

Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*

Livia Cavaglieri

Nel giugno 1967 il Convegno di Ivrea siglò la frattura politica ed estetica del teatro italiano in due fronti generazionali contrapposti: da una parte, gli Stabili e i registi che avevano rifondato il teatro del dopoguerra sulla linea estetica della regia critica, dall'altra parte l'eterogeneo schieramento del nuovo teatro¹, alla «ricerca di un profondo, radicale rinnovamento del modo di fare e di concepire il teatro rispetto alle convenzioni cristallizzate della scena ufficiale»². Ivrea sancì una radicale polarizzazione e il dato acquisito dalla storiografia fu l'impossibilità, in quel momento, di un rapporto paritetico e di un dialogo fertile fra i due ordini di esperienze.

A monte di tale spaccatura stanno molte storie, vicende e ragioni. Fra tutte, un episodio importante fu la collaborazione tra Carlo Quartucci e il Teatro Stabile di Genova, secondo Stabile d'Italia per storia ed entità dei finanziamenti ministeriali³, primo per numero di abbonati. L'inedita esperienza di cooperazione tra un'istituzione e un gruppo di giovani sperimentatori fu segnata in ultimo dal fallimento

* Rielaborazione del testo presentato alla Giornata di studi *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria* (Imperia, 24 novembre 2009), promossa dal Corso di Laurea in DAMS dell'Università degli Studi di Genova - Polo di Imperia. Molte informazioni, riflessioni e immagini cui si è appoggiata la scrittura di questo articolo sono racchiuse in un lungo e generoso colloquio che Carlo Quartucci mi ha concesso a Roma, il 10 e 11 settembre 2009, nei locali di Teatr'Arteria: desidero qui ringraziare lui, Carla Tatò e Gianmarco Mecozzi. Sono grata anche a Eugenio Buonaccorsi, Giuliano Scabia, Giampaolo Gandolfo e Giorgio Bergami per alcune conversazioni chiarificatrici e risolutive. Ringrazio infine il Teatro Stabile di Genova (Aldo Viganò e Giuliana Vassallo, in particolare) per avere messo a mia disposizione i materiali conservati in Archivio.

1. In assenza di una fissazione terminologica ampiamente condivisa che caratterizzi quest'area, privilegio la denominazione "nuovo teatro", pur trovando utile ricorrere anche ai termini "avanguardia" e "sperimentazione" in una prospettiva più generica e diacronica.

2. M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, p. 1.

3. A fronte di buon finanziamento statale, lo Stabile soffriva però su quello comunale e sulla contribuzione privata.

e, proprio in quanto precedente negativo, contribuì decisamente ad acuire i contrasti tra i due schieramenti e a decretarne l'incomunicabilità.

Che l'accento sia stato finora posto sulla disfatta ha fatto passare in secondo piano l'ostinazione e la persistenza con cui per un lungo triennio (dall'autunno 1963 all'estate 1966) le due parti in gioco cercarono di incontrarsi. È all'interno di questo pervicace spazio di dialettica che mi pare interessante tornare a riflettere oggi, osservando come in un laboratorio le dinamiche attrattive e oppostive nate tra i giovani avanguardisti e i più maturi registi di tradizione e ripercorrendo analiticamente le tappe che resero un percorso di potenziale scambio un campo di scontro.

Ho scelto di privilegiare un'ottica organizzativa, lasciando sullo sfondo altri aspetti, quali un'analisi puntuale degli spettacoli del periodo genovese e dell'evoluzione del linguaggio teatrale di Quartucci in essi rintracciabile⁴. Non si tratta di una scelta casuale: gli aspetti produttivi e organizzativi sono al centro del fare teatro di Quartucci⁵ e lo furono sia nella decisione di entrare nell'area degli Stabili⁶, sia in quella di uscirne.

1. È Luigi Squarzina, neo condirettore dello Stabile di Genova, a scoprire la Compagnia della Ripresa, nell'aprile 1963 durante una recita pomeridiana di *Finale di partita* al Quirino⁷, e a volerne scritturare per una stagione il nocciolo duro: Carlo Quartucci, Leo de Berardinis e Rino Sudano, cui si aggiungeranno Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi, Anna D'Offizi, Sabina de Guida.

Stretta attorno a Quartucci, che nel 1962 l'aveva fondata e ne era direttore, regista, attore e scenografo, la Ripresa era alla ricerca di «un teatro diverso», come ha recentemente sintetizzato Sudano⁸, sottolineando l'accordo sull'esigenza di fare un teatro *contro* e *altro* rispetto a quello coevo, considerato globalmente di innocuo intrattenimento, ma anche ricordando la difficoltà nel definire forme nuove che accomunassero a fondo i membri della compagnia.

Diversi, ma anche vicini, dovevano apparire a Squarzina questi giovani: come è già stato evidenziato da Donatella Orecchia, l'ambivalenza proveniva dalla volontà di richiamarsi a una tradizione teatrale, che non era quella rifondata dai registi della generazione della Resistenza, ma che rispecchiava un altro filone – venato di antirealismo, surrealità e grottesco – del teatro italiano, una «linea bis»⁹, che proveni-

4. A ciò sarà dedicato il mio intervento negli atti della Giornata di studi, di prossima pubblicazione.

5. «Per me, la prima cosa non è *che teatro faccio*, ma *quale organizzazione teatrale riesco a mettere in piedi*»: Carlo Quartucci: verso il "giardino del teatro", intervista a cura di L. Barbiani, in "Scena", estate 1978, n. 3-4, p. 45.

6. «Le difficoltà di questa ricerca in piena autonomia apparvero ben presto insormontabili. [...] Pensammo di aver trovato la soluzione trasferendoci nell'area degli organismi teatrali a gestione pubblica»: C. Quartucci, *Sette anni di esperienze*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, vol. 1, p. 152 (originariamente in "Teatro", 1967, n. 2, pp. 44-55).

7. Qui la Ripresa era approdata grazie al patrocinio della Compagnia dei Quattro, che dedicava alla rappresentazione di brevi testi d'avanguardia i Pomeriggi dei Quattro.

8. *Colloquio con Rino Sudano*, in "Lasino di B.", gennaio 2002, n. 6, p. 132.

