

# *Aspettando Godot* e la cosmogonia teatrale di Carlo Quartucci

Maria Grazia Berlangieri

La cosmogonia teatrale di Carlo Quartucci reca una “didascalia” nota e ben precisa: «C’era un testo dove personaggi con la bombetta in testa si muovevano in maniera clownesca, parlavano e per due ore non raccontavano niente».<sup>1</sup> Quartucci nel 1959 istintivamente sceglie, ancora studente di architettura, *Aspettando Godot* di Samuel Beckett «senza sapere niente di Beckett»:<sup>2</sup>

Artisticamente sono nato a vent’anni con Beckett nel 1959, quattro anni dopo il suo *Aspettando Godot*, e quando a vent’anni feci il personaggio di Estragone. Mi colpirono le sue battute. Estragone che si alza da terra, va sul fondo e guardando il vuoto dice: “panorami ridenti”. Ma la didascalia fanciullesca di Beckett non dice Estragone va sulla strada di campagna ma va sul fondo della scena. Poi va in proscenio e guardando la platea pronuncia la frase: “un luogo incantevole”; si volta e dice a Vladimiro: “andiamocene da qui”; che per me significava dal teatro, dal teatro confezionato, definito, senza ricerca, senza curiosità. Dopo ho capito che lì non c’era più nulla per me e ho iniziato a viaggiare.<sup>3</sup>

Se Beckett, come afferma Carlo Fruttero, attraverso il teatro sfugge alla pietrificazione del romanziere (post Proust, Kafka e Joyce), paralizzato dalla coscienza di sé e ossessionato dal bisogno di “altro”,<sup>4</sup> attuando uno slittamento graduale dal romanzo al teatro fondamentale per mettere in crisi i generi letterari ed esplorare nuove ibride soluzioni espressive,<sup>5</sup> Quartucci attraverso il teatro di Beckett costruisce le basi di un nuovo linguaggio scenico che già alla fine degli anni Sessanta lo

<sup>1</sup> Gigi Livio, *Colloquio con Carlo Quartucci*, «L’asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 2 (1998), p.129.

<sup>2</sup> Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò*, Roma 16 gennaio 2018. Quartucci era solito nei nostri incontri leggermi stralci di scritti a cui aveva lavorato o stava lavorando, in questo caso mi riferiva del suo intervento al convegno *Ivrea Cinquanta mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017, 5-6-7 maggio 2017* e in particolare al dialogo con Lorenzo Mango. Cfr. *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Clemente Tafuri, David Beronio (a cura di), Akropolis libri 2018.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Cfr. Carlo Fruttero, *Introduzione*, in S. Beckett, *Aspettando Godot*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1956, pp. 5-13:10.

<sup>5</sup> Cfr. Filippo Milani, *Il teatro ilarotragico di Manganelli (tra Beckett e Bacon)*, «Cuadernos de Filología Italiana», 25 (2018) pp. 197-211:198.

condurrà fuori dai teatri stabili, immobilizzati dalla burocratica e statalista organizzazione teatrale, dalla sclerotizzazione del modello recitativo dell'Accademia d'Arte Drammatica, dalla prime incrinature del modello di regia critica<sup>6</sup> e dall'irrisolto nodo relativo all'assenza – vera o presunta – di una drammaturgia italiana.<sup>7</sup>

Carlo Quartucci debutta come attore nel ruolo di Estragone, di regista e scenografo nell'*Aspettando Godot* del 1959, prima nella chiesa della Natività di Roma e poi con la Compagnia universitaria Latino-Metronio al Teatro Brancaccio. Come è noto, Quartucci e la Compagnia del Teatro della Ripresa furono invitati nel 1963 da Luigi Squarzina allo Stabile di Genova per costituire una sezione di ricerca e sperimentazione che prenderà il nome di Teatro Studio. Tuttavia nel primo anno Quartucci fu impiegato principalmente come aiuto regista di Squarzina e come docente nella scuola d'arte drammatica dello Stabile, mentre gli altri componenti della compagnia vennero scritturati come comparse negli spettacoli in cartellone. Soltanto alla fine della stagione 1963/1964 riuscirono a debuttare con *Aspettando Godot* collocato fuori abbonamento. Nel 1965 Quartucci e la ritrovata Compagnia del Teatro della Ripresa ritornano a lavorare su *Aspettando Godot*, presentando al pubblico una versione *en plein air* lungo il Tevere, a Prima Porta durante il Festival di S. Beckett, riflesso delle esperienze artistiche “collettive” e individuali di Quartucci e del suo gruppo.<sup>8</sup>

*Aspettando Godot* si colloca tra le sequenze iniziali di quella rivoluzione teatrale messa in atto dalla seconda avanguardia teatrale che, secondo Marco Palladini, si caratterizza per la rottura dell'endoteatralità (cioè di quel teatro imperniato sul proprio peculiare sistema espressivo); per il conseguente rigetto del testo e del copione drammaturgico in favore della primazia della scrittura scenica.<sup>9</sup> Quartucci – in questa prima fase di ricerca e “costruzione” di un linguaggio proprio – si

<sup>6</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni 1984, p. 536; Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani 2000; Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1956-1967*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 24; Sull'ipotesi della coincidenza tra regia critica e teatri stabili (e la relativa sclerotizzazione dei modelli produttivi) vedi l'epistolario di Grassi, Strehler, Guerrieri in Stefano Locatelli, *Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo “dramaturg” del Piccolo Teatro?*, in *Obiettivo Guerrieri, parte II*, «Biblioteca Teatrale», 123-124 (2017), pp. 185-229.

<sup>7</sup> «La ricerca di un nuovo testo italiano si trasforma generalmente in un'operazione angosciosa», Carlo Quartucci, in Corrado Augias, *Un Godot per il teatro italiano. Avanguardia e tradizione in riva al Tevere*, «Avanti!» 31 luglio 1965.

<sup>8</sup> Quartucci aveva, tra le altre cose, appena concluso lo spettacolo *Cartoteca* (maggio 1965), un'esperienza capitale per la sua poetica teatrale *in fieri* che inevitabilmente investirà il Festival di S. Beckett. Per un approfondimento vedi Livia Cavaglieri, *Verso “la libertà totale della scena”: Cartoteca di Carlo Quartucci*, in Federica Natta (a cura di), *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, Edizioni di Pagina, Bari 2012, pp. 121-142.

<sup>9</sup> Cfr. Simona Cinaglia, *Sette domande sul teatro d'avanguardia a Franco Cordelli e Marco Palladini*, «L'illuminista», 2/3 (2000), pp. 187-232 (qui 206-207).

muove sulla cartina geopolitica degli Stabili, nell'illusione che possa farlo dall'interno della scena "ufficiale" proponendo una nuova teatralità fonetico-visiva: «Il Teatro Studio è nato per fare un teatro di ricerca nazionale. Lo volevo fare con Leo e Rino ma anche con gli attori stabilizzati affinché vedessero un nuovo modo di recitare».<sup>10</sup>

*Aspettando Godot* è quindi il primo epifanico testo drammaturgico che Quartucci interpola a favore di una desacralizzazione della regia critica votata secondo lui alla riesumazione dei classici, della «scena rinascimentale» e di un «pubblico ottocentesco» coartato all'interno di un repertorio che lo riduceva a compratore nel «supermercato dei teatri stabili».<sup>11</sup>

Prima che Beckett diventi per la teatrografia di Quartucci e dei componenti della Compagnia del Teatro della Ripresa un deposito semantico che deborderà nel mito (della comunità e del suo fallimento, della pluralità di codici linguistici, visivi e fonetici, di una prassi attoriale preludio di «un'aporia teatrale italiana»)<sup>12</sup> era innanzitutto un autore "d'eccezione" la cui drammaturgia presentava delle caratteristiche che felicemente germineranno nella loro giovane poetica teatrale.

In Italia la prima (e capitale) traduzione di Beckett è del 1956 ad opera di Carlo Fruttero per Einaudi. Per quanto lo stesso Quartucci rimarcasse (quantomeno nei primi allestimenti), di aver portato in scena Beckett senza saperne molto, scarsa era la conoscenza generale da parte della critica e del pubblico italiano dell'autore irlandese. La teorizzazione del teatro dell'assurdo risale al 1961, e pochissimi erano stati i tentativi di messa in scena in Italia.<sup>13</sup> Al Piccolo Teatro di Milano nel 1953 esordisce per una sola sera *En Attendant Godot*, dal Théâtre de Babylone nell'edizione del debutto. Invece la prima rappresentazione italiana avviene a Roma, nel

<sup>10</sup> M.G. Berlangieri, *Conversazioni* (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Roma cit.

