

Fra ieri e oggi. Appunti per un discorso ininterrotto

Donatella Orecchia

A. Giugno 2006. Roma, domenica pomeriggio, piazza San Lorenzo in Lucina, solito tavolino esterno, due centrifugati di mela e carota e un succo di pomodoro. Ricordo Carlo Quartucci che parla, ininterrottamente: le lunghe divagazioni, le premesse, gli smarrimenti, e poi le riprese; e le parole che si rincorrono, ancora, in massa. A disegnare visioni e a recuperare pezzi di memoria. A chiedere e chieder-si senza sosta. Ricordo Carla Tatò che riprende i fili, approfondisce, integra, ascolta. Talvolta si assenta. Molte cose sono ancora incerte in quel momento, molte ancora da definire. Molte si realizzeranno di lì a poco. Nelle conversazioni di quei mesi Quartucci ha spesso ribadito che Teatr'Arteria – il nuovo progetto che presto prenderà l'avvio – è per lui qualcosa di simile a Camion: non solo un luogo in cui le cose accadono, ma una metodologia di lavoro, una pratica artistica, un modo di intendere il teatro nel suo complesso. «Ho comprato un camion e l'ho dipinto di bianco» si fa ora «Abbiamo affittato uno spazio e l'abbiamo allestito per costruire una Teatr'Arteria».

B. *Tutto il teatro vero discute del teatro, dice Quartucci. Non c'è teatro vero oggi che non faccia questo, che non rifletta su di sé, che non si prenda a ceffoni mentre cammina. Che non discuta la legittimità della propria esistenza.*

C. Dicembre 2009. L'edificio scenico e l'attore cariatide sono i due cardini intorno ai quali ruota oggi la poetica e la pratica artistica di Quartucci e Tatò, il loro modo di continuare a discutere sulla legittimità della propria esistenza. Appuntare a frammenti parte delle riflessioni di questi anni, come in un dialogo a distanza, è un modo per proseguire la discussione; non tanto per ricomporre il quadro, ma per segnare il percorso.



A. TEATR'ARTERIA, a pochi metri dalla fontana di Trevi, è uno spazio di sessanta mtq, con vetrina sulla strada: due piani collegati da una stretta scala interna, interamente allestiti e in modo permanente da Jannis Kounellis. Al piano terra una parete di lamina di ferro con mensole su cui sono disposti 300 coltelli di varie dimensioni; di fianco alla parete, due sottovesti femminili, una bianca e una nera.

Al piano superiore, soffitto a volta bianco, un parallelepipedo in ferro sulla destra, piedistallo per l'attore-cariatide, e un cerchio di sedie ricoperte da un telo nero sulla sinistra, piccolo anfiteatro greco vestito a lutto. In questo spazio da 4 an-



ni, 1500 giorni, Quartucci e Tatò lavorano, fanno laboratori, incontri, letture, recite, proiezioni; sui due piani, in strada, sulle porte.

B. *«Ho comprato un camion. L'ho dipinto di bianco. A volte lo copro con tela bianca. Con questo camion viaggio da mattina a sera. A volte ci dormo. Ho cominciato a chiamarlo da un po' di tempo Camion e chiamo Camion ogni azione che implica la presenza del camion. Oggi ogni mio pensiero e ogni mia realtà prende il significato di Camion. [...] Camion è viaggio di conoscenza e la vita di Camion in quanto storia di questo viaggio ne è la sua più autentica espressione. [...] Credo che Camion possa avere una faccia oscena perché rispecchia l'oscenità della vita che rappresenta»* (Primo bollettino di Camion, 1971).

C. Camion, il progetto di Genazzano, la Zattera di Babele a Erice, La Favola dell'Usignolo, Teatr'Arteria: non cambiano solo i luoghi. Muta, pur nella continuità del percorso, l'idea e la proposta teatrale nella sua globalità di spazio, di relazioni, di drammaturgie. Ciascuno degli esempi ricordati è stato infatti una *metodologia* di lavoro, una pratica artistica, un modo di intendere il teatro nel suo complesso, di relazionarsi con il pubblico, con i tempi, con i ritmi e le modalità di lavoro, l'organizzazione interna e il rapporto con le istituzioni. Un modo, ogni volta diverso, di fare incontrare e intrecciare le arti e i compagni d'arte.

Oggi, dopo anni di vita artistica itinerante, Quartucci e Tatò hanno scelto una dimora stabile che è insieme una casa-teatro e una bottega d'arte: luogo di elaborazione dei progetti, di sperimentazione e di produzione, ma anche spazio espositivo e di fruizione, luogo laboratoriale e di raffinato artigianato teatrale.

Contemporaneamente Teatr'Arteria è anche un'opera d'arte in sé e per sé, frutto della collaborazione di Kounellis con Quartucci e Tatò, ossia è già in sé una scrittura scenica carica di segni niente affatto neutrali.