9. *Colloquio con Luigi Squarzina*, ivi, p. 223.

va dai futuristi, Bragaglia, Petrolini e che per Quartucci si “popolarizzava” «nell’interesse per il teatro circense, in particolare per la clownerie, e per il teatro del mimo, per il varietà e le prime comiche cinematografiche – Keaton, soprattutto»¹⁰. Molto di questo deriva dalla storia personale di Quartucci, figlio d’arte¹¹, nato in un teatro che odorava ancora d’Ottocento: il padre, Antonio Manganaro, era capocomico di una compagnia dialettale siciliana, costruita, nel bene e nel male, sul modello all’antica italiana¹².

Su questa eredità capocomicale, Quartucci innesta due segni forti e nuovi: le scelte di repertorio (testi contemporanei, con una predilezione per Beckett) e l’influenza determinante svolta nel suo immaginario dalle arti visive¹³. Se la presenza di elementi di tradizione è fondamentale per capire le basi dell’intesa artistica che si crea tra il gruppo romano e lo Stabile genovese, non vanno sottovalutati i fattori di diversità: la tradizione popolare, artigiana e mestierante *versus* la spinta intellettuale e ideologica che informano la regia critica; il segno visivo che supera la parola; l’idea della compagnia¹⁴ come elemento continuativo e propositivo di cui il regista è parte integrante rispetto a una concezione tendenzialmente demiurgica della regia.

A Genova la Compagnia della Ripresa assume la nuova di veste di Teatrustudio del Teatro Stabile di Genova, con evidente rimando a Stanislavskij e vaga funzione di arrecare linfa nuova¹⁵. All’inizio però il Teatro sembra perdere di vista e il gruppo e la ricerca: mette continuamente in forse e rimanda la possibilità di pro-

10. D. Orecchia, *Samuel Beckett e quelli di Prima Porta. Gli anni del “Teatro della Ripresa”*, in “L’asino di B.”, maggio 2005, n. 10, p. 17.

11. Il debutto ufficiale di Quartucci a Roma nel 1959 in *Aspettando Godot* con una compagnia universitaria va quindi letto come un *secondo debutto*, quello nel teatro del Novecento: esso rappresenta un ingresso nella pratica moderna e professionalizzata della scena e una scelta compiuta autonomamente, al di fuori di logiche di inerzia familiare.

12. Vi militava anche la madre, Angela Quartucci (in arte Lina Maschietto), come prima attrice e *soubrette*. La compagnia, che Quartucci non ha esitato a definire «compagnia di guitti», si basava su di un repertorio popolare di farse, sceneggiate e pantomime, accanto a commedie e tragedie; era usa alla prassi di riadattamento e riscrittura dei testi; era composta da attori, ballerini e cantanti; si rifaceva sostanzialmente al sistema dei ruoli (cfr. E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l’avanguardia: ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Studio Forma, Torino 1976, pp. 19-20).

13. L’amore per la storia dell’arte e per il disegno, scoppiato come un fuoco al liceo artistico, aveva portato Quartucci dalla Sicilia a Roma, per studiare architettura.

14. La condizione di figlio d’arte fa sì che Quartucci non possa che pensare per compagnia: «Per fare teatro io sapevo che dovevo fare il capocomico come mio padre, metter su compagnia», dichiarerà quindici anni più tardi (E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l’avanguardia...*, cit., p. 23). Per una concezione mobile della regia, esplicitata in occasioni successive, si vedano *Colloquio con Carlo Quartucci*, in “L’asino di B.”, settembre 1998, n. 2, pp. 131-144 e D. Orecchia, *La regia della crisi. Frammenti per un dialogo: Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo De Berardinis e Perla Peragallo*, in AA.VV., *Corpi e visioni: indizi sul teatro contemporaneo*, a cura di A. Audino, Artemide, Roma 2007, pp. 38-39.

15. Squarzina desiderava «attirare a Genova un gruppo già costituito e dargli la possibilità di svolgere un’attività parallela a quella dello Stabile [...]. L’idea era quella di avere un gruppo che svolgesse una sua attività autonoma ma partecipasse anche agli spettacoli dello Stabile» (*Colloquio con Luigi Squarzina*, cit., p. 207).

durre uno spettacolo del Teatrostudio, impiega Quartucci principalmente come assistente di Squarzina e docente di Teorie e tecnica del movimento nella neonata scuola d'arte drammatica, chiama gli altri *scritturati* a ricoprire parti minori nelle produzioni in cartellone, in una mera ottica di servizio.

Finalmente al termine della stagione 1963-1964, il Teatrostudio debutta con *Aspettando Godot*¹⁶. Lo spettacolo segna una tappa fondamentale, benché in sordina, per il teatro italiano degli anni Sessanta, di cui esprime una controtendenza rispetto al modello dominante. Nato sotto forma di progetto architettonico-scenografico¹⁷ e con riferimenti espliciti all'opera pittorica e teorica di Malevič e Kandinskij¹⁸, *Aspettando Godot* risponde a «una logica assolutamente antinaturalistica, ritmica e mai narrativa o descrittiva»¹⁹: il testo è assunto come se fosse una partitura musicale e quindi reso attraverso una vocalità non denotativa e «una stilizzazione rigorosa dei gesti e dei movimenti che scandiscono il vuoto della scatola scenica secondo sequenze geometriche di sapore astratto»²⁰.

2. *Aspettando Godot* ricevette attenzione ed elogi da parte della critica locale e non. Per il pubblico genovese fu una rivelazione, apprezzata particolarmente dai giovani e da quanti provavano nostalgia per il breve esperimento della Borsa d'Arlecchino: l'operazione era riuscita; Squarzina, sempre alla ricerca di giovani attori e curioso verso le novità, ci aveva visto giusto. Nuovi progetti non mancavano e *Godot* era pronto per essere ripreso e incontrare un pubblico più vasto. Ma il Teatro di Genova frenò: le cautele iniziali che avevano spinto la direzione a collocare lo spettacolo a fine stagione e fuori abbonamento non sono sufficienti a spiegare la cancellazione della già programmata *tournée*, né la rimozione dello spettacolo dal

16. Di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Scene, costumi e regia: Carlo Quartucci. Musiche: Leopoldo Gamberini. Interpreti: Rino Sudano (Estragone), Leo de Berardinis (Vladimiro), Maria Grazia Grassini (Lucky), Claudio Remondi (Pozzo), Mario Rodriguez (Ragazzo). Teatro Duse, 31 marzo 1964.

