

Quanto al modo in cui *Zip* è stato accolto, dato che i pareri sono stati, come sempre in questi casi, contrastanti e opposti, in bene e in male, vogliamo dire soltanto questo:

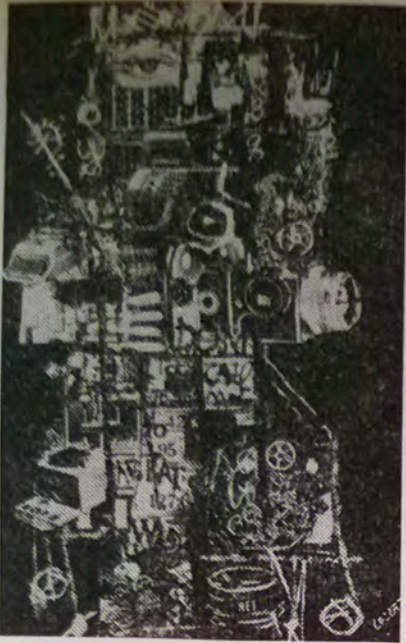
la critica teatrale ha una funzione che crediamo importante; dovrebbe costituire il luogo di verifica più controllato e avanzato (e più libero), di quello che si produce. A proposito di *Zip* purtroppo ci è stata utile soltanto in parte. Alcuni poi hanno preferito scaricare addosso a *Zip* le loro personali polemiche sull'avanguardia, contro l'avanguardia, sotto e sopra l'avanguardia, preferendo distreggiarsi attorno a una definizione, per ognuno diversa, piuttosto che cercare di «leggere» lo spettacolo. Scrivere, ad esempio, come ha fatto qualcuno, che lo spettacolo è cubo-futuristico, significa essere imprecisi o in malafede due volte: una nei confronti dello spettacolo, che non è cubofuturistico; due nei confronti del cubofuturismo, che ha dato risultati letterari e teatrali (Urss anni venti) di tale levatura, che ormai parlarne con la boria e la sufficienza di cui ha dato prova qualcuno, ha lo stesso significato che può avere ironizzare sull'avanguardismo e lo sperimentalismo dell'Odissea (Omero).

SIPARIO

"SI PARLAVA DI ROSE" di Frank D. Gilroy (Premio Pulitzer 1965)



Per un'avanguardia italiana



Dopo il linciaggio morale di cui la critica ha fatto oggetto "Zip, Lap, Lip, ecc." abbiamo ritenuto il caso di chiedere a Giuliano Scabia e Carlo Quartucci, una nota sullo spettacolo di cui sono rispettivamente autore e regista: un testo e un allestimento che, nonostante i loro limiti, restano a nostro avviso stimolanti nella situazione generale del nostro teatro.

1. L'ipotesi di partenza.

Far vivere, partendo da un testo verificato continuamente sulla scena, dieci maschere contemporanee: dieci forme, capaci di racchiudere ognuna più tipi. Non maschere fisse, come nella commedia dell'arte, bensì maschere mobili, aperte, in continua crescita nel gesto, nel costume, nella voce, nel significato, durante tutto lo spettacolo.

2. Una nascita scenica e una distruzione.

L'arco dello spettacolo va dalla nascita alla distruzione. Una nascita-distruzione scenica, naturalmente, in cui la *machina* scenica viene costruita a poco a poco, partendo dai corpi ancora non segnati avvolti nelle membrane di carta, e attraverso una accumulazione continua di segni e di oggetti perviene alla propria distruzione. Il primo climax viene toccato, alla fine del primo tempo, con la costruzione della città.

La distruzione è trattata, prima di tutto, come fatto teatrale. Non si tratta della guerra atomica, anche se il crescendo che la precede potrebbe farlo pensare. È uno scontro scenico, lo scoppio dell'accumulazione di oggetti, introdotto da un *possibile* crescendo contemporaneo (*l'escalation*). Gli attori in questa scena devono scatenarsi. È il secondo climax: e in un certo senso devono scaricare tutta la tensione dello spettacolo, preparandosi alla fucilazione e alla risata finale.

