

Una nota su Carlo Quartucci e Carla Tatò

Franco Perrelli

L'*Aspettando Godot* dell'esordio di Carlo Quartucci è del 1959, *annus mirabilis* per l'espressione a livello mondiale di un nuovo teatro: contemporaneamente, Grotowski va a dirigere a Opole il teatrino delle 13 File e il Living presenta *The Connection*. Il grande fermento si era annunciato nei primi anni Cinquanta. Da un lato, proprio con la diffusione del Teatro dell'Assurdo: *La cantatrice calva* apre al Noctambule di Parigi nel 1950 e il *Godot*, con la regia di Roger Blin, arriva nel gennaio del '53; da un altro, nel '52, John Cage e Merce Cunningham, con una significativa esibizione di *mixed means* al Black Mountain College, avevano in un certo senso inventato e avviato la stagione degli *happenings*.

Il teatro – dopo una stagnazione lunga (rispetto alla vitalità dei primi decenni del secolo) polarizzatasi attorno agli antefatti, alle tragedie e ai postumi della Seconda guerra mondiale – rimescolava ora le sode nozioni di *rappresentazione* e d'*interpretazione* come linea retta fra testo e personaggio, aprendosi, in primo luogo, all'avventura della *presenza* dell'attore, della rivelazione della sua *verità* e quindi all'emersione della *vita*, in senso sia esistenziale sia sociale, sulle scene deputate come in fortunosi spazi alternativi. Chi all'epoca sentiva di dover rinnovare il teatro su questa linea avvertiva l'esistenza di una dirompente, parallela (e forse superiore) vitalità nelle altre arti. Persino il rigoroso *teatrismo* grotowskiano non riesce a sottrarsi alla suggestione di evocare, pur con sguardo retrospettivo, El Greco, e i *mixed means*, le radici del Living nella pittura di Pollock e De Kooning, la progressiva tendenza alla tessitura di musica-rumore e figurazione-azione-corpo, poi tipici degli *happenings*, dischiudono la prospettiva di audaci ibridazioni estetiche.

L'avanguardia teatrale italiana, che si afferma in quegli anni, non è propriamente un fenomeno che va a rimorchio. Sta senz'altro nel flusso dell'epoca, realizza i suoi scandali (*Zip* di Scabia alla Biennale del '65, con la regia di Quartucci, in parallelo al livinghiano *Frankenstein*), ma in autonomia: nel '59, Mario Ricci frequenta gli artisti parigini, elaborando una nuova figuratività scenica (o una sorta di rin-

novato Bauhaus?) che sarà fortemente commista d'immagini, miti e marionette. Intanto, al Teatro delle Arti di Roma, si assiste al camusiano *Caligola* di Alberto Ruggero con Carmelo Bene, che, nel 1960, presenta la sua prima creazione personale, *Spettacolo Majakovskij*, con musiche di Sylvano Bussotti. Con il compositore fiorentino collaborerà anche Giancarlo Nanni, pure lui proveniente dalla pittura, e, nei primi anni Sessanta, nella creativa centrifuga beckettiana accesa da Quartucci, matura Leo De Berardinis. Consistenti, in generale, le interazioni degli uomini di teatro con il "Gruppo '63" e, fra i nostri artisti più attenti agli *happenings*, va menzionato Achille Perilli, che in seguito non mancherà l'incontro con Tadeusz Kantor.

Anche in Italia – e Quartucci ne è un profeta – si assiste al rifiuto del naturalismo teatrale; si guarda piuttosto all'astrazione e a un uso fonetico-ritmico della parola; scenografia e attore vengono pensati come entità integrabili, mentre il testo assume un rilievo pressoché spaziale e si scinde nelle tessere del collage delle funzioni della scrittura scenica. Futurismo, dadaismo, espressionismo antico e nuovo nutrono sullo sfondo l'iconoclastica ansia di rinnovamento dei teatranti; la linea di frantumazione e di essiccazione della fabula e del linguaggio di Joyce-Beckett fa proseliti, in un contesto peraltro di diffusa sperimentazione letteraria (del '61 è l'antologia de *I novissimi*). Se, pur nella comunanza di certe tendenze estetiche e del *Geist* del tempo, dovessimo individuare una peculiarità del movimento italiano rispetto all'orizzonte internazionale dei «maestri della ricerca teatrale» (per citare il titolo di un nostro recente saggio per Laterza), come Beck-Malina, Grotowski, Barba e Brook, azzarderemmo: una fedeltà più nitida e insistita alla contaminazione fra le arti; una radice quindi che affonda con maggiore convinzione nell'accesa attività di quello che Giuseppe Bartolucci definiva «il meraviglioso mondo degli artisti» e una tensione convinta verso la manipolazione e la ristrutturazione creativa della parola drammaturgica.