17. Le condizioni di lavoro in cui si trova il Teatrostudio, che – nonostante gli accordi – è disgregato dallo Stabile, fanno sì che *Godot* rimanga a lungo in una fase di progettazione, definita ossessivamente nei minimi particolari e oggettivata da Quartucci nella realizzazione di un plastico. Ciò induce il tenace giovane a una singolare modalità di lavoro, che alimenta notevolmente lo spessore concettuale dello spettacolo, motivando anche, a mio avviso, la sorprendente maturità che da molti sarà riconosciuta a questo allestimento.

18. Secondo una di quelle sinestesie del pensiero tipiche di Quartucci, per cui il nulla (apparente) di Beckett richiama il nulla (apparente) di Malevič: «[...] quando ho finito il liceo, avevo in testa il quadrato di Malevič, il campo di grano giallo con corvo nero di Van Gogh, il punto e linea di Kandinskij, questo era il mio mondo [...], per cui quando ho preso questo testo, *Godot*, non è che mi sono occupato di cosa volesse dire, avevo letto che c'erano delle persone con la bombetta in testa che per due ore non dicevano niente, allora avrò inteso chissà che senso ha, come mi si può dire: ma non c'è niente in quel quadrato bianco, è solo un quadrato bianco» (*Colloquio con Carlo Quartucci*, in "L'asino di B.", gennaio 2002, n. 6, p. 169).

19. D. Orecchia in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot", Teatrostudio, Genova, 1964*, a cura di D. Orecchia e A. Petrini, in "L'asino di B.", marzo 2001, n. 5, p. 143.

20. S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2001, vol. III, p. 707.

repertorio (e, in parte anche, dalla storia ufficiale del Teatro), né la conferma del contratto a fine stagione al solo Quartucci.

Si può provare a spiegare il cambio di direzione richiamandosi al disegno di crescita della dimensione aziendale e di diversificazione rispetto al modello milanese, che Ivo Chiesa accarezzava da tempo e che Squarzina avrebbe appoggiato. Centro del progetto era un ambizioso programma di allargamento del pubblico (locale ma anche nazionale, tramite il collegamento con gli altri Stabili) e di ampliamento dei compiti culturali svolti dal teatro. Proprio nell'ottobre 1963, anticipando di un anno il Piccolo, lo Stabile aveva inaugurato la gestione di una seconda sala, quella del Politeama Genovese, capace di un migliaio di posti, raggiungendo così una delle condizioni essenziali su cui si poteva impennare un progetto di espansione distributiva. Lungo il percorso che avrebbe di lì a poco portato a una compagnia stabile di complesso con contratti triennali²¹, Chiesa aveva anche realizzato l'obiettivo della doppia compagnia²², che voleva dire aumentare la produttività del teatro e recitare contemporaneamente sia in città, sia su altre piazze, superando i limiti di sfruttamento degli spettacoli in cui allora si dibattevano tutti gli Stabili.

Il programma di allargare, stabilizzare (e crescere: nasce la scuola) l'*ensemble* prevedeva anche la possibilità che lo Stabile – che si era già segnalato per simili aperture – fungesse da sede per una semistabile privata²³. Nel pieno di questa fase, in seguito riconosciuta come «imprenditoriale»²⁴, Genova accoglie anche la compagnia della Ripresa, formulando l'ipotesi che un'unica struttura produttiva possa delinarsi quale contenitore di tutte le realtà che oggi si riconoscono nella tripartizione della stabilità teatrale. Il monopolio assoluto in cui opera lo Stabile in città è teorico prima ancora che pratico.

Ammettendo di avere ecceduto nell'attività su più compagnie, Chiesa spiegherà in tal modo l'accumularsi di progetti, in un momento in cui la domanda sulle funzioni e sulla responsabilità culturale degli Stabili si faceva pressante:

21. Si vedano AA.VV., *Luigi Squarzina e il suo teatro*, a cura di L. Colombo e F. Mazzocchi, Bulzoni, Roma 1996, pp. 289-292 e M. Pastore, *La compagnia stabile*, in AA.VV., *Il Teatro di Genova*, a cura di L. Carnelli, Bulzoni, Roma 2003, pp. 149-157.

22. Cfr. M. Giammusso, *Il Teatro di Genova, una biografia*, Leonardo Arte, Milano 2001, pp. 87 e 95-97.

23. Come informa Giammusso (ivi, pp. 121-122), vi furono negozi, mai andati in porto, con la Proclamer-Albertazzi e la Moriconi-Enriquez. Nel primo caso «il progetto incontra mille difficoltà al Ministero dello Spettacolo, perché fa nascere il sospetto di un eccessivo espansionismo e anche perché Paolo Grassi manifesta tutto il suo malumore all'allora ministro Corona». Nel secondo caso, non è fuori luogo rilevare che Enriquez chiese garanzie di poter svolgere anche un'attività studio, sul genere dei Pomeriggi dei Quattro. Gli rispose Chiesa (che stava intanto trattando anche con Quartucci per *Zip* e la ripresa di Teatrostudio, come si vedrà): «Che tu abbia voglia di svolgere una certa attività di "lavoro-studio" non può che farmi piacere. Per questa sezione però le nostre possibilità economiche sono molto limitate; e abbiamo già un certo impianto di base. Se tu potessi dar valore a questo impianto senza che ciò dovesse costarci troppo denaro [...] noi ne saremmo felici» (Archivio del Teatro Stabile di Genova – d'ora in poi ATSGE –, Lettera 1 giugno 1965).

24. Chiesa in G. Bartolucci, *Inchiesta sui Teatri Stabili*, in "Sipario", maggio 1966, n. 241, p. 74. Del resto sia Chiesa, sia Squarzina provenivano dal teatro privato e lo conoscevano molto bene.