3. La conquista di tutto lo spazio del teatro.

In *Zip* si recita in un teatro trasformato tutto in palcoscenico. Naturalmente per noi si tratta di un punto d'arrivo e insieme di partenza. È questa un'esperienza già in parte teorizzata o attuata in passato (Mejerhold-Artaud), che oggi va ripresa, portata avanti, approfondita. Si tratta di immergere lo spettatore *anche fisicamente* nello spettacolo, coinvolgendolo nei rapporti che si creano fra attore e attore, battuta e battuta, suono e suono che gli passano sopra e lo attraversano. Voglia-

mo cercare in qualche modo di rompere il rapporto prospettico, ancora classico, dominante nel teatro; passare da una prospettiva troppo spesso di tipo rinascimentale a una prospettiva plurima, acentrica. Per intenderci: crediamo che nel teatro debba avvenire uno spostamento prospettico di tipo analogo a quello avvenuto in pittura da Leonardo a Klee, o in musica col superamento dello strutturalismo tonale. Su questa via si è mossa la parte più interessante delle ricerche teatrali del '900 (si pensi, fra l'altro, agli studi e alle realizzazioni di Moholy-Nagy nell'ambito della Bauhaus, dove lavorava anche Klee).

4. Uno spettacolo da vedere e da costruire da tutte le parti.

Pollock ha costruito molti dei suoi quadri girando attorno alla tela, abolendo l'alto e il basso, il lato destro e sinistro. Qualcosa del genere abbiamo cercato di fare con *Zip* nel rapporto dello spettatore con lo spettacolo. E d'altra parte un simile modo di usare il teatro si lega a una delle più importanti esperienze umane: la vita nella piazza come luogo d'incontro. Al centro del paese, della città, il rito della discussione, dell'arrivare da tutte le parti, del raccogliersi in un centro aperto, rappresentava una verifica continua, fisica e intellettuale, degli abitanti: un'affermazione di appartenenza alla collettività. Il teatro può sostituire questo luogo d'incontro in via di sparizione, offrire lo stesso modo di stare nello spazio, presi da avvenimenti in atto da tutte le parti.

5. Uno spazio teatrale nuovo.

È chiaro che c'è bisogno di uno spazio teatrale abbastanza diverso da quello italiano tradizionale. Uno spazio in cui la mobilità dello spettatore venga aiutata da una speciale struttura, da sedie girevoli e mobili, da uno spazio insomma che non presenti luoghi privilegiati, dato che ogni forma teatrale nasce con un suo spazio, con l'esigenza di un suo tipo di rapporto prospet-

tico fra attore e spettatore. È un tipo di spazio da costruire, anche qui tenendo conto delle esperienze tentate o realizzate nel '900, da Gropius a Artaud, dalle proposte raccolte da Poliéri al recente entusiasmante progetto per l'Opera di Cagliari redatto dal gruppo di architetti diretti da Sacripanti, definito da Zevi "poliorganismo atto ad assorbire attività molteplici e ad inserirsi al centro della vita culturale, rappresentativa, e persino commerciale di una città moderna". Dunque uno spazio teatrale da dissacrare continuamente, mediante una partecipazione di tipo assai diverso da quella teatrale tradizionale: ma proprio per questo un teatro spazio al centro della vita cittadina, percorso durante tutto l'anno per necessità diverse. Cioè una piazza di tipo nuovo, programmata, con prospettive al suo interno sempre mutabili.

6. Zip è uno spettacolo in evoluzione.

Nel senso che vogliamo portare avanti questo tipo di stile, rielaborandolo sulla base della struttura da cui siamo partiti: cioè nascita di dieci maschere; costruzione delle maschere; distruzione della macchina scenica: passando a poco a poco dal tono semifabesco della primissima stesura del testo, alla maggiore compostità delle maschere nella struttura attuale dello spettacolo, fino alla possibilità di saltare del tutto a una 'nascita di maschere' più legata ai gesti della cronaca, e forse in una dimensione totalmente tragica.

7. Il rapporto dell'attore col suo personaggio e col pubblico.

Gli attori hanno partecipato abbastanza attivamente, fin dall'inizio delle prove, alla costruzione scenica di Zip. Attraverso lunghe discussioni, addirittura mediante la ricerca in comune della battuta adatta, o con suggerimenti per il taglio delle scene. Si è raggiunta così una recitazione analizzata, cosciente di sé, che tiene a distanza la maschera e lo spettatore, pur coinvolgendolo fisicamente e intellettualmente. Si tratta di avvicinare e allontanare continuamente dall'attore e dallo spettatore il personaggio e lo spettacolo, in modo da avere insieme la partecipazione razionale e la partecipazione fisica e affettiva dello spettatore e dell'attore.