C'è nell'opera di Kounellis la storia stratificata del suo rapporto con Quartucci, ma anche la riflessione sul tragico, la compassione per l'uomo, per una storia antica e contemporanea di fatiche e di sofferenze, di paure ancestrali e di violenze; c'è il richiamo all'essenzialità dei materiali e alla loro plasticità, all'asciuttezza del gesto artistico e alla semplicità antispettacolare e antirappresentativa che caratterizza il lavoro di tutti e tre gli artisti. La casa è già una riscrittura della loro storia ed è già gesto teatrale.

Ma Teatr'Arteria è anche la riscrittura di uno spazio preesistente, al centro di Roma, con una porta vetrina sulla strada, articolato su due piani: non è dunque il risultato di un progetto astratto poi applicato in un luogo qualsiasi, ma piuttosto la reazione artistica e creativa a uno spazio e a un contesto dati.

Da quest'ultima concreta e ancora viva esperienza Quartucci e Tatò hanno maturato un'idea di spazio teatrale nuova che chiamano **EDIFICIO SCENICO**, intendendo con ciò un'opera d'arte in sé e per sé, creata dal gesto comune del teatrante e dell'artista, che sia anche e contemporaneamente un dispositivo scenico per l'atto teatrale. Teatr'Arteria ne è il prototipo e l'origine, ma non l'unica possibile realizzazione.

Se il teatro non è uno strumento per comunicare una verità già concepita altrove e in altro tempo ma è *tecnica conoscitiva* (come amava sostenere Leo De Berardinis) e se il teatro ha bisogno di un contesto concreto in cui agire, quel contesto non sarà dato a priori, ma sarà piuttosto da scoprire attraverso l'azione teatrale. L'edificio scenico è un modo per conoscere il contesto, per riscriverlo artisticamente, per abitarlo e per aprirlo a una dimensione teatrale.

Per questo motivo l'edificio scenico potrà radicarsi in qualunque luogo (stanza, teatro, piazza, aula universitaria, palestra) con persone e oggetti reali (studenti, attori, oggetti, seggiole, banchi e opere artistiche) purché venga investito dall'azione dell'artista e del teatrante, sorretto dalla presenza del corpo dell'attore, scomposto e ricomposto dalla tensione di ricerca propria del teatro, conosciuto per quello che ancora non è.

Costituitosi dunque come una vera e propria drammaturgia dello spazio (una dialettica di punti di vista, di gesti artistici, di voci, di oggetti) concretamente radicata in un contesto, l'edificio scenico si configura come l'impalcatura architettonica di un progetto teatrale.



A. Autunno del 2007: Carlo Quartucci, Carla Tatò, Jannis Kounellis e Samuel BECKETT in *PEZZI D'OCCASIONE*.

Dopo due anni di intensa attività nello spazio di Vicolo Scavolino, Teatr'Arteria viene allora inaugurata, all'insegna di Beckett, come edificio scenico.

Al piano inferiore, i coltelli di Kounellis, disposti in regolare e gelida sequenza su una lastra di grigio metallo che percorre l'intera parete, accolgono chi entra come in uno scannatoio, mentre le sottovesti appese a un lato richiamano, quasi a contrappunto, una presenza umana tanto conturbante quanto fragile ed eterea. Al piano superiore, Carla Tatò, seduta in cima a un parallelepipedo di ferro, toccando come una cariatide con il capo la volta dell'edificio, ripete ininterrottamente le parole di uno dei *dramaticules* beckettiani. Quartucci, dopo aver accolto gli ospiti, è alla consolle: controlla e coordina ogni dettaglio.

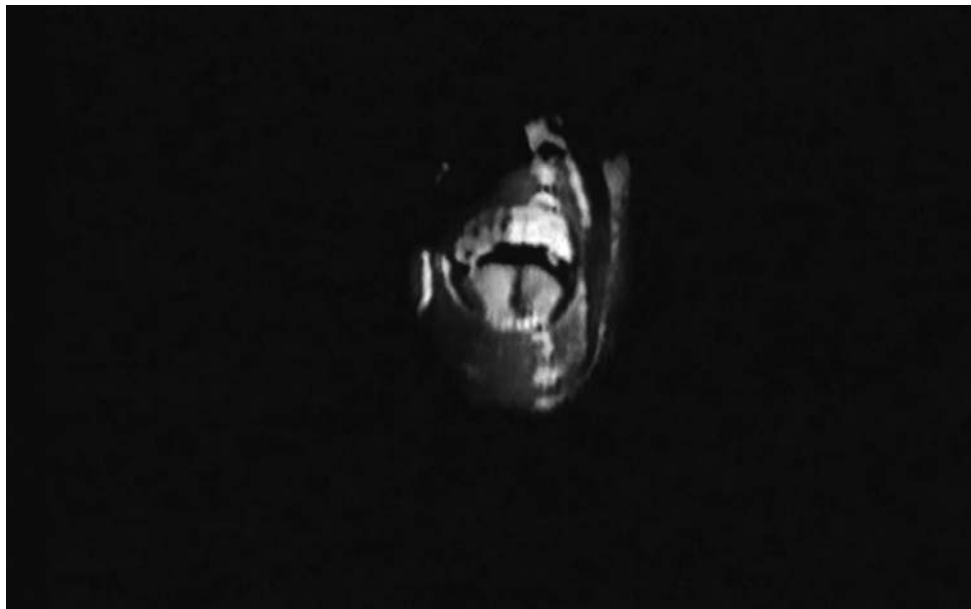
Da allora a oggi l'opera-teatro costruita in quell'occasione resta quale originaria architettura scenica di Teatr'Arteria. Certo, tutto ciò non sarebbe stato possibile se il lungo percorso artistico comune di Quartucci, Kounellis e Tatò non fosse confluito in una sapiente e complessa *risrittura* di sé e della propria storia comune e se il luogo di provocazione drammaturgica non fosse stato il pensiero teatrale di Samuel Beckett, e dei suoi *dramaticules*, forse a oggi il più radicalmente vicino al percorso di questi tre artisti.