Abbiamo tentato, in parte d'istinto, una difesa buttando fuori molto più lavoro del solito e volgendolo in alcune direzioni nuove: al fine di crearci [...] una somma di esperienze e di verifiche da utilizzare nell'impostazione successiva. Oggi [...] avvertiamo il bisogno di un periodo di studio, di riflessione non turbata dal lavoro quotidiano, che ci consenta di vagliare le esperienze compiute e di elaborare gli schemi in cui chiudere quelle future. Abbiamo la sensazione [...] che un ciclo di lavoro si sia concluso e che s'imponga la creazione di un "sistema" nuovo²⁵.

Di questa «somma di esperienze e di verifiche»²⁶ (che abbina concessioni al repertorio commerciale a proposte sperimentali, e lascia trasparire nell'apertura alla Ripresa più una confusa²⁷ percezione della necessità di cambiamento che la lucida volontà di riattivare uno spirito inquieto di ricerca dentro un'istituzione in cristallizzazione), il Teatrostudio è solo un addendo, forse il più debole, certo il più complicato da gestire, assimilare e fondere con le altre linee di lavoro²⁸. In un'ottica di tentativi, non deve stupire la dismissione di un ramo di attività²⁹. Colpisce invece l'ambiguità contenuta nella decisione di mantenere in vita il Teatrostudio³⁰, benché ora coincidente con una sola persona: se Quartucci (allora ancora convinto che si potesse fare ricerca nel cuore delle istituzioni) aveva premuto in questa direzione, anche per Chiesa e Squarzina era difficile rinunciare alla contraddittoria attrazione per un teatro diverso da quello che stavano con fatica e tenacia costruendo³¹.

3. Dirottato su attività circoscritte rispetto alle potenzialità e autonomia creativa dimostrate, privo dei suoi attori di riferimento, Quartucci nella stagione 1964-1965

25. Ivi, p. 73.

26. In seguito Quartucci paragonerà lo Stabile a un «supermercato del teatro» (C. Quartucci, *Teatro stabilizzato e teatro evolutivo*, in "Sipario", maggio 1967, n. 247, p. 7).

27. La stampa annuncia anche la fondazione di un'altra sezione sperimentale, dedicata al cabaret e da affidarsi ad Anna Laura Messeri (cf. O. F., *I giovani dello Stabile di Genova hanno fondato il centro sperimentale*, in "Stampa sera", 29 marzo 1964).

28. Mentre nel caso del resto delle attività il teatro era animato anzitutto da finalità di crescita quantitativa, il Teatrostudio apportava istanze creative diverse, talvolta fino antitetiche, rispetto all'identità delle altre compagnie e la cui assimilazione da parte dell'istituzione avrebbe necessitato un lavoro di confronto e di sintesi che Squarzina non aveva né il tempo di seguire («Il regista [...] subisce la necessità di fare spettacolo come una camicia di forza»: L. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 377), né forse la piena volontà. Ci fu curiosa intelligenza nell'attrarre la Ripresa a Genova, ma mi sembra che si sottovalutarono le difficoltà.

29. Anche se dai costi contenuti: «Il Teatro Studio non può funzionare per mancanza di fondi. Questa la motivazione espressa dalla direzione del Teatro Stabile. Eppure *Aspettando Godot* era costato poco più di un milione, e aveva un foglio paga di 25.000 lire più i tecnici» (Quartucci, *Sette anni di esperienze*, cit., p. 154).

30. Assicuratesti le funzioni di Quartucci come docente e assistente alla regia, lo Stabile ne assecondava i desideri sperimentali, privilegiando la crescita del giovane regista, non della giovane compagnia: la cultura della regia prevale su quella d'attore.

31. Cfr. la lettura che dà Buonaccorsi della ricorrente "rincorsa avanguardista" di Chiesa, quale «risultato di un'attrazione autentica da una parte, ma anche di un timore oscuro dall'altra» (E. Buonaccorsi, *Lo Stabile e l'avanguardia teatrale*, in AA.VV., *Il Teatro di Genova*, cit., p. 142). Ma nessuno dei tentativi successivi fu all'altezza di Quartucci.

s'inventa la soluzione delle letture-spettacolo e coinvolge la compagnia principale in momenti di studio. È la scoperta del nuovo teatro americano³² e degli arrabbiati inglesi³³, di John Cage, della rivoluzione pittorica di Pollock e Rauschenberg, dello *happening*. Il depositarsi della cultura sperimentale nordamericana nel retroterra formato dalle avanguardie storiche europee è per Quartucci un arricchimento fondamentale, che ne influenza in maniera irreversibile il teatro: da questa contaminazione germina il bisogno di aprire e di smontare la scatola teatrale perfetta che era stata *Aspettando Godot*.

Negli studenti dell'Università di Genova, riuniti in un vivace CUT³⁴, Quartucci trova gli interlocutori adatti per saltare oltre i limiti impostigli dallo Stabile e approdare a «un contatto più vivo e diretto con il pubblico»³⁵: *Cartoteca* di Tadeusz Różewicz³⁶ (che causa i primi dissapori tra Chiesa e Quartucci³⁷) coinvolge studen-

32. *Letture-spettacolo sul nuovo teatro americano*. Testi di J. Gelber (*La mela*), A. Kopit (*Papà, povero papà*), E. Albee (*Un sogno americano*). Colonna sonora: Carlo Quartucci (da Cage, Stockhausen, Berio e Maderna). Diapositive: Giorgio Bergami (da Pollock, Rauschenberg, Dine, Lichtenstein). Interpreti: Eros Pagni, Paola Mannoni, Marzia Ubaldi, Giancarlo Zanetti, Gianni Fenzi, Camillo Milli, Gigi Pistilli, Omero Antonutti, Margherita Guzzinati. Teatro Duse, 11 dicembre 1964.

33. *Letture-spettacolo sugli arrabbiati inglesi*. Testi di J. Arden, A. Wesker, A. Jellicoe, S. Delaney, K. Tynan, C. Wilson, N. F. Simpson, H. Pinter, L. Anderson, B. Hopkins, S. Holroyd, D. Lessing. Montaggio e colonna sonora: Carlo Quartucci e Arnaldo Bagnasco. Diapositive: Giorgio Bergami. Interpreti: Omero Antonutti, Giancarlo Zanetti, Gianni Fenzi, Margherita Guzzinati, Paola Mannoni, Marzia Ubaldi, Giuliano Disperati, Arnaldo Bagnasco. Teatro Duse, 1 febbraio 1965.