<sup>11</sup> Carlo Quartucci, *Teatro stabilizzato e teatro evolutivo*, «Sipario», 253 (1967) (il testo con alcune variazioni è pubblicato in Edoardo Fadini, Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Cooperativa editoriale Studio Forma, Torino 1976, pp. 108-109. L'articolo di Quartucci è in risposta a quello di Luigi Squarzina *Il repertorio contemporaneo e i teatri Stabili*, «Sipario», 250 (1967). Le questioni relative alla regia critica e al pubblico borghese del dopoguerra sono chiaramente assai più articolate di quanto in sintesi emerge dalla contrapposizione generazionale, professionale e personale esistente fra i due.

<sup>12</sup> Cfr. Simona Cigliana, *Sette domande sul teatro d'avanguardia* cit., pp. 187-232 (qui pp. 207-208).

<sup>13</sup> Franco Mancini, *L'Illusione alternativa, lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 1980, p. 220. Per un approfondimento sulla fortuna scenica di Beckett in Italia vedi Franco Quadri, *Beckett in Italia, la fortuna teatrale*, in Sergio Colomba (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, 1997, p. 361; Annamaria Cascetta, *Il tragico e l'umorismo: studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, postfazione di Stanley E. Gontarski, Le Lettere, Firenze 2000; Luca Scarlini, *La comicità dell'esistenza. Una via italiana a Samuel Beckett*, «Drammaturgia», 9 (2002). I suddetti testi (di Quadri e Scarlini insieme a numerosi altri) sono ripubblicati in G. Alfano, A. Cortellessa (a cura di), *Tegole dal cielo. L' "effetto Beckett" nella cultura italiana*, Edup, Roma 2006.

1954. Regia di Luciano Mandolfo, interpreti: Marcello Moretti, Vittorio Capriolo e Claudio Ermelli.<sup>14</sup> Intorno al 1958 Aldo Trionfo con la Borsa di Arlecchino presenta per la prima volta in Italia testi di Ionesco, Beckett, Tardieu, Genet. Nel 1958 porta in scena *Un coniglio molto caldo* e nel 1959 *Finale di partita* di Beckett con Paolo Poli.<sup>15</sup>

In Italia non esisteva una tradizione atta ad accogliere in piena consapevolezza il teatro dell'alienazione. Il Piccolo Teatro di Milano ospita per una sola serata nel 1953 la prima versione di *En Attendant Godot* per la semplice necessità di "una *pièce* parigina nella stagione".<sup>16</sup> Se in un primo momento la stessa critica francese fu scettica e successivamente concesse alla *pièce* un valore sperimentale (definizione che rimarca un ottuso spirito conservatore nel relegare *a latere* un certo teatro, come vedremo anche con Quartucci), in generale si ritenne che *Godot* sarebbe rimasto rinchiuso all'interno di una ristretta cerchia di intellettuali. Invece incontrò uno straordinario successo di pubblico; prima ancora di qualsiasi successiva interpretazione metateatrale, filologica e filosofica, sostanzialmente perché *Godot* spesso faceva ridere: «[...] l'*humor* è il veicolo, il cavallo di Troia del *néant*, e questa è forse la chiave (volgare) del suo sorprendente successo». <sup>17</sup> Martin Esslin specificherà nel suo saggio *Dionysos' Dianoetic Laugh* che a ridere non sono i personaggi ma il pubblico: «[...] in Beckett non sono i personaggi ma il pubblico a ridere; l'assenza di *dianoia*, per quanto terribili possano essere le loro disgrazie, li rende infatti comici e ridicoli. La differenza tra la catarsi dianoetica della tragedia tradizionale e la *dianoia* del *risus purus* presente nel teatro di Beckett deriva proprio dalla dislocazione di questa consapevolezza». <sup>18</sup>

Diffidando quindi di lasciare retrocesso nella sola casualità l'incontro della drammaturgia di Beckett con quella primigenia di Quartucci, bisognerà fare uno sforzo nel cercare l'innescò che farà esplodere nel suo immaginario e in quello della Compagnia del Teatro della Ripresa l'idea che la teatralità di Beckett potesse rappresentare un "luogo del possibile" in cui attuare la propria ricerca scenica (in quegli anni ancora in fieri).<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Cfr. Alberto Bentoglio, *Marcello Moretti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76 (2012).

<sup>15</sup> Per un approfondimento vedi Livia Cavaglieri, Donatella Orecchia, *Memorie sotterranee: storia e racconti della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia University Press, Torino 2018.

<sup>16</sup> Cfr. Franco Quadri, *Beckett in Italia, la fortuna teatrale*, in Sergio Colomba, (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett* cit., p. 177.

<sup>17</sup> Carlo Fruttero, *Introduzione*, in S. Beckett, *Aspettando Godot* cit., p. 8.

<sup>18</sup> Martin Esslin, *Dionysos' Dianoetic Laugh*, in J. Calder (ed.), *As No Other Dare Fail*, Riverrun Pr, London, pp. 15-23. Trad. it. di Elena Cassarotto, *Il riso dianoetico di Dioniso*, in Paolo Bertinetti (a cura di), traduzioni di Carlo Fruttero et al., *Samuel Beckett, Teatro completo: drammi, sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, Einaudi, Torino 2007, pp. 736-743.

<sup>19</sup> I componenti del gruppo, in particolare Quartucci e Sudano, rimarcheranno l'importanza di Beckett nella costruzione della loro poetica teatrale. Cfr. Gigi Livio, *Colloquio con Rino Sudano*, in «Asino

È sulla superficie funambolica e canzonettistica di *Aspettando Godot* che Quartucci rintraccia i segni di un linguaggio conosciuto. Lo stereotipo godottiano<sup>20</sup> in costruzione si feconda, oltre che con i freschi studi di arte e di architettura, con un certo immaginario filmico, le comiche di Charlie Chaplin e Buster Keaton: «Carlo era interessato a Beckett perché in quel periodo era fissato con le comiche di Keaton. Aveva sentito un'affinità tra Beckett e Keaton e gli interessava il movimento dell'attore nello spazio beckettiano».<sup>21</sup>

Quartucci sembra prefigurare l'affinità tra Keaton e Beckett che, proprio tra il 1964 e il 1965, troverà compimento nel cortometraggio *Film* (1964), diretto da Alan Schneider, su sceneggiatura di Samuel Beckett, che ha per protagonista proprio Buster Keaton e che viene presentato per la prima volta in Italia al Festival di Venezia nel 1965.

L'utilizzo di costumi e in particolare della bombetta nella prima rappresentazione di *Aspettando Godot* di Beckett a Parigi, ha rimarcato fin da subito l'accostamento a una certa comicità cinematografica: «Circolano alla superficie di *Godot* un certo funambolismo canzonettistico, un'aria di pagliacciata *highbrow*, di squisita cretineria [...] Non di meno Vladimiro ed Estragone, oltre ad appartenere alla stessa categoria a-sociale del *tramp*, si comportano con miope disinvoltura [...]. Il traguardo di Beckett è, a differenza di Chaplin, metafisico, ma l'urto comico è lo stesso».<sup>22</sup>

I “vagabondi” Vladimiro e Estragone entrano nell'immaginario di Quartucci mescolandosi ai suoi ricordi dell'infanzia e, forse, con quella “disfonia attoriale” che egli richiamava nei suoi racconti: la sua relazione con la scena e con il padre Antonio Manganaro, capocomico di una compagnia popolare:

Da bambino volevo recitare. A Natale mio padre nel ruolo del diavolo eseguiva con la compagnia fino a cinque rappresentazioni della natività dal pomeriggio a notte fonda. C'era un bambino attore nel ruolo di Benino. Ho ancora in mente le battute stupende di quei canovacci: “Pareva che si aprisse in cento lampi il cielo, sembrava che piovesse un misto da lassù d'argento e d'oro”. Io volevo recitare, desideravo il ruolo di Benino, ma mio padre rifiutava a causa della mia balbuzie. Pregai mia madre, donna dall'enorme forza che ci aveva cresciuto in teatro. Lo convinse. Di fronte a mio padre recito come un

di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 1 (1997); Gigi Livio, *Colloquio con Carlo Quartucci*, in «Asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro» cit.