B. «Non voglio limitarmi a ricavare un bel pezzo dal suo testo: esaltandone la parola, voglio guardare la sua catastrofe e la mia» (Carlo Quartucci, *Primo amore*, 1989).



C. Il racconto di *Non io* di Carla Tatò si disfa in ritmi spezzati, solcati da fratture, procede per accumuli sonori, impennate di violenza, parole ingoiate e poi sputate, in una coazione a ripetere, per ore, ciclicamente, attraverso il prosciugamento e la disarticolazione delle forme già frequentate nel passato, mentre il pubblico sale e scende dalle scale, esce per fumare, fa ritorno, ascolta passando accanto ai coltelli, alle sottovesti, al parallelepipedo di ferro.

Ascolta la storia di lacerazioni e di dolori, di perdite e di amori spezzati, di un passato che compare e scompare dalla vista, di un possesso impossibile e, insieme, di una ostinata necessità di riandare col pensiero e la parola a quanto accaduto in altro tempo, recuperando il ricordo, restituendolo alla memoria («[C]osa sarebbe mai l'arte come storiografia se scotesse via da sé la memoria del dolore accumulato?»: T. Adorno, *Estetica*, Einaudi, Torino 1978, p. 434.). Una scena che, sulle tracce di Beckett, si fa riscrittura della *rovina* e della *memoria*. Come la cenere (il colore di *Catastrofe*, altro testo beckettiano portato a Teatr'Arteria), l'arte è qui un residuo di cosa bruciata, memore di un passato, di una storia di cui restano frammenti smembrati, di una tragedia non più praticabile per l'artista contemporaneo che tuttavia si ostina a richiamarla, a farne memoria. Restano parole taglienti come coltelli, sottovesti, un attore solo su un alto coturno di ferro, voci registrate appartenute ad altri tempi, ad altre recite: come rovine di una storia che ha perduto la continuità narrativa, quei frammenti si richiamano per affinità o per contrasto, producono un continuo spostamento dei piani di percezione, chiedono allo spettatore una reazione di fronte allo smarrimento che quell'esperienza produce, allegoria di uno smarrimento ben più vasto che appartiene alle nostre vite, di una condizione tragica della realtà.



A. Carla Tatò come **CARIATIDE** in cima a un parallelepipedo in ferro, seduta su una sedia, con il capo che tocca il soffitto: Teatr'Arteria 2007, 2008, 2009.

Carla Tatò alla Sala Martino V di Genazzano, nel 1982, su un palcoscenico elevato a circa sei metri di altezza, che recita *Didone*; Carla Tatò alla Biennale di Venezia, nel 1984, incastonata in alto all'interno di una scena di Kounellis, mentre recita *Metamorfosi-Pomeriggio*, tra *Didone* e *Funerale*, in *Boccascena*; Carla Tatò *Didone* nella curva del bassorilievo dell'Arco di Benevento all'entrata della città, nel 1985; Carla Tatò Federico II imperatore sospesa dentro una sorta di coffa di ferro a circa otto metri di altezza nell'impianto scenico per *tour de piste* circense di Kounellis all'interno della tenda-circo di piazza Magione a Palermo, nel 1995.

Le immagini si richiamano l'una con l'altra, rimandano a situazioni diverse e, in una linea di forte continuità, indicano un percorso, una modalità recitativa, un modo di intendere l'attore e la sua presenza in scena, il suo rapporto con lo spazio e il pubblico. Ma è proprio con la prima immagine ricordata, l'ultima in ordine cronologico, che la riscrittura di sé d'attore giunge a una sintesi insieme essenziale e conclusiva. Perché Carla Tatò, sul parallelepipedo in ferro progettato e realizzato da Jannis Kounellis, è qui per la prima volta, metaforicamente, l'attore che, con costumi e maschera, *sostiene* nella finzione del teatro l'intero edificio scenico. E non si tratta solo di un'immagine, bensì di un *archetipo* dell'attore: la postazione all'interno della scena è talmente inequivocabile che l'attore non ha il problema di doversi conquistare un'autorevolezza del dire, quella che i personaggi beckettiani raggiungono solo nello stato di vecchiezza, quando hanno almeno dai 75 anni in su. Cariatide è la memoria personificata, è la forza del passato che in quanto tale ha tutta l'autorevolezza per *reggere* (e non solo per abbellire come nelle cariatidi antiche) l'edificio scenico e per assumersi la responsabilità delle parole da dire. È la memoria del tragico. Incontra la poesia di Kleist, Borges, Beckett, Müller, Shakespeare, Marlowe... attraverso la voce dei loro personaggi e restituisce il suo incontro allo spettatore, narrandolo, come si narra un'esperienza di cui si è stati testimoni, con partecipazione e straniamento.