8. Tre strade.

Nel teatro d'oggi, a questo proposito, è possibile perseguire due strade opposte: di immedesimazione ritualistica dell'attore nell'atto teatrale e di partecipazione dello spettatore al rito; o di continua distruzione della realtà teatrale costruita, portando alle estreme conseguenze la lezione del teatro epico brechtiano. Entrambe queste vie portano alla catarsi dell'attore e dello spettatore. In Zip abbiamo tentato una terza via, fondata contemporaneamente sul distacco dell'attore e dello spettatore dal personaggio (in particolare nella scena mobile della lettura dei quotidiani), e l'immersione fisica dello spettatore nelle coordinate dello spettacolo attraverso l'uso di tutto lo spazio del teatro.

9. Tradizione e partenza da zero.

Ci sono dei momenti in cui, almeno per ipotesi, bisogna partire da zero: anche se poi, di fatto, è impossi-

bile farlo. Così ha avuto un senso profondo il gesto dadà, o la discesa in piazza dei surrealisti. Ma a noi oggi interessa un teatro di costruzione, non di distruzione. Una forma teatrale costruita, non la dissoluzione della forma teatrale. Nella tradizione della cosiddetta *avanguardia* del '900 vediamo una immensa riserva di soluzioni, di tecniche, di sperimentazioni, di risultati meravigliosi e di fallimenti desolanti: un patrimonio da cui bisogna attingere, di cui bisogna servirsi. Un facile schematicismo ha identificato *tout court* avanguardia e decadenza, fine del mondo capitalistico borghese ed esperimenti e ricerche nuovi. Crediamo si tratti di una visione angusta, limitatrice. Non si è saputo vedere quanto di nuovo, a livello del linguaggio e della coscienza di un senso della storia, si veniva scoprendo attraverso e mediante l'avanguardia. Naturalmente servirsi di una tradizione non vuol dire ripeterla. Oggi non crediamo né utile né necessario partire da zero, perché nella situazione in cui ci troviamo è possibile essere tanto più precisi quanto più si è coscienti delle esperienze che sono già state iniziate e portate avanti.

10. La realtà contemporanea.

Ci sono vari modi per mascherare la realtà. Gran parte di quello che si dice oggi ha lo scopo di velare le cose, di mistificarle, amplificato 'dai grandi altoparlanti', dalla smisurata potenza della comunicazione in gran parte male usata. A questo proposito il teatro ha una sua funzione precisa: ma si tratta di usare le possibilità specifiche di questo strumento di demistificazione. Non crediamo alle contestazioni puramente grammaticali. Crediamo però che ci si possa servire del teatro per mettere dei dubbi, per rompere delle prospettive, per togliere le maschere, mettere in moto qualche pensiero. Crediamo in un teatro pieno di interrogativi, di dimostrazioni giuste o sbagliate, di gesti contemporanei.

11. A margine.

Quanto al modo in cui Zip è stato accolto, dato che i pareri sono stati, come sempre in questi casi, contrastanti e opposti, in bene e in male, vogliamo dire soltanto questo:

la critica teatrale ha una funzione che crediamo importante; dovrebbe costituire il luogo di verifica più controllato e avanzato (e più libero), di quello che si produce. A proposito di Zip purtroppo ci è stata utile soltanto in parte. Alcuni poi hanno preferito scaricare addosso a Zip le loro personali polemiche sull'avanguardia, contro l'avanguardia, sotto e sopra l'avanguardia, preferendo destreggiarsi attorno a una definizione, per ognuno diversa, piuttosto che cercare di 'leggere' lo spettacolo. Scrivere, ad esempio, come ha fatto qualcuno, che lo spettacolo è cubofuturistico, significa essere imprecisi o in malafede due volte: una nei confronti dello spettacolo, che non è cubofuturistico; due nei confronti del cubofuturismo, che ha dato risultati letterari e teatrali (Urss anni venti) di tale levatura, che ormai parlarne con la boria e la sufficienza di cui ha dato prova qualcuno, ha lo stesso significato che può avere ironizzare sull'avanguardismo e lo sperimentalismo dell'Odissea (Omero).

Carlo Quartucci
Giuliano Scabia