<sup>20</sup> Fin dalla prima storica rappresentazione di *Aspettando Godot* al Theatre de Babylone (5 gennaio 1953) la messa in scena dei personaggi di Vladimiro e di Estragone si caratterizza per i costumi che, con le bombette, le scarpacce, ecc., richiamano quelli dei personaggi cinematografici di Chaplin o di Keaton, appartenenti tutti alla categoria dei *tramp*, cioè dei vagabondi e dei diseredati, definendo così un “canone” per le successive messe in scena.

<sup>21</sup> R. Sudano, in *Rino Sudano. Una testimonianza sull'avanguardia*, intervista di Fabio Acca, in «Acting Archives Review», III, 6 (2013), p. 259.

<sup>22</sup> Carlo Fruttero, *Introduzione*, in S. Beckett, *Aspettando Godot* cit., p. 8.

pazzo le battute e a un certo punto balbetto e m'interrompo. Allora lui urla "non preoccuparti Carlo! Se succede in scena faccio entrare il comico".<sup>23</sup>

Questo immaginario, come vedremo, si riverserà nella ricerca scenica dell'*Aspettando Godot* ibridandosi con il talento attoriale (di Leo de Berardinis e di Rino Sudano su tutti) con le competenze visive di Quartucci che attuerà così la mutuazione del testo beckettiano in un linguaggio fonetico-visuale geometrizzante. Come sottolineato, *Godot* fin dalla nascita portava i segni dello stigma antiteatrale a dispetto del successo ottenuto secondo ragioni accennate prima: fuori dal repertorio dei classici da "riesumare" attraverso la regia critica, ma all'interno di quei "codici *vaudeville*" leggibili da quel "pubblico allargato", a cui Quartucci ambiva e da cui in qualche modo proveniva. Fin da subito, infatti, e successivamente alla fallimentare integrazione nello Stabile di Genova, si configura in lui la ferrea volontà di fare un teatro per tutti e non per pochi.<sup>24</sup> Il suo apprendistato teatrale, che si sovrascrive a quella mitologia godottiana in costruzione alla fine degli anni Cinquanta, si lega poi a un altro aspetto essenziale di *Aspettando Godot*: un testo "che per due ore non raccontava niente" e in cui la conversazione tra i personaggi svuotandosi lascia intravedere le ormai fragili strutture linguistiche del dramma borghese esponendosi al pubblico apertamente come *fiction*. E qui, nella "didascalia" beckettiana,<sup>25</sup> Quartucci fa un salto semantico dal piano della parola a quello dello spazio, ove è possibile richiamare una coordinata della sua cosmogonia teatrale meno conosciu-

<sup>23</sup> Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò*, Roma, 18 gennaio 2018. Quartucci, come noto, nei suoi primi spettacoli recitava, ad iniziare da *Aspettando Godot* del 1959 nel ruolo di Estragone. Nell'intervista rilasciatemi ricordava divertito come Leo de Berardinis lo canzonasse a riguardo: «Carlo sei un grande regista ma come attore fai schifo».

<sup>24</sup> La relazione con il pubblico sembra sia stato uno dei motivi di discordia tra Quartucci e gli altri membri della Compagnia del Teatro della Ripresa: «Avevamo superato il teatro ufficiale. Dopo di quello successe che io rimasi con Carlo Quartucci, mentre Leo andava da una parte, Rino dall'altra. Ci spaccammo proprio perché si crearono due fazioni: c'era un certo moralismo politico per cui no, il pubblico non deve venire, non si deve fare pubblicità, non si deve andare sui giornali", "Ma siete pazzi ...". Comunque, ci fu una rottura», Gigi Livio, Donatella Orecchia, (a cura di), *Colloquio con Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo*, in «Asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 8 (2003), p. 47. Invece in un'altra intervista Quartucci afferma: «Infatti la nostra rottura, anche scontri ecc. perché io li attaccavo continuamente dicendo "siete sempre beckettiani", cioè avete fissato uno stile quando ve lo voglio spaccare», in Gigi Livio, (a cura di), *Incontro con Carlo Quartucci*, «Quarta parete», 5 (1980), p. 90.

<sup>25</sup> «La didascalia usata drammaturgicamente da Beckett tende a dare corpo concreto alla scena, a diventare il suo linguaggio privilegiato, che ingloba parola, azione, suono, colori, emozioni. La scrittura del drammaturgo irlandese presenta così una qualità eminentemente scenica, cioè il testo "è una macchina di teatro, che al di fuori della scena resta, sostanzialmente, incompleto"», in Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1956-1967* cit., p. 20; Lorenzo Mango, *Il dramma mancato, la decostruzione della forma drammatica nel teatro del Novecento*, «Annali dell'Università degli studi di Napoli, "L'Orientale"» Sezione romana, XLVI, 1 (2004), p. 37.

ta, la sua relazione ideale e postuma (almeno fino al 1968) con l'arte di Marcel Broodthaers che il regista indica come punto di riferimento del suo viaggio nella teatralità:<sup>26</sup> «Dopo ho capito che lì non c'era più nulla per me e ho iniziato a viaggiare. *Camion* è viaggio. Questo viaggio, dal 1968, l'ho fatto portando nel mio cuore, nel mio immaginario, la carta geopoetica di Marcel Broodthaers, questa carta continua a essere il mio palcoscenico».<sup>27</sup>

Quartucci si riferisce in particolare all'opera *Carte du monde poétique* del 1968,<sup>28</sup> che consiste in una grande mappa geopolitica del mondo che originariamente portava il titolo *Carte du monde politique*. Con linee semplici Broodthaers barrò le lettere «li» nel titolo e le sostituì con la lettera «é». Successivamente tra il 1968 e il 1970 ne realizza un'altra: *Carte du monde utopique*, questa volta cancellando semplicemente la parola originaria “économique”.<sup>29</sup> In comune con il poeta e artista concettuale belga Quartucci ha la volontà di lavorare sulla struttura dell'opera rompendone i confini, con una continua mutazione dei linguaggi e dei piani di senso. Nelle nostre conversazioni insisteva molto su questi aspetti, ne era profondamente affascinato: Broodthaers, un poeta che a quarant'anni diventa artista e crea il Museo delle Aquile autoeleggendosi direttore, scoprendo non tanto «le belle arti ma l'audience e lo spettacolo, al punto che anziché produrre opere d'arte – come altri artisti che sono saltati dalla parola all'immagine, dalla pagina all'ambiente – realizzò un museo. Non un museo come tanti ma un museo d'artista»<sup>30</sup>. È senz'altro singolare il parallelismo “concettuale” e temporale tra queste opere di Broodthaers e le rappresentazioni di Quartucci.

Mentre nel 1964 Broodthaers realizza *Pense-bête*<sup>31</sup> – traslitterando il dispositivo libro in un oggetto visivo e tramutando il lettore in spettatore – Quartucci e

<sup>26</sup> Nel dicembre del 2018 ho avuto diverse conversazioni con Carlo Quartucci e Carla Tatò nelle quali emerse il rapporto ideale instaurato tra la personale poetica teatrale di Quartucci e quella dell'artista concettuale Broodthaers. Incuriosita da questa “coordinata” inedita ho approfondito successivamente con Quartucci questo tema, lavorando al disegno di una carta visiva che metteva in un parallelo cronologico alcune opere di Broodthaers con i suoi spettacoli. Tuttavia è difficile datare quando Quartucci effettivamente individua una relazione tra la sua opera e quella dell'artista belga, quindi non possiamo che ritenerla retrospettiva.

<sup>27</sup> Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò*, Roma 16 gennaio 2018.

<sup>28</sup> Marcel Broodthaers, The Herbert Foundation, <<https://www.mariangoodman.com/news/343-marcel-broodthaers-the-herbert-foundation/>>, (ultima consultazione 9 settembre 2020).

<sup>29</sup> Deborah Schultz, *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2007, p. 202.