B. Ma da dove viene cariatide.

«Come **ATTRICE NARRATORE** io devo raccontare, invece di interpretare la psicologia di un personaggio; non ho quindi nulla con cui confrontarmi se non il bagaglio storico del racconto» (dichiarazione di Carla Tatò, in E. Fadini e C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia, Studio Forma, Torino 1976, p. 49*).

L'attore è sempre stato il punto cardine del teatro di Carlo Quartucci e di Carla Tatò, fin dai tempi del progetto "Camion", al principio del loro sodalizio artistico. Risale a quegli anni l'inizio di un percorso di riflessione sull'attore molto particolare che, intendendolo etimologicamente come colui che agisce, ne vede estesa la sua identità fino a investire tutte le figure coinvolte nell'azione teatrale: l'attrice-narratore (Carla Tatò), l'attore-trasformista (Luigi Mezzanotte), l'attore-scrittore (Alberto Gozzi) e poi, ben presto, anche il danzatore, il musicista, il pittore e,

non da ultimo, il regista-servo *di scena* (Quartucci), tutti erano coinvolti nella più ampia costruzione di un linguaggio pluricodice e pluriprospectico, ciascuno esprimendo il proprio punto di vista artistico a partire dal proprio specifico. Liberata dal vincolo dell'interpretazione del testo, della linearità di sviluppo di una trama, della centralità del personaggio, l'azione teatrale si presentava come una sorta di mobilissima *costruzione collettiva in continuo mutamento* da parte di tutti gli artisti/attori coinvolti; un momento di ricerca e un atto conoscitivo compiuto attraverso l'incontro che, nella differenza dei punti di vista di partenza, trovava la sua ragione più profonda e necessaria. All'attore narratore, in particolare, il compito cardine di dare voce al racconto corale, di testimoniare di fronte ai compagni e al pubblico una memoria da condividere, pezzi di una storia già accaduta della quale, in quanto narratore epico, era depositario.



C. A distanza di quasi quarant'anni, Carla Tatò è ancora l'attore narratore di un teatro che non ha mai abbandonato la sua cifra epica e antinaturalistica e che sempre più si è avvicinato alla forma tragica: con grandi coturni ai piedi nudi (il parallelepipedo di ferro di Kounellis, un palcoscenico sopraelevato, un alto montacarichi ecc.) e una maschera che aderisce a un volto privo di trucco, Carla Tatò è corpo epico e lirico insieme. Da anni ormai il suo è un ruolo analogo a quello del messaggero della tragedia classica, ulteriore articolazione del narratore, di qualcuno cioè che viene da lontano a narrare storie di cui è stato testimone e che noi abbiamo dimenticato. O, piuttosto, frammenti di storie montate secondo un processo di riscrittura della memoria del tragico antico e del tragico/grottesco contemporaneo (Beckett innanzitutto). Certo non si tratta di recuperare né la tragedia né l'epos classici, la cui crisi segna al contrario l'intera storia della modernità. Entrambe le forme sono frequentate come residui pietrificati di ciò che furono e significarono. Per questo possono essere richiamati solo a frammenti e per questo la forma della testimonianza non potrà che essere sempre una continua frantumazione e ricomposizione del linguaggio usato. Narrare sarà tensione dolorosa e sfida all'impossibile, rapporto sempre teso con la parola poetica, gesto contraddittorio, narrazione di qualcosa in cui la collettività non può riconoscersi perché perduto, che non ha una linearità, che s'incepta, che esplode in una polifonia di voci. L'atto del presente è sempre cognizione di un distacco dal passato, di una lacerazione, di uno strazio per una rottura radicale che ha cancellato la dimensione dello scorrimento lineare del tempo, ma non la memoria del taglio.



Di qui anche una particolare scelta delle parole da dire che spesso sono il risultato di una scelta di frammenti di diversa provenienza, montati sempre in modo diverso; una scelta che non segue mai la logica dell'integrità testuale (restituire sulla scena quanto scritto nella sua completezza dall'autore), ma una logica interna alla poetica dell'attore: da Beckett a Kleist, da Borges a Brecht, da Marlowe a Pasolini, ma anche da Kounellis a Paolini, il copione è la sintesi di un percorso d'attore fatto di incontri, è il suo repertorio di pezzi di volta in volta montati per attrazione attorale, per evocazione del corpo scenico.

La complessa *scultura vocale* che ne deriva è fatta di primi piani sonori, su cui si stratificano altri piani vocali (un secondo e un terzo almeno), come ombra o eco del primo, in una complessa e mobile stratificazione di suoni e di ritmi che dialogano, si richiamano, entrano in conflitto, si sospendono, si rincorrono.