34. Sul CUT genovese, fondato nel 1952 da Mauro Mancioti, e allora diretto da Eugenio Buonacorsi, si veda M. Mancioti, *Genova come campione*, in "Sipario", maggio 1966, n. 241, p. 88.

35. Quartucci, *Sette anni di esperienze*, cit., p. 155.

36. Traduzione: A. M. Raffo. Interpreti: Franco Marinoni (il protagonista); Caterina Durand (la madre); Adriano Basili (il padre); Franco Famà, Rita Sartori, Giuliano Lanteri (coro dei vecchi); Daniela Dal Maso (segretaria); Lidia Cuffini (Olga); Emilio Delle Piane (lo zio); Franco Merlo (quello col berretto); Luciano Arena (quello col cappello); Ezio Conte (il signore con la scriminatura); Giacomo Assandri (il tipo grasso); Marilina Severino (la cameriera); Lidia Bertellotti (la signora); Jone De Micheli (la donna grassa); Marilina Severino (la signora vivace); Gabriella Era (la ragazza); Mario Menini (il professore); Alberto Carpanini (il giornalista) e Giulio Badino, Giorgio Cristoffanini, Michele Cristoffanini, Anna Maria Del Corso, Luciano De Micheli, Bartolomeo Messina, Laura Morbelli, Nello Ranno, Marcello Vazzoler (la folla). Regia: Carlo Quartucci. Direttore di scena: Romano Gherisi. Aiuto scenografa: Laura Morbelli. Addetto alle luci: Cesare Pitto. Tecnico del suono: Mario Repetto. Attrezzisti: Nanni Durand, Simonetta Fasulo, Mauro Mineo, Pier Paolo Pugliafito, Guglielmo Soldatini, Franco Vazzoler, Gianni Lo Scalzo. Proiezioni cinematografiche a cura di Gianni Torielli. Diapositive: Lisetta Carmi. Auditorium della Fiera, 20 maggio 1965.

37. Chiesa fu scontento nell'apprendere che un collaboratore del suo teatro firmava una regia altrove e nel vedersi escluso dal rapporto con gli studenti, anche perché essi avevano assunto posizioni molto critiche verso lo Stabile, mentre egli sperava in un riavvicinamento (cfr. ATSGE, Lettera 3 maggio 1965, da Chiesa a Quartucci). Quartucci rivendicò la libertà assicurategli per l'estate (infatti farà il festival Beckett) e sottolineò la negligenza che il teatro aveva mostrato nei suoi confronti: «[...] prospettive di lavoro non mantenute; *Godot* nel dimenticatoio; il Teatrostudio abbandonato nel più completo silenzio che solo sotto le mie pressioni è stato portato quest'anno un po' avanti; il mio nome che appare ufficialmente nelle vostre attività in modo poco qualificato (giornale del teatro stabile, programmi ecc.) e per concludere la prospettiva futura di collaborazione mi si presenta con dei punti oscuri» (ivi, Lettera 4 maggio 1965).

ti, gente di strada, filodrammatici dell'Italsider, tutti non professionisti; la regia è di Quartucci, ma l'allestimento è elaborato insieme al collettivo universitario.

Generatrice di direzioni di ricerca³⁸ che avranno lungo riverbero nel lavoro di Quartucci, *Cartoteca* rappresenta «un episodio di liberazione di potenzialità creative»³⁹: il quadrato bianco su sfondo bianco di Malevič è travolto da oggetti concreti, manifesti, cartelloni, diapositive⁴⁰; il maniacale lavoro di laboratorio del Teatrostudio è polverizzato da «una cosciente forza aleatoria», che immette nello spettacolo «informazioni di guerra, di propaganda, di cronaca»⁴¹.

Passo indietro rispetto a un *cursus honorum* regolare, *Cartoteca* è il primo passo in avanti su una strada nuova, di uscita dalle istituzioni teatrali e dalle convenzioni del linguaggio scenico; è per Quartucci il centro di maturazione di quella «messa in crisi teatrale»⁴² che colpisce molti dei novatori di allora e ne genera sensibili mutazioni di poetica. Se l'apice dello sperimentalismo linguistico-formale era stato toccato da *Aspettando Godot* (un'avanguardia di tradizione, avulsa da valenze politiche ed etiche rischiose), l'abbandono di quel percorso di ricerca, la nascita di *Camion* nel 1971 e quindi l'accensione di un itinerario oltre il teatro, influenzato da preoccupazioni socio-politiche, trovano una radice personalissima in esperimenti di vero e proprio decentramento produttivo come *Cartoteca* e il successivo *La mucca parlò a Pasquale* con gli operai dell'Italsider.

114 4. Segue un'estate ricca e furibonda di progetti che si mescolano l'uno dentro l'altro: tra giugno e settembre si susseguono uno spettacolo per il festival di mimo di Zurigo⁴³, il famoso festival beckettiano che la ritrovata Compagnia della Ripresa presenta a Prima Porta, le prove di *Zip* e del trittico prodotto per il Gruppo '63 alla Settimana Internazionale della Nuova Musica.

Esperimento ambizioso, ma destinato in buona parte al fallimento (anche a cau-

38. Una sintetica elencazione può essere la seguente: trattamento del testo a canovaccio e accoglimento della contingenza nello spettacolo; improvvisazione assurda a principio creativo in sede di prova; rottura del diaframma palcoscenico/platea; impiego del mutamento linguistico generato da cinema e radio; sperimentazione di nuovi modi di organizzazione e produzione attraverso il rapporto ideativo con un collettivo e il lavoro con soggetti non professionisti.

39. L. Borgia, *L'evento e l'ombra: fenomenologia del nuovo teatro italiano. 1959-1967*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2006, p. 101.