<sup>30</sup> Riccardo Venturi, *A Parigi Marcel Broodthaers tra museo e Museo*, «il Manifesto, Alias domenica», 5 luglio 2015, edizione online, <<https://ilmanifesto.it/a-parigi-marcel-broodthaers-tra-museo-e-museo/>> (ultima consultazione 9 settembre 2020).

<sup>31</sup> *Pense-bête è un'opera di Marcel Broodthaers* del 1964. L'artista ingloba le copie del suo ultimo libro di poesie *Pense-bête* in una colata di cemento e gesso rendendole illeggibili tramutando il libro da oggetto di lettura a oggetto visivo e, di conseguenza, il lettore in spettatore.

il Teatro Studio lavorano sullo slittamento beckettiano dal romanzo al teatro che, in ultima istanza, per Quartucci significa a sua volta emancipare la scena teatrale dalla drammaturgia preconfezionata trasformando lo spettacolo in un meccanismo fonetico-visivo, compenetrando Beckett con i quadri di Malevič, Van Gogh e Rousseau (Malevič per il colore bianco, nero, rosso; Van Gogh per il colore giallo; Rousseau per il colore blu). La voce degli attori si lega alla teoria dei colori (voce bianca, voce blu, voce gialla), al fine di raccordare quelle linee geometriche che campionano la scena teatrale (non una scenografia, semmai una scultura in movimento), in cui il corpo-voce-movimento degli attori rispondono alle regole della luce, del colore, e dello spazio geometrico, prima ancora che alle parole del testo:

Nel 1964 a Genova in quell'*Aspettando Godot* ci ho messo tutto quello che dal '59 avevo imparato su Beckett. Riprendo alcune soluzioni sceniche utilizzate per *Finale di partita* e *Giorni felici*. Il sole era una sfera che poi diventava la luna, l'albero era una scultura che non aveva niente, una curva. La didascalia diceva "cade la notte". Avevo chiesto al tecnico Nico Sussi il blu del "doganiere" Rousseau, un blu senza ombre, dove non vedi niente. Il povero Nico trafficava con la luce e le gelatine, ma il blu che volevo non era quello e io gli urlavo: "Mi fai vedere dal bianco di Malevič al blu di Rousseau". All'epoca c'erano le luci a reostato che occupavano molto spazio. Gli urlavo: "Nico così la notte scende, non cade. La didascalia dice la notte cade!" E lui esasperato rispondeva "Belin, ma cos'è sto doganiere Rousseau?". Squarzina che assisteva alle prove disse a Nico di ordinare la gelatina blu dalla Germania. Dopo tempo arrivò e così ebbi la notte. Misi Rino e Leo a recitare, lavorando con la voce dai toni alti ai toni bassi così come dal giorno alla notte la luce cambiava. Voce bianca, voce blu. Estragone è giallo, come la palla gialla del sole, Leo è blu, la valigia di Pozzo rossa. Lucky entrava con il nero da destra con la valigia rossa, perché avevo studiato il peso dei colori, le lezioni di Ragghianti, la figurazione di Paul Klee, e sapevo che il nero entra da sinistra a destra, come la scrittura. Se entra da destra è traumatico. In Beckett si entra e si esce da destra a sinistra.<sup>32</sup>

Quartucci in questo stralcio di conversazione si riferisce al legame tra colori e voce. Ad esempio quando dice "Vladimiro è blu", si riferisce non all'aspetto visivo ma alla richiesta fatta agli attori di rendere nella trama delle loro vocalità un accordo di altezza tonale riferibile al blu. Tra l'altro, durante queste conversazioni, mi ha mostrato una foto di Lisetta Carmi dell'*Aspettando Godot* virata in studio al colore blu, rimarcando l'importanza dell'episodio descrittomi sopra.

Già studente di architettura, è affascinato dalle lezioni dello storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti<sup>33</sup> e dalle teorie sulla forma e figurazione di Paul

<sup>32</sup> Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni* (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Roma 16 gennaio 2018.

<sup>33</sup> Carlo Ludovico Ragghianti è un importante storico dell'arte che, tra le altre cose, ha dedicato alla

Klee: è del 1959 l'edizione italiana della raccolta degli scritti di Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, lezioni, note, saggi raccolti ed editi da Jürg Spiller con prefazione di Giulio Carlo Argan.<sup>34</sup> È verosimile quindi che Quartucci fosse influenzato dalle letture sul peso dei colori, su figura e forma, coeve agli anni tangenti alle sue prime prove sceniche sulla drammaturgia di Beckett. Infatti egli sembra riferirsi anche alla teoria dei colori e composizione di Johannes Itten, altro docente di riferimento, come Klee, della scuola del Bauhaus:

Riconosciamo che una linea è lunga soltanto quando essa è messa a confronto con una più corta. La stessa linea ci pare corta quando la paragoniamo ad una più lunga. Allo stesso modo, gli effetti cromatici possono venire potenziati o indeboliti dai colori che li contrastano. [...] Come l'opposizione di bianco-nero costituisce il culmine del contrasto chiaroscurale, così l'accostamento di giallo, rosso e blu rappresenta il massimo grado di tensione tra colori puri. Ne risulta sempre un effetto chiassoso, energico e deciso.<sup>35</sup>

L'astrazione "grafica" della scena e il reticolato semantico dei colori si legano alle corporeità degli attori e al dettato delle loro azioni: la figura influenza la forma dei loro movimenti sulla scena. Così come viene descritto nel programma di sala dell'*Aspettando Godot* (1964), rianalizzato dallo stesso Quartucci nell'articolo *Sette anni di esperienze*:

Vladimiro ed Estragone sono stati strutturati in maniera diversa fra loro, a motivo della loro diversa natura. Vladimiro ha una forma verticale, una linea sottile che segna continuamente lo spazio con curve e spostamenti da destra a sinistra e viceversa; i suoi gesti sono sempre minuziosi, delicati, preziosi. Estragone, al contrario, ha uno sviluppo orizzontale: massa molle che saltella da un punto all'altro, movimenti grotteschi, rudi. [...] Questa differenziazione gestica [...] descrive graficamente la loro esigenza di complementarietà (Vladimiro ed Estragone esistono insieme, l'uno compensa l'altro), e visualmente i loro movimenti si snodano secondo figurazioni geometriche di pura astrazione, ma complementari (la linea e il punto). Allo stesso modo nella coppia Lucky-Pozzo la tipizzazione e complementarietà viene data dal corpo bloccato, leggermente piegato in avanti di Lucky, in cui si muovono soltanto le gambe avvitate ai ginocchi: cariatide umana, sofferente forma chiusa. Pozzo a sua volta, enorme forma aperta, piegato all'indietro, gambe enormi, divaricate, gesti ampi e continui, ampollosi, barocchi in un alternarsi continuo di sadismo e di paternalismo padronale. [...] I quattro personaggi sono contraddistinti da un segno visuale anche nella tonalità dei costumi. Tutto grigio

figura e alla forma diversi saggi tra cui Carlo Lodovico Ragghianti, *Figura e forma*, «Arti della visione», vol. III, *Il linguaggio artistico*, Einaudi, Torino, 1952, pp. 295-304.

<sup>34</sup> Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, lezioni, note, saggi raccolti ed editi da Jürg Spiller, edizione italiana (a cura di) Mario Spagnol, Richard Sapper, trad. it. Di Mario Spagnol e Francesco Saba Sardi, Feltrinelli, Milano 1959.

<sup>35</sup> Johannes Itten, *Arte del colore*, Il saggiaiore, Milano 1982, ed. ridotta, pp. 33-34; Johannes Itten, *Kunst der Farber*, Otto Maier, Ravensburg 1961 (ed. originale).