Come un ritratto di Bacon (a cui Carla Tatò ama fare riferimento come immagine che ha delle analogie con il proprio procedere artistico) in cui la materia è catturata sulla tela nel momento della sua trasformazione, nella specificità del suo movimento che è anche corsa verso il disfacimento, così la scultura vocale di Carla Tatò si scompone e si stratifica, arrivando a esprimere la polifonia delle voci della memoria nella loro lotta per la sopravvivenza e nell'impossibile loro organica ricomposizione. Emblematico da questo punto di vista il pezzo di *Bocca*, una «battaglia delle corde vocali» che, sollecitate dal soffio, riprendono vita, afferma Tatò: una storia di guerra per la sopravvivenza che scatena un flusso polifonico di voci.



Di qui quel corpo scenico *astratto*, scomposto e ricomposto artificialmente, stratificazione di più corpi dove alcuni elementi (la dentatura, la chioma bionda di capelli, occhi, i piedi che segnano il ritmo battendo a terra, le mani, gli occhi visionari...) sbalzano in evidenza come in un primo piano ravvicinato, e si bloccano a tratti in un fermo immagine. Un corpo che non ha mai cercato in alcun modo la mimesi del reale e le cui parti si compongono secondo principi di deformazione e di distanziamento in forma astratta e grottesca.

Questo tipo d'attore dunque, con questa storia alle spalle, è oggi attore cariatide a sostegno dell'edificio scenico. E questo stesso attore può, come una cariatide beckettiana, anche tacere. Così accade il 22 maggio 2009. Carla Tatò a Teatr'Arteria: parallelepipedo di ferro, sedia, luci ecc. avrebbe voluto "dire" l'indicibile, il racconto di Meroe, messaggero della *Pentesilea*. E invece rimane in silenzio. Un silenzio protratto per lunghissimi quaranta minuti durante i quali tutta la narrazione passa negli occhi e nel corpo silenzioso dell'attrice, che vive fino a quasi disfarsi in lacrime, in un'atmosfera tesa e incandescente. Cariatide, nuovo e antico corpo di Scheherazade, rimane quaranta minuti in silenzio. Meroe che dovrebbe dire l'indicibile, la morte, tace in un silenzio carico di tutte le parole che si pietrificano nell'atto del dire. E il pubblico resta teso a condividere, come testimone, anche quell'atto che si dà come impossibile, la pagina che improvvisamente ritorna bianca mentre la drammaturgia scenica si dà in una forma altissima di contraddizione anche senza parole: come congelamento della parola.



A. Quartucci è fin dai suoi esordi un regista che contraddice il concetto e la pratica diffusa della REGIA. Alla regia come grande progetto d'autore che cerca la propria realizzazione sulla scena, Quartucci ha sempre contrapposto la regia come atto conoscitivo che si dà nel presente della recita. Al regista-autore onnisciente (almeno come ipotesi e come prospettiva a cui tendere), la cui preoccupazione è cercare di controllare quanto non può prevedere (primo fra tutti l'attore) per realizzare il modello che ha già elaborato (da solo e/o nelle prove con attori, scenografi, musicisti, tecnici), si sostituisce un regista "occupato in molte faccende", ma non in quella di controllo e regolamentazione, desideroso al contrario che qualcosa disturbi il lavoro fatto in prova, che qualcosa sia occasione di conoscenza autentica (e precaria e fragile) all'interno della finzione propria del teatro: le cui condizioni sono non solo la compresenza spazio temporale di attore e spettatore, ma anche la coincidenza della loro azione conoscitiva. Un regista-servo di scena e non un demiurgo, un regista cioè consapevole delle difficoltà e dei pericoli che assumere quel ruolo comporta e per questo ininterrottamente alla ricerca di forme che lo costringano a mettersi in discussione, al limite di arrivare quasi alla negazione del proprio ruolo.

B. Così, in occasione della Biennale di Venezia del 1969, Quartucci scrisse: «Comunque lo spettacolo è 'diretto': 'dirigere' fa ancora parte della mia professione, ma più in forma di aiuto, come fa il direttore del circo che interviene proprio quando serve ovvero in caso di pericolo. Ecco, io vorrei che il giorno della rappresentazione ci fosse qualcosa che 'disturbasse' il lavoro compiuto durante le prove. E anzi, un'azione che mi piacerebbe fare come regista è proprio quella di 'disturbare' il lavoro che ho precedentemente costruito e compiere, nel medesimo tempo, un'azione conoscitiva del luogo e delle persone che possa influenzare lo spettacolo a seconda che piova o faccia bel tempo» (C. Quartucci, Prologo, 1969).



C. Ancora oggi essere regista per Quartucci è molto più vicino alla permanente ideazione di un linguaggio artistico in continua mutazione, all'ininterrotta ricerca del punto di equilibrio fra i frammenti messi in campo in una forma di montaggio in diretta, alla creazione di *occasioni* di conoscenza non previste, all'interno del tempo dell'azione drammatica, piuttosto che alla progettazione di un teatro virtualmente concepito da realizzare in scena.