40. Il cambio di rotta va compreso anche all'interno de «l'urgenza di mettere continuamente in discussione quanto appena raggiunto, l'irrequietezza giovanile e poi, anche, l'intuizione di quel margine d'incompletezza che è proprio dell'arte moderna, il segno della sua precarietà e incertezza, della sua contraddizione non risolvibile ma continuamente da riproporre» (Orecchia, *La regia della crisi*, cit., p. 38). L'irrequietezza di Quartucci contribuirà a portare la compagnia alla rottura nel 1966 («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»: *Incontro con Carlo Quartucci*, a cura di G. Livio, in "Quarta parete", 1980, n. 5, p. 90).

41. Fadini, Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., p. 46.

42. M. De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti ed aporie nella ricerca degli anni Sessanta e Settanta*, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 99.

43. Cfr. ATSGE, Lettera s.d. [ma maggio 1965], da Quartucci a Chiesa.

sa della ristrettezza dei tempi di prova e del *budget*), *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam*⁴⁴, presentato alla Biennale di Venezia nel settembre 1965, è lo spettacolo più famoso del Teatrostudio.

A Quartucci riesce in quest'occasione un colpo di mano organizzativo, che concilia gli interessi di più fronti. Attorno al progetto originario pensato con Scabia, si ricompatta la Ripresa, la cui compagine si allarga a undici attori e comprende anche lo scenografo Luzzati; Vladimiro Dorigo accoglie *Zip* all'interno di una Biennale particolarmente avanguardista (ma anche piuttosto povera: una novità italiana dai costi contenuti era perciò invitante); infine entra nell'operazione come finanziatore anche lo Stabile di Genova, pronto a riesumare il Teatrostudio⁴⁵. La possibilità di una coproduzione sotto la prestigiosa sigla della Biennale, ma anche il piccolo successo di *Cartoteca* (che aveva «ridato a Quartucci la fiducia nei propri mezzi» e lo aveva «imposto nuovamente all'attenzione di Chiesa e Squarzina»⁴⁶) cambiano le carte in tavola: dalla coraggiosa ma circospetta scommessa iniziale si passa a un progetto complesso e rischioso.

Zip fu l'esempio magistrale dell'impossibilità di collaborazione fra Stabili e nuovo teatro⁴⁷, ma fu anche il luogo in cui con più ostinazione fu provato l'incontro. Benché spiazzati dalla mancanza di un testo definitivo, Chiesa e Squarzina seguirono con attenzione le prove; alla generale Squarzina intervenne nello spettacolo del proprio assistente, aiutandolo a “stringere” ed esprimendo una preoccupazione istituzionale, ma anche la determinazione a portare l'esperimento fino in fondo, senza cadere nella tentazione di disconoscerlo⁴⁸. Sembrò persino che il Teatro di Genova fosse riuscito nella quadratura del cerchio: Corrado Augias, successivamente fra i firmatari del polemico manifesto di Ivrea, plauso allo Stabile ligure, «che per volontà dei suoi direttori Luigi Squarzina e Ivo Chiesa ha voluto confermare, con la filiazione di questo teatro-studio, come la produzione di grandi spettacoli e l'attività di ricerca non siano poi termini inconciliabili»⁴⁹.

44. Di Giuliano Scabia da un'idea di Carlo Quartucci. Regia: Carlo Quartucci. Montaggio scenico e costumi: Emanuele Luzzati. Montaggio sonoro: Gino Marinuzzi jr. Interpreti: Rino Sudano (*Zip*), Leo De Berardinis (*Lap*), Maria Grazia Grassini (*Lip*), Sabina De Guida (*Vap*), Anna D'Offizi (*Mam*), Luigi Castejon (*Crep*), Giampiero Forteleoni (*Scap*), Edoardo Torricella (*Plip*), Claudio Remondi (*Trip*), Cosimo Cinieri (*Scrap*), Mirella Falco (*la Grande Mam*). Venezia, Teatro del Ridotto (XXIV Biennale Internazionale del Teatro), 30 settembre 1965.

45. «Caro Carlo, faccio seguito ai colloqui verbali intervenuti fra te, Luigi Squarzina e me per confermarti la nostra intenzione di dare finalmente a Teatrostudio, con la prossima stagione, quel respiro che esso merita» (ATSGE, Lettera 18 giugno 1965). Chiesa prosegue con le condizioni proposte a Quartucci e compagni per la stagione 1965-1966, ma l'assenza dei contratti nell'archivio del teatro non permette di verificare gli accordi definitivi. Da notare che Quartucci, fattosi più accorto, chiederà garanzie di autonomia per regie proprie e fuori Genova (cfr. ATSGE, Lettera 17 agosto 1965).

46. *Colloquio con Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 262.

47. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, cit., pp. 162-167.

48. Ciò emerge dai ricordi di Scabia e Quartucci (il quale anche suggerisce che Chiesa riscoprisse con *Zip* l'ebbrezza di trovarsi al centro delle polemiche e di un teatro che faceva parlare di sé).

49. C. Augias, *Grazie alla religione del consumo ci si sente regolari e più protetti*, in “Avanti”, 1 ottobre 1965.

5. Nel 1965-1966 il Teatrostudio è scritturato di nuovo a Genova al gran completo, non più “a servizio”, ma precisamente per due titoli in cartellone, *Zip* e *La fante-sca* di Della Porta. È un rilancio deciso e organico: entrambi gli spettacoli sono in abbonamento⁵⁰, dunque di dignità pari alle altre produzioni.

Toccato profondamente dall’esperienza di *Cartoteca* e ormai aperto anche su un altro modo di fare teatro, Quartucci lavora anche con gli operai e gli impiegati del Gruppo Teatrale dell’Italsider, colosso siderurgico nazionale, in quegli anni attento a sviluppare una politica di intensa apertura alla cultura e all’arte⁵¹. Nasce *La mucca parlò a Pasquale*, spettacolo *collage*, di ambientazione agreste ma di spirito surreale e di intento politico, su testi di Ruzante, Plauto, Aristofane, Brecht, Cervantes, Rabelais, Pirandello, Mrozek⁵². Qui si innesta il primo scontro ideologico con Chiesa, il quale vorrebbe che lo spettacolo debuttasse al Politeama Genovese, mentre Quartucci vi si oppone, rivendicando il legame con la fabbrica e difendendo la propria visione dell’idea di decentramento⁵³.