Vladimiro, chiaro Estragone. Bianchi pezzati di nero Lucky e Pozzo. Di un nero funebre il quinto personaggio, il messaggero di Godot. Lo spazio scenico diventa così un microcosmo di geometrie curve, di zone stagne, in cui Vladimiro-Estragone-Pozzo-Lucky creano, spezzano, riformano, figurazioni e moduli visivi di una loro risultante umana». <sup>36</sup>

Come scrive Donatella Orecchia: «sarebbe una scena bidimensionale, come un quadro con cornice. Eppure c'è un elemento che sfonda il quadro: un piccolo palco semicircolare aggettante che sporge oltre il boccascena». <sup>37</sup> È il salto semantico accennato prima, dalla didascalia alla traslitterazione scenica come insisteva Quartucci nelle nostre conversazioni recitando: «[Estragone] va in proscenio e guardando la platea pronuncia la frase: “un luogo incantevole”, si volta e dice a Vladimiro: “andiamocene da qui”». <sup>38</sup>

In questa esibita struttura visiva vengono iscritte le particolari doti attoriali e vocali degli attori della Compagnia della Ripresa, in particolare, come già accennato, quelle di de Berardinis (nel ruolo di Vladimiro), di Rino Sudano (nel ruolo di Estragone) di Claudio Remondi (nel ruolo di Pozzo) <sup>39</sup> di Maria Grazia Grassini (nel ruolo di Lucky). Lo spazio e il “peso” dei colori sono accordati alle variazioni di ritmo e all'altezza delle voci: Leo de Berardinis ricorda che per il suo Vladimir, cambiava dodici timbri di voce naturali, frutto di un lungo studio personale. <sup>40</sup> Questa tecnica attoriale era quindi emancipata dalla recitazione naturalista. Sudano vedeva Quartucci come un attore-pupo che “manovrava” in una continua relazione polisemica i loro corpi di “marionetta kleistiana”:

La nostra esigenza di corporeità nasceva dalla decisione di non accettare più un teatro in cui si lavora intorno alla figura retorica del “personaggio”; dal disinteresse per il realismo o la verosimiglianza. Noi dicevamo che bisognava smetterla di fare finta di non recitare, che piuttosto bisognava far vedere che si stava recitando. [...] Carlo era un attore-pupo e questa era la sua grande forza. Perché il pupo siciliano e la marionetta in generale – mi riferisco alla marionetta kleistiana, non alla super-marionetta di Craig, che è un grosso equivoco – alludono al fatto che l'attore è un cadavere in scena, è un morto, è un “corpo senza orifizi”. E per questo è anche una marionetta. Però ha un centro. [...] Capimmo coi nostri corpi che Beckett era un autore che bisognava “dire” e non recitare.

<sup>36</sup> Carlo Quartucci, *Sette anni di esperienze*, «Teatro», 2 (1967), pp. 45-46.

<sup>37</sup> Donatella Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Mimesis Edizioni, Milano 2020, p. 55.

<sup>38</sup> Carlo Quartucci in Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò*, Roma 16 gennaio 2018.

<sup>39</sup> Sostituito da Cosimo Cinieri nel ruolo di Pozzo durante il *Festival di S. Beckett*, Prima Porta Roma 1965.

<sup>40</sup> Gianni Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La casa Usher, Firenze 2010, p. 31.

[...] quindi un atteggiamento del corpo inteso come corpo-voce, come voce-pensiero, che non è – si badi bene – una tecnica, ma un pensiero.<sup>41</sup>

Secondo Sudano infatti il lavoro dell'attore non è passibile di nessuna tecnica, e quindi non trasmissibile perché:

Pensare bene significa, per un attore, soprattutto posizionare il proprio corpo in modo che dica ciò che deve dire nel tempo e nello spazio giusti, in un tutt'uno col movimento del corpo. Questo non è passibile di alcuna tecnica, si tratta semplicemente di avere questo tipo di coscienza, che si ha o non si ha. Perciò – e in questo sono molto radicale – credo sia stato così anche per Leo e Carlo. In altre parole, quello che abbiamo fatto non si può trasmettere. Abbiamo detto delle cose e le abbiamo dette solo noi perché solo noi potevamo dirle.<sup>42</sup>

(Quest'ultima affermazione, tra le altre cose, risponde e rimarca quanto affermato da Marco Palladini, secondo il quale la rivoluzione teatrale avanguardista in Italia elude la questione della formazione di una nuova attorialità).<sup>43</sup>

Per Sudano, Carlo era un attore-pupo, o per meglio dire un marionettista. Il suo intento era la costruzione di una emozionalità antinaturalista attraverso il disegno razionale dei corpi attoriali: «Quando provavamo *Aspettando Godot*, Salerno [Enrico Maria Salerno, *N.d.A.*] chiamato da Rino, viene a vedere una prova. E Salerno dice a Rino: “questo è un pazzo”. Rino all'inizio era come lui, lui era molto razionale. Invece io insegnavo ad essere emozionale, come con Leo. E il corpo invece andava disegnato razionalmente».<sup>44</sup>

Durante le nostre conversazioni Quartucci raccontava di come negli ultimi anni rileggesse la sua attività attraverso studi e letture. In relazione a Beckett una su tutte: *L'Atelier d'Alberto Giacometti* di Jean Genet.<sup>45</sup> In particolare per quella volontà di scarnificazione della scena operata da Samuel Beckett in collaborazione con l'artista Alberto Giacometti. «Perché mai nessuno parla dell'albero dello scultore?» Si chiedeva Quartucci durante la conversazione letteralmente recitando l'episodio di Giacometti e Beckett alle prove del *Godot* parigino.

L'elemento della scarificazione figurativa è fondante infatti: la scena si svuota assumendo la capacità di esibire i propri meccanismi, narrando innanzitutto se stessa, mostra la grana del testo attraverso le articolazioni delle voci, dei timbri,

<sup>41</sup> Rino Sudano, in *Rino Sudano Una testimonianza sull'avanguardia*, intervista di Fabio Acca, cit., pp. 259-261.

<sup>42</sup> Ivi, p. 262.

<sup>43</sup> Cfr. Simona Cigliana, *Sette domande sul teatro d'avanguardia a Franco Cordelli e a Marco Palladini* cit., pp. 207-208.

<sup>44</sup> Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni* (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Roma 18 gennaio 2018.

<sup>45</sup> Cfr. Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Il melangolo, Genova 1992.

delle forme geometriche che seguono un ritmo cromatico costruttivista. In un esercizio mejerholdiano, per parafrasare Giuseppe Bartolucci,<sup>46</sup> le disforie del mezzo testuale diventano le disforie del corpo-voce di un nuovo attore e di una teatralità che, ostentando i propri paradigmi, inizia a porre le basi per un prossimo sconfinamento nell'evento (le cui prime significative tracce possono essere individuate nel Festival di S. Beckett lungo il Tevere a Roma del 1965). Il teatro "geopoliticizzato"<sup>47</sup> di Ivo Chiesa e di Luigi Squarzina viene decostruito attraverso l'azione poetica dell'immagine che, per Quartucci, è tutto: parola, suono, spazio, così come teneva a rimarcava narrando un episodio relativo a Pier Paolo Pasolini: «Pasolini viene a vedere *I Testimoni* a Torino. A fine spettacolo mi raggiunge e mi dice "Carlo, teatro di parola! E io, ma Pierpaolo! Che teatro di parola, è la scena, è l'immagine! E lui fa, cos'è il teatro greco? Il teatro greco è l'immagine, dove scrive Eschilo. Io allora non avevo afferrato cosa intendesse».<sup>48</sup>

Come scrive Giuseppe Bartolucci, Carlo Quartucci e la sua compagnia rinnovano il teatro attraverso i segni: «Il gesto adoperato per esempio da Carlo Quartucci con il suo Teatro Studio ha non soltanto la funzione di segno-base per la sua ricerca ma diventa anche il punto di partenza per tutti i segni-diramanti che occupano i suoi spettacoli: che sono di circolarità e di concentrazione ideologica e di assunzione di elementi figurativi astratti».<sup>49</sup>

A proposito di questa incessante ricerca di figurazione astratta, emerge il lavoro con la fotografa Lisetta Carmi che dal 1962 collaborava con il Teatro Duse di Genova, fotografando così gli spettacoli di Quartucci, Trionfo, Squarzina e le rappresentazioni di avanguardia del CUT, Centro Universitario Teatrale.

Come già detto è conosciuta la relazione tra quest'ultimo spettacolo e l'opera di Malevič, in particolare *Quadrato nero* e *Quadrato bianco su fondo bianco*. Seguendo il dettato di questa astrazione, stando a quanto raccontatomi da Quartucci nelle nostre conversazioni del 2018, insieme alla Carmi realizzarono in uno studio fotografico sessanta pose sviluppate su tela dell'*Aspettando Godot*: lo sviluppo delle foto iniziava dall'intelligibilità del bianco e nero degradando nelle esposizioni fotografiche, lungo l'arco dei sessanta scatti, fino alla dissoluzione nell'indecifrabile bianco su bianco.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Cfr. Giuseppe Bartolucci, *Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni Settanta)*, in «Contemporanea», Incontri internazionale d'Arte, Centro di edizioni, Firenze 1973.