Essere regista è creare le premesse all'interno delle quali si possano ridiscutere le radici stesse dell'atto teatrale, come ricerca e come esperienza conoscitiva. Questo è ciò che ancora sostiene il concetto e la pratica di regia di Quartucci all'interno dell'edificio scenico; l'ideazione, la progettazione, il coordinamento nella composizione dell'edificio, la sua organizzazione interna, gli equilibri fra le parti coinvolte. Architetto di formazione, Quartucci assume su di sé compiutamente una funzione di coordinamento nella progettazione e costruzione dell'edificio come impalcatura teatrale e opera d'arte. Figlio d'arte e teatrante di nascita, Quartucci persegue nella sua funzione di evocatore e di provocatore della scena, in una forma di montaggio in diretta delle varie componenti coinvolte (le luci, il video, la musica...). Qualcosa di simile a un Cotrone pirandelliano.



A. Non è certo una novità entro il panorama teatrale europeo la scelta di Quartucci e Tatò di muoversi entro un concetto di **TEATRO LABORATORIO PERMANENTE**. Nato dalla coscienza della condizione di precarietà della ricerca e di necessaria ridefinizione continua e verifica aperta del proprio fare, tale pratica non cerca tuttavia nel laboratorio una condizione di isolamento per permettere la verifica della propria ricerca, proteggendola dalle interferenze dell'esterno; al contrario trova nel laboratorio permanente l'unica forma di rapporto vivo e mobile con il contesto esterno. Laboratorio non come esperimento in condizioni controllate, ma come ricerca sul campo. L'idea stessa di regia come laboratorio obbliga le realtà di volta in volta coinvolte (i campi cioè che Quartucci sceglie di indagare laboratorialmente, come un alchimista) a ridiscutere interamente se stesse, e non una volta sola o per quel periodo limitato che dovrebbe precedere la definizione dell'opera, ma permanentemente. Inoltre il laboratorio permanente si avvicina a quella condizione di labirinto permanente che costringe chi lo fa a perdersi e così a ritrovarsi ogni volta diversamente, dove la «paura della perdita è uno giochi più potenti per inventare il teatro non per descriverlo» (Carla Tatò).

B. In fondo, dice Quartucci, «non mi interessa definire cosa sia teatro. Mi interessa incontrare sguardi artistici che stravedono. Don Giovanni è questo: grande sperimentatore delle forme, autentico e instancabile ricercatore per necessità, inarrestabile e inappagato amante».



C. 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 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 assumono in questo caso un significato e una pregnanza particolari proprio in virtù di quella modalità di riscrittura 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 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.



A. Nel marzo 2008 è stata “messa in esposizione” a Teatr’Arteria *Catastrofe* di Samuel Beckett, fulminante allegoria meta-teatrale oltre che intensa denuncia della “catastrofe” contingente dell’ultimo Beckett. Quartucci è R., Carla Tatò è P., Raffaele Vermiglio è A. L’azione vede R. impegnato in un’opera di progressiva umiliazione di P. che, privato della sua dignità, e ridotto a corpo sbiancato per una spudorata esposizione di sé sulla scena, alla fine compie un solo quasi impercettibile gesto: solleva il capo e fissa il pubblico. Una testa che si alza trasforma l’umiliazione della sconfitta nel coraggio della resistenza. All’attore, al quale sono stati negati parola e gesto, progressivamente sbiancati per ordine del Regista, resta il volto, quel suo volto che prima che si spengano le luci, si solleva, fissa il vuoto con occhi come «buchi neri» (S. Beckett, *Wortward Ho*, in Id., *Compagnia e Wortward Ho*, Jaca Book, Milano 1986). La scelta finale agita da Carla Tatò in questa *Catastrofe in cariatide* è stata di mostrare il volto togliendosi gli occhiali neri (al posto del cappello della didascalia beckettiana), spalancando in silenzio la bocca, turandosi le orecchie e le mani: richiamando così l’urlo muto di Munch come una scultura scenica del tragico contemporaneo. «Non c’era altra soluzione. Per tirare avanti intendo. Non sarei riuscito ad attraversare la terribile, caotica meschinità della vita senza lasciare una macchia sul silenzio» (S. Beckett).

E ci vuole un volto per macchiare il silenzio. E un testimone che veda, uno che ascolti. E così lo **SPETTATORE** è provocato a sentire, a vedere, ad avere anch’egli un



volto. Quartucci e Tatò da tempo provocano lo spettatore ad assumersi la propria responsabilità: nel movimento, nella scelta del punto di vista da cui guardare, nella definizione dei tempi, perché non c'è uno spazio deputato per lo spettatore, non è previsto un punto di vista unico da cui debba guardare, è spesso negata anche la definizione della durata dell'atto teatrale. Così accadeva a Erice, a Genazzano, a Kassel, a Napoli. Così accade a Teatr'Arteria, dove includere in questi «mozziconi» teatrali – in questo modo li definisce Quartucci – la necessità dell'ascolto responsabile significa ostinarsi a porre la domanda sul senso del proprio fare di fronte a qualcuno che ostinatamente ascolta.