Deludente si rivela quello che avrebbe davvero potuto essere un interessante esperimento, ossia l’inclusione e fusione di tutte le forze del teatro nella messinscena di un testo di Squarzina, *Emmeti*⁵⁴. Al Teatrostudio è affidata una scena slegata dalle altre: lo Stabile smentisce i buoni propositi e le compagnie lavorano separatamente e in autonomia⁵⁵. L’ultima crisi avviene su *La fante-*

50. Si scelse la formula del tagliando a scelta: gli spettatori potevano scegliere l’uno o l’altro spettacolo del Teatrostudio.

51. Esula da queste note un approfondimento su un’iniziativa ampia e complessa, per la quale si vedano almeno *Il teatro in fabbrica: l’Italsider*, in “Sipario”, n. 205, maggio, 1963, p. 9; AA.VV., *Attraversare Genova. Percorsi e linguaggi internazionali del contemporaneo. Anni ’60-’70*, a cura di S. Solimano, Skira, Ginevra-Milano 2004 e soprattutto G. Gandolfo, *Le pagine dell’acciaio. L’iniziativa culturale Italsider alla ricerca di nuovi lettori*, in “WUZ”, novembre-dicembre 2007, n. 6, pp. 56-60.

52. Regia: Carlo Quartucci. Scene e costumi: Giancarlo Bignardi. Diapositive: Giorgio Bergami. Colonna sonora: Carlo Quartucci. Genova Cornigliano, Teatro dell’Italsider, 5 febbraio 1966.

53. Quartucci ricorda con precisione lo scontro e i propri convincimenti: «Io ho pensato e disegnato lo spettacolo nella fabbrica con gli operai e per gli operai, non per un pubblico borghese!». Già Chiesa non si era capacitato che Quartucci non gli avesse proposto di ospitare *Cartoteca* al Duse, rivelando in queste tendenze accentratrici l’ambivalenza della dichiarata «azione di appoggio, oggi appena agli inizi, intesa a provocare nella città e nella regione il sorgere di forze teatrali autonome» (cfr. Lettera 3 maggio 1965, cit. e in Bartolucci, *Inchiesta sui Teatri Stabili*, cit., p. 73).

54. Regia: Luigi Squarzina. Scene e abiti: Gianni Polidori. Musiche: Gino Paoli. Regista assistente: Carlo Quartucci. Interpreti: Ivo Garrani (Caio), Paolo Ferrari (Claudio), Leo De Berardinis (Crepacuore), Rino Sudano (il giovane spento), Luigi Carubbi (Tomasi), Piergiorgio Menegazzo (Aldo), Marcello Aste (i tre belloni), Gianni Fortebraccio (l’uomo del juke-box), Lea Massari (Mariateresa), Livia Giampaolo (Cinzia), Maria Grazia Grassini (Susanna), Gabriella Era (Ondina), Anna D’Offizi (la casalinga). E con: Luigi Castejon, Giselda Castrini, Cosimo Cinieri, Sabina De Guida, Sandro Dal Buono, Giorgio De Virgiliis, Gianni Fortebraccio, Margherita Fumero, Enio Gaggiotti, Vittorio Penco, Maggiorino Porta, Myria Selva. Politeama Genovese, 9 marzo 1966.

55. «Ci era stato riservato, al solito, un posto nettamente a parte, e si aveva avuto cura d’impedire che il nostro lavoro finisse col sovrapporsi a quello “tradizionale”. [...] la nostra linea di lavoro veniva a scontrarsi con le esigenze della “Realpolitik” dell’economicità di gestione; i frutti del nostro lavoro non venivano utilizzati, autorizzandoci così a una impostazione puramente “strumentale” della colla-

sca⁵⁶, laddove Quartucci, ormai deciso a distruggere il rapporto, si ribella e si impone con un disegno registico pervicacemente sperimentale, disattendendo le richieste di Chiesa⁵⁷. Doveva essere la stagione di massimo intreccio, fu quella in cui si consumò la rottura definitiva⁵⁸.

6. La vicenda condiziona fortemente sia la successiva politica dello Stabile (che, di fronte all'impossibilità di addivenire a una sintesi, non rinuncia al ponte con "l'avanguardia" e, compiendo un passo indietro, apre un teatrino in piazza Marsala per il "teatro sperimentale", di fatto ghettizzandolo)⁵⁹, sia il percorso di Quartucci (che presenta a Ivrea una relazione dai toni lucidi ma duri⁶⁰ e matura l'uscita definitiva dall'utopia del rapporto organico con uno Stabile⁶¹).

Si alzano i muri, ma con grave fatica: basti dire che pochi mesi dopo *La fante-sca*, nonostante tutto, Chiesa cerca ancora una volta Quartucci (che ha nel frattempo fondato Teatrogruppo) per proporgli una collaborazione, in autonomia reciproca, imperniata sul teatrino di piazza Marsala⁶². Fu solo un tentativo di strumen-

borazione; il problema dell'allargamento del discorso ad un pubblico più vasto veniva rimandato a data da destinarsi» (Quartucci, *Sette anni di esperienze*, cit., p. 157).

56. Riduzione: Vico Faggi. Regia: Carlo Quartucci. Scene e costumi: Carlo Quartucci e Giancarlo Bignardi. Interpreti: Anna D'Offizi (Nepita), Leo De Berardinis (Essandro), Maria Grazia Grassini (Cleria), Maggiorino Porta (Gerasto), Rino Sudano (Panurgo), Giorgio De Virgiliis (Facio), Enio Gaggiotti (Alessio), Piero Domenicaccio (Pelamatti), Sabina De Guida (Santina), Cosimo Cinieri (Morfè), Luigi Castejon (Granchio), Gianni Fortebraccio (Narticoforo), Sandro Dal Buono (Apollione). Teatro Duse, 7 maggio 1966.

57. Chiesa aveva chiesto a Quartucci uno spettacolo comico; Quartucci ricorda di non averlo accettato in questa direzione, ma occorre dire che le recensioni parlano di un pubblico che rise parecchio.