<sup>47</sup> Mi riferisco alla politica di espansione distributiva intrapresa da Ivo Chiesa allo Stabile di Genova con l'apertura di una doppia sala e una doppia compagnia. Per un approfondimento vedi Livia Cavaglieri, *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)* cit., pp. 111-112.

<sup>48</sup> Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni* (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Roma 18 gennaio 2018.

<sup>49</sup> Giuseppe Bartolucci, *Un nuovo teatro non può nascere che con nuovi segni*, «Marcatrè», VI-VII, 46/49 (1968), p. 232.

<sup>50</sup> Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni* (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Roma 18

Nonostante la messa in scena di *Aspettando Godot* al Teatro Stabile di Genova (1964)<sup>51</sup> avesse ottenuto un discreto successo e soprattutto legittimato il lavoro scenico di Quartucci e dei “suoi” attori, la loro presenza rimase in una condizione di subalternità rispetto alla scena principale dello Stabile. Quartucci e la sua compagnia rimangono un «addendo forse il più debole, certo il più complicato da gestire, assimilare e fondere con le altre linee di lavoro»<sup>52</sup> nella gestione organizzativa ed espansiva dello Stabile messa in atto da Ivo Chiesa, nell’ottica di aumentare la produzione e la distribuzione del teatro. Nella contraddittoria presenza di spettacoli maggiori e sperimentazione, Quartucci consumerà una relazione complessa con lo stesso Ivo Chiesa e con Luigi Squarzina, inseguendo l’utopia di rinnovamento della scena italiana in una delle sue sedi istituzionali. Se da un lato veniva invogliato come regista a sperimentare, dall’altro il “gruppo” nel suo insieme veniva mortificato nell’ottica di uno smembramento funzionale alle esigenze dello Stabile, che non ne riconosceva l’unità e l’autonomia. Così marginalizzati, la fuoriuscita era inevitabile. Si realizzerà tuttavia per gradi e per spettacoli.<sup>53</sup>

La prima azione fu “mettersi in movimento”, in viaggio, alla ricerca di uno spazio che condurrà nell’estate del 1965 alla realizzazione del *Festival di S. Beckett*,<sup>54</sup>

gennaio 2018. Nel momento in cui viene scritto questo saggio, le ricerche nell’archivio di Lisetta Carmi (per il tramite di Giovanni Battista Martini che lo cura) non hanno prodotto un riscontro. Tuttavia, come accennato precedente, ho potuto vedere in casa di Quartucci-Tatò una stampa professionale di *Aspettando Godot* virata al blu dalla stessa Carmi. Inoltre ho rinvenuto alcune foto realizzate dalla fotografa relative alla Compagnia della Ripresa a Palermo e alle rappresentazioni del Gruppo ‘63, anche queste non riscontrabili nell’archivio della Carmi che fanno quindi presupporre la possibilità dell’esistenza delle suddette sessanta pose sviluppate fino al dissolvimento nel “bianco di Malevič”.

<sup>51</sup> Per un approfondimento su *Aspettando Godot*, si veda Gigi Livio (a cura di), *Colloquio con Carlo Quartucci*, «L’asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 2 (1998); Donatella Orecchia, Armando Petrini, (a cura di), *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Aspettando Godot, Teatrustudio, Genova 1964*, parte I, «L’asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 5 (2001), pp. 67-99 e parte II, «L’asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 6 (2006), pp. 128-264; Donatella Orecchia, *Stravedere la scena, Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979* cit. pp. 53-71.

<sup>52</sup> Livia Cavaglieri, *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, in «Il Castello Di Elsinore», (61) 2010, pp. 107-118 (qui p. 112).

<sup>53</sup> Per Quartucci, al netto dei conflitti e di una contraddittoria collaborazione, furono anni d’intensa attività creativa contraddistinti da una pervicace attitudine organizzativa che lo porterà a conquistare spazi e autonomia rispetto allo stesso Stabile di Genova. Per un approfondimento vedi Carlo Quartucci, *Sette anni di esperienze* cit., p. 151; Livia Cavaglieri, *Nuovo Teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)* cit.; per una teatrografia completa degli spettacoli realizzati, tra gli altri, negli anni della collaborazione con lo Stabile vedi D. Orecchia, *Stravedere la scena, Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979* cit., pp. 337-359.

<sup>54</sup> *Il Festival di S. Beckett*, Teatro Mobile al Tevere – Via Tiberina Km 1, n. 116 (Prima Porta), Compagnia del Teatro della Ripresa: Cosimo Cinieri, Leo de Berardinis, Roy Bosier, Sabina de Guida, Anna D’Offizi, Alvaro Galindo, Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi, Rino Sudano, Emiliano Tolve. Direttore Carlo Quartucci. Il Festival comprendeva le rappresentazioni di *Aspettando Godot*

esempio paradigmatico dell'utopia teatrale e di quella drammaturgia degli spazi aperti cruciale per l'intera poetica di Carlo Quartucci.<sup>55</sup> Non è un'operazione di decentramento, né il perseguimento di un pubblico allargato, come avverrà successivamente. È una teatralità che insegue un proprio spazio di ricerca attraverso le pratiche e al di fuori dei teatri stabili.

I «biricchini clown di Beckett»,<sup>56</sup> come li aveva definiti Ennio Flaiano, durante il *Festival* proseguono così nel lavoro di sottrazione di ogni significazione storica sviluppando un sistema rappresentativo di relazioni sulla scena basati sulla forma-spazio, sul tempo (in senso musicale) e il suono. Disfacendosi, non senza arbitrio, della convenzione formale si concentrano sulla *parola individuale* incarnata da ogni interprete attraverso la variazione tonale della voce, secondo attributi di forma che Quartucci aveva definito "rapporti gestici" nelle note di regia dell'*Aspettando Godot* (versione 1965, Festival di S. Beckett):

Proporre oggi un testo di Beckett, soprattutto *Aspettando Godot*, oramai già «ufficializzato», dovrebbe significare l'apertura di un discorso non limitato al testo in questione, ma comprendente tutta la tematica beckettiana. Questo ha tentato di fare la regia; si trattava di considerare tutto il pensiero di Beckett, da intendersi però non come sistema filosofico, ma come problematica della esistenza sganciata da ogni significazione storica. Quindi non è gratuita una messinscena che tenga conto esclusivamente di rapporti gestici (le complementarietà di Vladimiro-Estragone da una parte, Pozzo-Lucky dall'altra, risolte in complementarietà figurative: Vladimiro una linea che avvolge il corpo di Estragone tendente ad atteggiarsi come massa, e legame di forze fisiche in continuo contrasto per Pozzo e Lucky), rapporti sonori (i personaggi cambiano voce tenendo conto di compensi e scompensi ritmici) e rapporti spaziali (scenografia non indicativa di ambienti, ma evocativa di zone mentali, l'unico luogo rappresentante l'esistenza). Non troviamo altra estrinsecazione che questa in termini teatrali, dei concetti di tempo e spazio del pensiero dell'autore. Per «mostrare» allo spettatore questo pensiero si è creduta necessaria una presa estetica e non dell'anima», una finzione di emotività di

(ed. del Teatro Studio del Teatro Stabile di Genova); *Finale di partita, Atto senza parole II; 18 collages*, teatro narrativa poesia e saggistica di S. Beckett, con dibattiti e conferenze. Nella locandina veniva presentato inoltre *Cartoteca*, del teatro universitario di Genova, come «inizio di un discorso sulle ultime tendenze a "forma aperta"», dalla locandina del Festival di S. Beckett, Archivio privato Emiliano Tolve, Roma consultato nel luglio del 2018.

<sup>55</sup> Cfr. Donatella Orecchia, *Samuel Beckett e quelli di Prima Porta. Gli anni del "Teatro della Ripresa"*, in «L'asino di B.», 10, maggio (2005); Maria Grazia Berlangieri, *Il Festival di S. Beckett: utopia e ricerca lungo il fiume*, in *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)* Ilenia Caleo, Piersandra di Matteo, Annalisa Sacchi, (a cura di), cura iconografica di Giada Cipollone, Bruno, Venezia in corso di pubblicazione (2020).