E così Cariatide è sì memoria di una tragedia oggi impossibile, evocata *melancolicamente*; ma Cariatide è narratrice evocatrice che chiede l'ascolto vivo, nella sua folgorante scrittura scenica e nella sua rabbiosa ricerca della verità *in* (e soprattutto *di*) un tempo in cui nessuna Verità assoluta è data, come è il nostro tempo.

B. «*Agire questa mancanza [di identità] questa assenza, è l'essere dell'attore. L'attore si fa carico della mia mancanza di identità, la rappresenta come gesto ma anche come riconoscimento comunitario, collettivo [...] il teatro è rappresentazione pubblica del rapporto tra lo stare dell'identità (assente) e l'agire della responsabilità (presente soltanto come azione)*» (dichiarazione di Quartucci in *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., p. 116).



C. “The Death of the Audience” (“La morte dello spettatore”), mostra presentata a Vienna presso il Museo della Secessione con la direzione di Pierre Bal-Blanc nel luglio-agosto del 2009, vede la partecipazione di Quartucci e Tatò che, all’invito del direttore, hanno risposto proponendo l’azione contemporanea a Vienna e a Roma del proprio Edificio scenico con Cariatide e Porta/teatro. «Il visitatore sarà trasportato lungo un viaggio in cui lo smarrimento di identità scenica accompagna la potenza della ricerca rendendola furiosamente impellente. Un viaggio che è un laboratorio: un laboratorio che non finisce mai» (dal Copione di scena). Un comune smarrimento avvicina teatrante e spettatore, perché l’azione responsabile della ricerca coinvolge entrambi. Non solo uno spettatore critico, ma uno spettatore responsabile dell’atto teatrale, dunque.

A. La lotta iniziata da anni da Quartucci e Tatò per un’EREDITÀ CULTURALE DAL VIVO continua ancora oggi. In una società in cui tutto si ricicla – a patto di non confrontarsi con i contesti che mutano e di prendere dal passato solo quanto è funzionale al presente, adattandolo e semplificandolo e svuotandolo di complessità – lavorare per promuovere un’eredità culturale significa mantenere un rapporto concreto e vivo con il passato. 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 ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla» (W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1996). L’intervento di Quartucci e Tatò, come quello di Kounellis,



è in favore della memoria, cioè di una scelta e conquista di un passato da ri-agire e da ri-di-segnare, da ri-scrivere scenicamente, il proprio, quello della storia dell'arte, quello della storia dell'umanità. Il passato ritorna non come contesto all'interno del quale l'artista può muoversi comodamente (il filo di trasmissione della tradizione è rotto ormai); piuttosto come confronto/scontro con le tracce sconnesse che il passato ha lasciato, come memoria che provoca una reazione, stimola una distanza rispetto al linguaggio artistico egemone, chiede un leggero ma persistente distacco dalla norma, in una forma quasi di strabismo linguistico. «Bisogna imparare a vivere con i fantasmi dei morti intorno a noi» sostiene Kounellis. È una compresenza straordinaria e minacciosa che il razionalismo pragmatico tenta di negare, che l'idea di un moderno progressista ha provato ad obliare, che la cultura postmoderna ha tentato di appiattire in un eterno presente.

B.