La stretta collaborazione di Quartucci con Kounellis, Paolini, Lerici, Celant, Fuchs; i suoi vari progetti (ricordiamo, fra i tanti, "La zattera di Babele", negli anni Ottanta), che mirano a un incrocio delle arti alla ricerca di una lingua nuova, confermano in fondo questa ipotesi, ma anche un'origine. Il messinese Quartucci è infatti un figlio d'arte (teatrale), che, giunto a Roma negli anni Cinquanta, cerca una prospettiva nuova nell'architettura, nella pittura e nel cinema, trovando o, forse meglio, *ri-trovando* nella più dilatata nozione di *teatro* il punto di equilibrio dei suoi concomitanti interdisciplinari interessi, ch'egli svilupperà, con inappuntabile coerenza e instancabile spirito di ricerca, spaziando, negli anni, dall'animazione alla faticosa collaborazione con gli Stabili, a quel memorabile esperimento di partecipazione e di viaggio artistico che, dal '72, fu *Camion*, sino a un pullulante fiorire di esperienze che mettono capo (per ora) allo «spazio drammatizzato» romano di Teatr'Arteria, nonché a questo ulteriore magmatico «edificio scenico» – ospitato a Torino (per ora) nel 2009-2010 – di *Sueña Quijano*.

Possiamo asserire che il lavoro di Quartucci ambisce a un wagneriano *Gesamt-*

kunstwerk? Troppo facile e superficiale affermarlo. Bisognerebbe credere che Quartucci coltivi l'ideale romantico della perfezione e della perfettibilità dell'arte, che il suo lavoro non sia interrogazione e – come abbiamo visto nei recenti seminari torinesi – non si presenti così severamente argomentato, confrontato, discusso, in una sorta di aperta dialettica socratica, che, più che a un'idealistica fusione estetica, ambisce all'individuazione e alla rivelazione dei punti d'innesto delle tensioni espressive, attraverso un artigianato condiviso, ma d'implacabile precisione costruttiva.

D'altra parte, i veri artisti (Grotowski docet) non invecchiano ripetendosi, ma avviando processi. Certo, possono dare l'impressione di dissiparsi, di bruciare le loro case, di sciupare l'etichetta e le categorie stesse del loro mestiere; in realtà, rendono solo fluido il proprio passato e, sottraendolo alla sclerosi delle mode e del tempo, fanno scorrere daccapo, rinnovandolo, il getto folgorante della prima invenzione attraverso inusitate quanto ramificate *arterie*.

Il termine ci è sfuggito: l'insegna Teatr'Arteria può rendere l'idea di un'onorevole teca delle arti, ma anche di una flessibile *arteria* di questa prodigiosa vecchiaia creativa di Quartucci. Presentandosi come «*continuum* artistico», Teatr'Arteria fa avvertire tutto il tumulto dinamico del sangue dell'invenzione che sgorga, dà il senso di una prepotente generosa emorragia d'arte. Teatr'Arteria non sembra affatto nata per *fondere* il *Gesamtkunstwerk*, bensì per *annullare*: «...per annullare l'abitudine alla distanza usuale fra spettatore e attore, fra artista e appassionato d'arte». L'antica utopia della partecipazione del teatro degli anni Sessanta non si rinnega e non si ripete; la sua forza dirompente è oggi maturata in questo ragionato e critico *annullamento* di barriere attraverso l'elaborazione caparbia di un'architettura di forme e di rapporti aggreganti, inconsueti, sorprendenti, e – fra le persistenti suggestioni di Beckett e l'affilata invenzione di Kounellis – si fa vieppiù decisamente sintetizzare, filtrare e rammemorare dall'energia affabulante di Quartucci, ch'è insieme memoria e vagante pensiero che *pro*-getta ponti e costruisce, facendosi calamita e miraggio per le energie di attori giovani e di non-attori, cui si chiede giusto di far scoccare la scintilla della verità creativa e mai di esser complici dell'umiliazione della banale finzione scenica.