<sup>56</sup> Così scriveva Ennio Flaiano nella sua recensione (affatto conciliante) del *Festival di S. Beckett*, cfr. Ennio Flaiano, *Avvolti nel sipario aspettiamo Beckett. Troppo biricchini i clown di Beckett*, in «L'Europeo», 29 agosto 1965, p. 72. Pubblicata in volume con il titolo *Aspettando Godot* in Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Rizzoli, Milano 1983, pp. 270-273.

carattere puramente teatrale: che però non restasse tale ma fosse recuperabile razionalmente. Ed è per questo che si è tentato di agire in modo che il comportamento da clown degli attori non si esaurisse solo come veicolo scenico di divertimento atto a rendere più agevole la tematica di Beckett, ma si considerasse anche come condizione umana in quanto l'uomo beckettiano è espressione di formule fisse stantie, di luoghi comuni vecchi di secoli nella fissità della maschera clownesca.<sup>57</sup>

La ricerca di un nuovo linguaggio teatrale al *Festival* veniva esibita come processo compiuto, mentre la questione dello spazio teatrale e la sua messa in “crisi” emergeva come nuova istanza sperimentale del gruppo: «ciò che invece vogliamo sperimentare con “Festival di Beckett”, è una nuova architettura del palcoscenico e della platea, un nuovo sipario che avvolga nel medesimo tempo spettatore e attore».<sup>58</sup>

Come sottolinea Donatella Orecchia, «pubblico, edificio e linguaggio sono tre aspetti inscindibili dall'esperienza di Quartucci e del gruppo».<sup>59</sup> Lo scarno edificio teatrale del *Festival di S. Beckett* risponde alla contingenza del luogo: la periferia suburbana e la campagna romana. Segna lo spazio costruendo un luogo teatrale laddove ve ne sia la necessità, montando la struttura secondo criteri dettati dalla situazione ambientale,<sup>60</sup> utilizzando una scenografia minimale, intelaiatura di un luogo (teatrale) arrugginito.<sup>61</sup>

Il Teatro Mobile era composto da un piccolo palcoscenico senza quinte e da gradinate di legno montate a ferro di cavallo che le cronache dell'epoca paragonano alle forme circensi. La struttura era stata messa a disposizione, come il terreno, da Claudio Remondi. Come si evince dalle conversazioni che ho avuto con Cosimo Cinieri e dal riscontro di alcune foto inedite che ho rinvenuto nel suo archivio

<sup>57</sup> Note di regia di Carlo Quartucci, *Aspettando Godot*, Teatro Mobile, Compagnia del Teatro della Ripresa, Roma 1965, documento conservato nell'archivio privato di Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo, Campagnano di Roma, consultato nel febbraio del 2019. Vengono qui riprese per il Festival di S. Beckett le note di regia della precedente edizione genovese di *Aspettando Godot*.

<sup>58</sup> Piegevole del Festival di S. Beckett, Archivio privato Emiliano Tolve, Roma, consultato nel luglio del 2018. Il problema dello spazio nel 1965 è ben presente nell'elaborazione scenica di Quartucci: «[...] invece con “Cartoteca”, il Gruppo 63, il *Festival di Beckett* di Prima Porta e “Zip”, è tutto l'opposto di “Godot”, a cominciare dal problema dello spazio e dell'attore», in Edoardo Fadini e Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1969/1976* cit., p. 76.

<sup>59</sup> Donatella Orecchia, *Stravedere la scena, Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979* cit., p. 72.

<sup>60</sup> Cfr. Carlo Quartucci, *Sette anni di esperienze*, in C. Quartucci, *Sette anni di esperienze* cit., pag. 44. e Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, vol I (materiali 1960-1976), Einaudi, Torino 1977, pp. 151-164 (qui p. 159).

<sup>61</sup> Cfr. Carlo Quartucci, *L'occhio di Beckett*, in Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968.

privato, dell'originale struttura scenografica di *Aspettando Godot* fu montata a Prima Porta la pedana conica con l'albero stilizzato.<sup>62</sup>

Quartucci rompe quindi il prodotto "perfetto" dello Stabile di Genova. *Aspettando Godot* lungo il fiume esce fuori dal "blu in gelatina" del Doganiere di Rosseau e entra in una forma anticipatoria di *Land Art* in cui si sfruttano gli elementi naturali, come il nugolo di falene accorso all'accensione dei fari sul palchetto senza quinte:

La scelta del luogo era data semplicemente dal fatto che ci serviva un posto dove farlo, a Carlo i teatri chiusi non piacevano, vedere Carlo in un teatro era strano. Carlo ha bisogno di aria intorno, di spazio. In questa prima di *Aspettando Godot*, è stato premiato, un nugolo di falene hanno invaso il palcoscenico, addirittura ci hanno chiesto se l'avessimo fatto apposta. Sembrava che Carlo avesse coinvolto lo spazio, l'aria di questo posto. Si è creato uno stupore magico, perché andava perfettamente addosso alla *pièce* che si stava facendo<sup>63</sup>.

Se Beckett nella sua didascalia fanciullesca, come la descriveva Quartucci, esibiva la scena come finzione, Quartucci esponeva una frattura tra il teatro stabile e il teatro "mobile" in cui il superamento della finzione avveniva attraverso lo spazio reale della campagna romana (in seguito, ad esempio con i *Testimoni*, il regista mediante l'aiuto di Kounellis si riappropria del meccanismo scenico – ormai scarnificato – "installandolo" con la terra, il carbone o i canarini). Le referenze pittoriche dell'*Aspettando Godot* genovese vengono soppiantate dal paesaggio, mentre permane e si rafforza la trama vocale e mimica di una recitazione antinaturalistica:

Tutto distorto, deforme, esasperato, «inventato», tutto rigorosamente «antinaturalistico» [...]. È come se la forza espressiva del raffinato gioco della pantomima fosse stata inopinatamente spinta a trasferirsi anche nel mondo auditivo delle voci e dei suoni, obbligando i mimi a recitare; ma se i mimi recitano non possono che farlo con quelle intonazioni, quei ritmi, quelle punte, quelle scivolate e quelle impennate che ai loro stilizzati gesti e atteggiamenti perfettamente si accordano. Il metro è lo stesso ed è unico.<sup>64</sup>

Come scriveva Giuliano Scabia, presente tra gli altri alla prima: «Prima romana di *Aspettando Godot* in riva al Tevere; notte; paesaggio meraviglioso, profondo;

<sup>62</sup> Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni (inedite)* con Cosimo Cinieri, Campagnano di Roma, gennaio 2019. Le foto citate sono conservate nell'archivio privato di Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo, Campagnano di Roma, consultate nel febbraio del 2019.

<sup>63</sup> Maria Grazia Berlangieri, *Intervista (inedita)* a Emiliano Tolve, Roma, 1 luglio 2018. Emiliano Tolve, pittore e scenografo su consiglio di Glauco Mauri si aggrega al gruppo della ripresa, ogni giorno percorre molta strada in autobus e a piedi per raggiungerli a Prima Porta, si occupa della scenotecnica, telefona alle redazioni e, infine, elabora le scenografie per i testi del Gruppo '63 che la compagnia provava per la V Settimana Internazionale della Nuova Musica a Palermo (1965).

<sup>64</sup> Alberto Perrini, *Beckett a Prima Porta. Non abbiamo sbagliato aspettando Quartucci*, «Specchio», 22 agosto 1965, p. 30.

bellissimo *Godot*; geometrico, poeticissimo; altri a posto, molti dentro; Carlo è completamente poeta». <sup>65</sup> Il *Festival* per la compagnia era la risposta alla necessità di acquisire uno spazio di ricerca dove esporre quel processo di maturazione “linguistica” che, attraverso Beckett, apriva a una ricerca intorno a nuova tecnica registica, recitativa e scenografica:

È per questo, prima di tutto, che abbiamo organizzato il *Festival di Beckett* e quindi non consideriamo questi nostri spettacoli e vorremmo che non fossero considerati in fase sperimentale. Rappresentare Beckett oggi, per quanto ci riguarda, ha soltanto un significato: concludere da parte nostra, la ricerca di una nuova tecnica registica, recitativa e scenografica, da usare come punto di partenza «classico» e necessario per la formulazione di nuovi concetti teatrali. <sup>66</sup>

Il lavoro relativo all’*Aspettando Godot* (dal 1959 al 1965) è collocabile sulla “carta geopoetica” di Quartucci e della Compagnia del Teatro della Ripresa in una prima fase di “costruzione poetica”. Complessivamente la maturazione scenica intorno alla drammaturgia beckettiana (che nel *Festival* trova il suo compimento), permette loro di costruire un nuovo paradigma spettacolare.