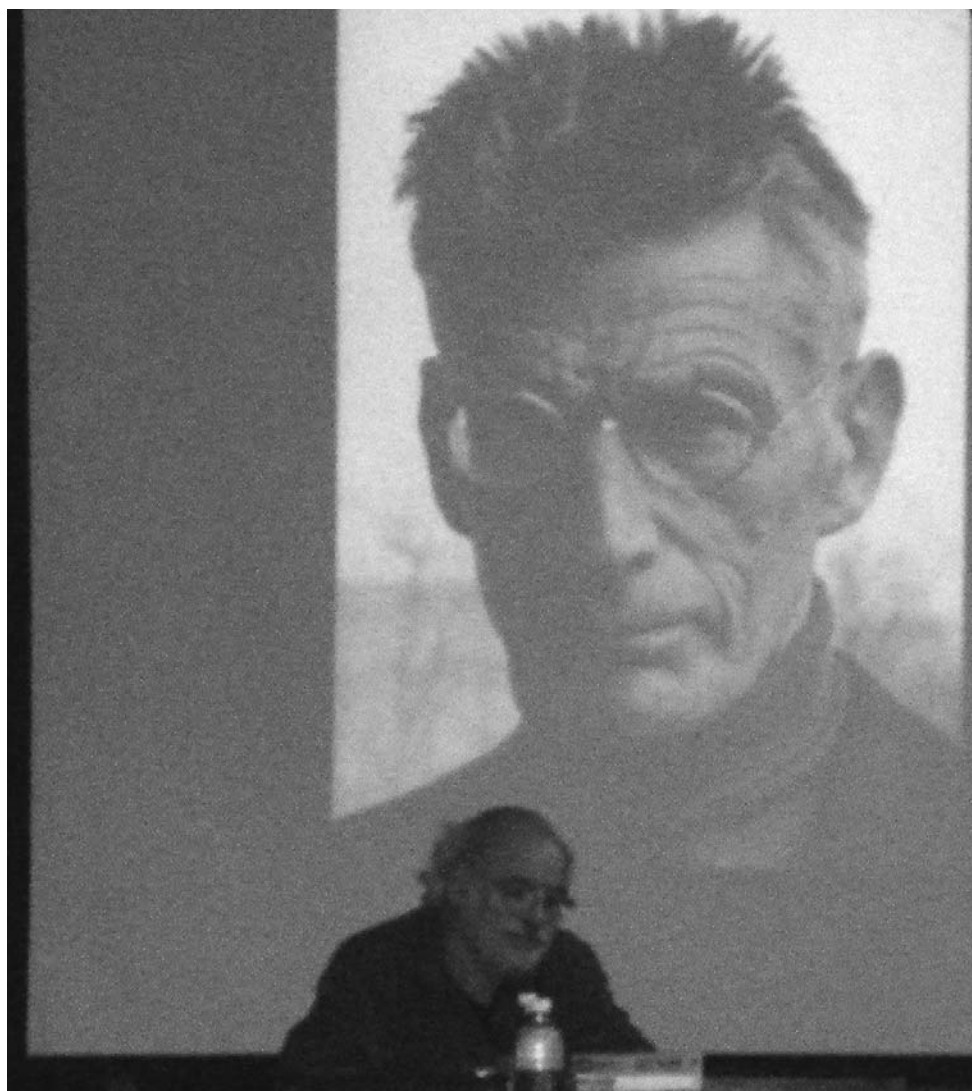


C. L'impegno per un'eredità culturale dal vivo ha condotto Quartucci e Tatò ad avviare ormai da anni un discorso di formazione dei giovani, in collaborazione con enti e istituzioni (dai Musei alle Università). Non si tratta certo di un'attività marginale, quanto piuttosto di un aspetto cardine della loro poetica che si inserisce all'interno di un lavoro inteso come laboratorio permanente e, insieme, come necessaria riscrittura del passato. Quest'anno Teatr'Arteria ha organizzato un laborato-

rio per gli studenti dell'Università di Roma "La Sapienza" sul *Don Giovanni*. Dopo mesi di incontri, il 20 giugno 2009 a Teatr'Arteria venne presentato il lavoro compiuto fino a quel momento. Ecco una sintesi del programma di sala scritto da Gianmarco Mecozzi, assistente alla regia di Carlo Quartucci e collaboratore stretto di questo lavoro:

«Don Giovanni è un movimento drammaturgico. Don Giovanni è movimento che trasforma. Don Giovanni è la macchina desiderante e il viaggio che non finisce mai. Don Giovanni è una sequenza di gesti attoriali in movimento, un fenomeno di morte e un movimento musicale. Don Giovanni è una partitura drammaturgica [...]. Dalla stazione drammaturgica della commedia dell'arte alla stazione tragica della figura di Donna Elvira; dal conflitto di classe squadernato dai contadini all'oscuro conflitto d'onore della nobiltà; dalla messa in scena dei meccanismi dell'amato teatro alla finzione della maschera mollièrana; dall'astrazione del linguaggio della Statua alla materia grezza di cui è composto lo Sganarello del sogno; dalle mille inutili interpretazioni del mito alla scoperta dell'invenzione scenica dentro al mito. [...] Si espone il viaggio che si è prodotto durante tutto il processo di produzione. I pericoli, gli incidenti, le ferite, lo sforzo. Stiamo parlando di biodrammaturgia. Il corpo scenico è un lavoro di rovesciamento continuo [...]. Esposto, magnifico, in questo viaggio appare un lavoro molecolare dedicato alla evoluzione progressiva di un laboratorio, con un gruppo di studenti che ha superato la propria condizione marginale, che ha saputo imparare cosa è il teatro, cosa non è il teatro: cosa fa il teatro [...]. Esponiamo il viaggio





*scenico in cui i due maestri Carlo Quartucci e Carla Tatò hanno condotto 14 studenti dell'Università La Sapienza. [...] Ecco uno degli insegnamenti del percorso. Il corpo nudo di una attorialità esposta come un'opera d'arte. Altro insegnamento. Bucare la parola, la scena, la voce, il corpo, l'attore, se stessi. [...] Esponiamo il movimento di un laboratorio che non finisce mai» (Gianmarco Mecozzi, dal programma di sala di *dongiovanni*, 20/06/2009, Teatr'Arteria, Roma).*

Il gruppo del *Laboratorio Don Giovanni* ha preso parte dal 4 al 9 novembre 2009 a Torino al prologo dell'edificio scenico *Sueña Quijano*. Edificio scenico che sarà realizzato nel biennio 2010-2011 negli spazi artistici, culturali e formativi della città di Torino.

Questi appunti, stesi frammentariamente nel corso del tempo e qui rivisti e in gran parte integrati, devono moltissimo al rapporto di intensa collaborazione con Carlo Quartucci e Carla Tatò. A loro la mia gratitudine. Un grazie particolare a Gianmarco Mecozzi, per il suo prezioso aiuto.