Riconosciamolo: l'avanguardia italiana è stata in un certo senso un teatro di coppie – Bene-Mancinelli, Nanni-Kustermann, “Leo e Perla”, Quartucci e Carla Tatò. Il femminile ha integrato in maniera davvero essenziale il maschile, e l'ha trasfigurato. Se il progetto e il racconto analitico di Quartucci, la sua perpetua oscillazione fra la storia e il futuro sono gli elementi essenziali del suo attuale *stare nel teatro*, la colonna portante – ma facile dire la *cariatide*, intesa come sostegno, o meglio: fatica e concentrazione del sostenere, e figura solida, provata, monumentale e mitica di un teatro insieme vivido e roccioso, che serba una sua intrinseca e inquieta forma michelangelolesca da individuare e trarre – è senz'altro Carla Tatò.

Fedele *sposa* teatrale, anche Carla Tatò ha formazione artistica; dopo esperienze con Carmelo Bene, da *Camion* in poi si lega a Quartucci. Al Gobetti di Torino,

il 9 novembre 2009, come momento culminante di *Sueña Quijano*, ha presentato *Cariatide parla* e, per chi c'era, è stato un confronto con una creazione alta, quella che si materializza quando finalmente gli attori recitano senza recitare, perché percorsi da uno stato di grazia assoluto, da una *presenza* o *energia* speciale, nella quale voce e gesto diventano intercambiabili. Le parole si modellano pressoché cubisticamente, fanno indovinare un loro volume magnetico e concreto e il copione, nel forgiarsi con l'attrice, fa navigare in un *riverrun* joyciano, un *fluidofiume* davvero degno di un ricreato *Finnegans Wake*. Carla Tatò sta in cima a una scala elettrica e da quella sommità si gonfiano e grondano Beckett, Brecht, Borges, Müller, Kleist e chissà quanti altri, ma non è naturalmente problema di testi e letteratura, ma di suoni innervati in un corpo che in quel momento è l'anima fisica e tangibile del teatro come edificio e come comunione di partecipanti, la sua essenza costruttiva e il suo basamento e sostegno. *Cariatide* appunto, e *uomo vitruviano*, come metafora della centralità dell'artista in un luogo comunitario, una società e una cultura.

«*Cariatide sur toile est Carla Tatò*», recita il copione, «*et elle s'adresse au spectateur qui entre dans l'exposition. Cariatide entre dans l'imaginaire du spectateur*»... In una lettera di dicembre, Carla Tatò ci scrive: *Cariatide parla* «non è un montaggio di testi ma è una composizione di parole, suoni, voce, gesti, musicalità, visioni, immagini... istintuale e istantanea che proviene dalla stessa esistenza scenica di *Cariatide*. Da quando cioè *Cariatide* si è composta da sé ed è “apparsa” nella sua urgenza e consistenza artistica, con tutta la sua stratificazione di vita scenica attoriale vissuta. In sembianze di Carla Tatò... E dunque tutti i frammenti di cui si compone il copione sono stati dettati e depositi sulla pagina bianca provenienti da una passione sublime e bestiale, da una poetica urgente e da vibrazioni drammaturgiche profonde del pensiero recitativo attoriale; vissute nel vivo di un lungo viaggio scenico sempre in essere e in divenire, anche oggi. Una biodrammaturgia? non so».

Non è nuovo nell'avanguardia italiana il culto della *phonè*. Carmelo Bene, talvolta con l'ausilio di trafelati filosofi francesi, sempre – fortunatamente – con la sua spoglia genialità e sensibilità scenica (e chi dimenticherà mai la coltellata da brividi del *Requiem tedesco* di Brahms innestato nella mirabile forte tessitura vocale del suo *Majakovskij*?) ha eretto un torreggiante monumento alla *phonè*. In Bene, una certa smagata (ma chissà poi quanto ironica?) decadentistica vena (...*L mal de' fiori*), di norma, colorava morbidamente la recitazione; Carla Tatò fa altro. Più che Baudelaire, fa venire in mente Gordon Craig che, al quarto Convegno Volta, immagina un'architettura della voce e del corpo per l'attore; più che a un manfrediano Caspar Friedrich, ci riporta a un vibrante calibrato Picasso, nel quale eloquenti colori e volumi proiettano, vivi, spirito e sperimentazione novecenteschi, oltre l'ostacolo opaco del presente, in un lontanissimo futuro.