Se con il *Godot* genovese Quartucci esibisce una citazione dalla prima avanguardia, in particolare quella russa, con il *Godot* del *Festival di S. Beckett* origina una delle feconde radici della seconda avanguardia teatrale italiana che si caratterizza, tra le altre cose, per lo sconfinamento disciplinare e la “fuoriuscita” dal teatro cosiddetto ufficiale. Il *Festival di S. Beckett* è, tra l’altro, l’espressione di una teatralità che insegue un proprio spazio di ricerca al di fuori di quelle dinamiche regolatrici dei teatri ufficiali (non a caso sulla locandina campeggia come intestazione la dicitura Teatro Mobile); ma anche dai quei circuiti *off*, spazi rimediati ed eletti a personalissime esperienze teatrali che, attraverso le pratiche, *de facto*, costruivano una nuova forma scenica al di fuori dei teatri stabili, già quasi un decennio prima della convocazione alla “lotta per il teatro” attraverso un manifesto (o per meglio dire una «dichiarazione») risoltasi nel Convegno per un Nuovo Teatro, Ivrea 1967. <sup>67</sup>

<sup>65</sup> Pagina dal diario di Giuliano Scabia sulla prima di *Aspettando Godot*, *Festival di S. Beckett*, Prima Porta, Roma, 1965, Archivio privato di Giuliano Scabia Firenze.

<sup>66</sup> Pieghevole del *Festival di S. Beckett*, Archivio privato Emiliano Tolve, consultato nel luglio del 2018.

<sup>67</sup> Il Convegno *Per un nuovo teatro* promosso dall’Unione Culturale di Torino, diretta da Edoardo Fadini, si svolge in tre giornate al Centro Olivetti di Palazzo Canavese ad Ivrea dal 10 al 12 giugno 1967. Il convegno era stato preceduto da una piattaforma teorica dal nome *Gli elementi di discussione* a cura della critica militante che seguiva le esperienze teatrali emergenti in quegli anni al di fuori dei circuiti ufficiali. Gli elementi di discussione verranno poi pubblicati in concomitanza con la realizzazione del convegno sul primo numero della rivista «Teatro» fondata e diretta da Bartolucci, Capriolo e Fadini. Cfr. Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 227. Nel 1966 sulla rivista «Sipario» viene pubblicato più che un manifesto una dichiara-

Un'operazione di nominazione critica e di organizzazione teatrale più che un atto fondativo di un organico movimento, in cui tuttavia diverse personalità della critica militante, del teatro e di diverse discipline artistiche si riconobbero all'interno di una koinè comune che travalicava le ragioni estetiche e si rinsaldava nell'opposizione al monopolio dei gruppi di potere (teatrali e non).<sup>68</sup>

Carlo Quartucci e la "sua" compagnia (nel suo gruppo fondativo) aderiranno a una "koinè comune" per una manciata di anni, fino al 1966.<sup>69</sup> Messa in crisi quella fenomenologia dell'arte di gruppo (quest'ultimo inteso nell'accezione di Giulio Carlo Argan)<sup>70</sup> la compagnia si scioglierà in altrettante "isole teatrali" allargando le fila di quello che una nuova critica militante e immaginifica (Bartolucci, Quadri, etc.) a partire dal 1966 (*La Lotta per il Teatro*) riunirà in un "addensato semantico" che assumerà diverse nominazioni, dalla "fondativa" Nuovo Teatro (ripresa poi in gran parte dalla storiografia teatrale italiana) a Teatro-immagine, Teatro Analitico-Esistenziale, e così via.<sup>71</sup>

zione: «Pubblichiamo qui una dichiarazione firmata da un gruppo di scrittori, critici, registi, attori, musicisti, scenografi, tecnici, nell'intento di promuovere un Convegno sui problemi del nuovo teatro». Firmatari della dichiarazione-manifesto sono C. Augias, G. Bartolucci, M. Bellocchio, C. Bene, C. Berberian, S. Bussotti, A. Calenda e V. Gazzolo, E. Capriolo, L. Cavani, L. de Berardinis, M. De Vita e N. Ambrosino, E. Fadini, R. Guicciardini, R. Lericci, S. Liberovici, E. Luzzati, F. Nonnis, F. Quadri, C. Quartucci e il Teatrogruppo, L. Ronconi, G. Scabia, A. Trionfo. Cfr. *Per un Convegno sul nuovo teatro*, «Sipario», 247 (1966). Bisogna segnalare che dal 1959 ad opera di Franco Evangelisti si apre una complessa azione riformatrice in ambito musicale che porterà nel 1964 alla fondazione del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Dal 1960 a Palermo l'avanguardia musicale organizza le Settimane Internazionali Nuova Musica (1960-1968) in collaborazione anche con la neoavanguardia letteraria del Gruppo 63.

<sup>68</sup> «Neppure da Ivrea esce un movimento. Il cartello formato in quell'occasione, in funzione soprattutto organizzativa, non dura più di qualche mese. Quel che si rivela è solo un nucleo di talenti individuali e orgogliosamente solitari, che si erano mossi contro l'esistente per mutarlo, ognuno con una tattica e un pensiero diversi. Uniti soltanto da questa voglia di cambiare e dalla scelta dell'indipendenza produttiva. Attorno a loro sarà poi un fiorire di nuovi e vecchi sperimentalismi, un caotico moltiplicarsi di tendenze e di etichette critiche, negli anni successivi, quando l'avanguardia farà moda e mercato», in Gianni Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La casa Usher, Firenze 2010, p. 34.

<sup>69</sup> Il nucleo fondativo della Compagnia Teatro della Ripresa (che a Genova assumeva il nome di Compagnia del Teatro Studio del Teatro Stabile di Genova) vede il suo primo spettacolo *Me e Me* realizzarsi nel 1962 al Teatro Goldoni di Roma. Concluderà la sua parabola nel 1966 con lo spettacolo *La Fantasca* (Genova, Teatro Duse 5 maggio 1966). Già nell'agosto del 1966 Quartucci dopo le fuoriuscite di Leo de Berardinis, Rino Sudano, Maria Grazia Grassini, Anna D'Offizi, ecc. rifonda un'altra compagnia denominata Compagnia Teatro-Gruppo. Per un approfondimento vedi D. Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979* cit. pp. 337-359.

<sup>70</sup> Cioè come strumento di contrapposizione alla massificazione e all'individualismo sterile. Cfr. Giulio Carlo Argan, *Le ragioni del gruppo*, in «Il Messaggero di Roma», 21 settembre 1963. La definizione viene ripresa da Lucilla Meloni, *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1945 al 2000*, Postmedia Books, Milano 2020.

<sup>71</sup> Per questioni di spazio mi limito a segnalare alcuni testi fondamentali che hanno trasmesso il noto

Questo saggio è un prodotto di ricerca del progetto “INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)”. INCOMMON received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research an innovation programme (grant agreement No 678711). The information and views set out in the articles published are those of the authors and do not necessarily reflect the official opinion of the European Union. Neither the European Union institutions and bodies nor any person acting on their behalf may be held responsible for the use which may be made of the information contained therein.

quadro storico che sottende la Seconda Avanguardia teatrale italiana, a cui rimando per un approfondimento: Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977; Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Einaudi, Torino 1982; Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, 1984; Marco de Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta, La Casa Usher, Firenze 1983, ripubblicato da CuePress nel 2016*; Marco de Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 2000; Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967 cit.*; Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013; Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963 2013*, Bulzoni Editore, Roma 2016 e il portale «Sciami-Nuovo teatro made in Italy dal 1963», <<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/>> (ultima consultazione 19 maggio 2020).