58. Si scioglie anche il Teatrostudio, frangendosi sugli scogli dei singoli individualismi.

59. Secondo la nuova linea, diventa inopportuno proporre «in abbonamento, renderlo cioè "obbligatorio"» un repertorio contemporaneo «di ricerca, di proposta, di provocazione»: occorre «programmare questi testi e questi spettacoli in una sala a parte, con un numero di posti ridotto, con un abbonamento apposito o fuori dei tagliandi d'abbonamento» (L. Squarzina, *Il repertorio contemporaneo e i teatri stabili*, in "Sipario", febbraio 1967, n. 250, p. 5). Sentitosi chiamato in causa, Quartucci rispose polemicamente: «Si assiste da qualche anno ad una progressiva "piccola stabilizzazione" della attività teatrale. [...] <I teatrini> tendono a essere aggregati al mastodontico carrozzone degli Stabili, i quali ormai trovano posto anche per l'avanguardia, creando "mini-edifici" in grado di ospitarla, inventando strani giorni di riposo riservati ad essa, matinée, rassegne denominate "vetrine" ecc., ma collocandola a "latere" o comunque in un contesto che impedisca ad essa di sovrapporsi all'attività tradizionale» (Quartucci, *Teatro stabilizzato e teatro evolutivo*, cit., p. 8).

60. Uno dei punti fermi della relazione è infatti «l'impossibilità di realizzare un "teatro laboratorio" all'interno di un Teatro Stabile» (Quartucci, *Sette anni di esperienze*, cit., p. 151).

61. La soluzione è quella della compagnia indipendente, che «può e deve spingersi là dove un teatro a gestione pubblica non oserebbe mai. Ma la sua azione può benissimo combinarsi con quella di un Teatro Stabile, a condizione che le sia consentito di rimanere esterna ad esso, mai di collocarsi all'interno» (ivi, p. 157).

62. «Caro Carlo, continuano ad arrivarvi notizie [...] del tuo "Teatro Gruppo". [...] ti scrivo per dirti che saremmo lieti di poterti ospitare [...] nella nostra nuova sala di Piazza Marsala. Lavorando insieme, non si può dire che si sia andati d'accordo. Ma questo non ha nessuna importanza agli effetti di un rapporto diverso, di un rapporto cioè basato sulla più assoluta autonomia tua e nostra. Non ti

tale annessione? Un depotenziante camuffamento⁶³? Se fu tutto questo, fu anche altro.

Fu anche questione di aspetti simbolici sottesi ai legami intergenerazionali: questi ultimi da leggersi non solo secondo la polarità vecchi-giovani, ma anche attraverso quella più sottile, dolorosa e difficile di padri-figli. Come ci segnalano alcuni indizi: da Squarzina, che nella polemica con Quartucci su “Sipario”, lo apostrofa come Bruto, quindi come figlio traditore⁶⁴; a Quartucci, che dieci anni più tardi parlerà del «mio caro Squarzina, padre assassinato di anni fa»⁶⁵; a Sciaccaluga, l’erede ufficiale, che su questo tentativo di ricambio generazionale non riuscito ha dichiarato: «Gli echi della presenza di Quartucci da noi hanno risuonato per anni dopo la sua partenza, come lo scheletro nell’armadio di un figlio prematuramente ucciso o liberato»⁶⁶.

Fu anche coscienza dei limiti strutturali dello Stabile⁶⁷, ammissione delle insufficienze della regia totalizzante⁶⁸. Fu anche, come crede Quartucci oggi, ricordando Ivo Chiesa e con lui implicitamente Luigi Squarzina (in un’ottica conciliatoria⁶⁹ che appanna i contrasti di un tempo, ma che prova a cogliere le ragioni di chi allora non ne aveva nessuna, poiché nemico), l’azione di «un vero grande teatrante», cioè di un autore che prova a «sprigionarsi dalla prigione della sua stessa drammaturgia», essendo disposto a vedere sul palcoscenico anche ciò che il suo testo solo suggerisce o nasconde o persino non dice.

pare?» (ATSGE, Lettera 18 ottobre 1966). Il 22 Quartucci rispose: «L’ospitalità che Lei ci offre [...] ci interessa, anche se non abbiamo ancora molto chiaro quale parte del nostro programma potrebbe essere inserito in un contesto del genere. [...] a noi interessa fortemente collaborare con gli organismi teatrali a gestione pubblica, ma siamo altrettanto convinti [...] che sia assolutamente necessario salvaguardare in primo luogo la reciproca autonomia».

63. «In Italia [...] tutte le retroguardie [...] formalmente si “aggiornano” senza sosta, si travestono da avanguardia creando una catastrofica confusione o [...] impedendo la nascita di una qualsiasi autentica avanguardia. È infatti impossibile dar battaglia ad un avversario che, se non fugge, passa il suo tempo a dire che è d’accordo con noi» (G. R. Morfeo, *Il teatro sperimentale*, in “Siprauno”, settembre ottobre 1966, n. 5, pp. 66-67).

64. L. Squarzina, *Risposta a una risposta*, in “Sipario”, giugno 1967, n. 254, p. 96.

65. Carlo Quartucci: *verso il “giardino del teatro”*, cit., p. 45.

66. In AA.VV., *Il Teatro di Genova*, cit., p. 272.

67. Risuonarono in Chiesa le accuse di Bartolucci e della “nuova critica”, secondo cui gli Stabili si reggevano su di «una struttura amministrativa [...] che oggettivamente [...] reprime, abbassa, rifiuta scelte drammaturgiche di apertissima sperimentazione e di altissimo livello stilistico, come anche sperimentazioni di giovani, inevitabilmente non complete poeticamente» (Bartolucci, *Inchiesta sui Teatri Stabili*, cit., p. 70).

68. Cfr. L. Squarzina, *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante*, in Id., *Da Dioniso a Brecht*, cit., pp. 371-402. Del resto, affidare Beckett al Teatrostudio non aveva forse significato riconoscere la necessità di programmare il drammaturgo e insieme ammettere la difficoltà di accostarsi autenticamente alla sua poetica, secondo i canoni più ortodossi del teatro di regia, che avrebbero finito per snaturarne il senso?

69. Per la rivalutazione del ruolo dello Stabile, cfr. AA.VV., *Il Teatro di Genova*, cit., pp. 268-274 e 278-280.