

L'irrequieto regista disturbatore

di Lorenzo Mango

Donatella Orecchia
STRAVEDERE LA SCENA
CARLO QUARTUCCI
IL VIAGGIO NEI PRIMI VENT'ANNI
1959-1979

pp. 366, € 28,

Mimesis, Sesto San Giovanni MI 2020

C'è un bisogno di storia per capire e raccontare il teatro italiano della seconda metà del Novecento e in particolare quel suo aspetto particolare, innovativo e sperimentale conosciuto come "Nuovo teatro"; di un lavoro di tipo storico, per ricostruire, trasmettere e anche rimettere in gioco in modo organico e coerente quelle esperienze. Il libro di Donatella Orecchia risponde pienamente a questa esigenza. Prende uno dei padri fondatori della scena di innovazione italiana – il cui lavoro, per quanto disteso su un arco cronologico lunghissimo, non ancora storicizzato, è poco studiato e conosciuto – e racconta in maniera sistematica e precisa la produzione del primo ventennio della sua ricerca. Non è una scansione temporale scelta a caso: le date 1959 e 1979 individuano due momenti precisi della vicenda artistica di Quartucci: il primo spettacolo, un *Aspettando Godot* già tutto sperimentale fatto in un teatrino parrocchiale di Roma (prima di essere ripreso, nel 1964, nella sua versione più nota e radicale) e la conclusione dell'esperienza di Camion, quando Quartucci portava schegge di teatro (spettacoli in continuo divenire) nelle periferie su di un camion bianco (da cui il nome dell'operazione) che era il primo protagonista di quel suo modo di lavorare. L'esordio al teatro, dunque, e la fine di un viaggio vissuto tutto al di fuori del teatro. Ma anche Beckett, autore totemico per Quartucci, e il lavoro teatrale come creazione condivisa tra gli artisti che vi prendono parte.

Se le date sono portatrici di un loro senso interno, anche il titolo del libro merita attenzione. Può sembrare un gioco verbale ma in realtà è un'immagine che lo stesso Quartucci elegge a sintesi del suo progetto: guardare al teatro con uno sguardo obliquo che ne ridefinisca i confini; guardare al teatro come un orizzonte che deve sempre essere varcato. Già i dati di cornice fanno capire come Orecchia ne sappia cogliere da un lato il portato storico, dall'altro quello teorico. È la scommessa che va giocata se si vuole affrontare il lavoro di Quartucci, grande elaboratore di visioni dal forte impatto metaforico che diventano un materiale ricco di spunti se le si sa riportare con in piedi per terra, se cioè le si relaziona ai più concreti dati operativi senza, per questo, far perdere loro di suggestione. Perché avere un approccio storico non significa rinunciare al racconto. È attraverso questo duplice livello di scrittura che Orecchia riesce a realizzare

un ritratto del primo Quartucci. Da un lato il rapporto con la regia, dall'altro quello con l'avanguardia e la tradizione.

Quartucci è regista, assolutamente e totalmente regista, è la regia la materia del suo scrivere il teatro ma il suo è un modo di intenderla che la contraddice, la mette in questione, ne fa oggetto di riflessione. Lavorando sul ventennio che si è scelto (perché tutto Quartucci in un solo libro non ci sta) l'autrice racconta del distacco dalla regia protagonista della scena, che è la prima ispirazione di Quartucci, per arrivare a due nuovi modi di declinarne il ruolo nella pratica spettacolare: il regista disturbatore e il regista servo di scena. Nel primo caso, ai tempi di *Il lavoro teatrale* su testo di Roberto Lerici (1969), si intende una funzione perturbante del regista che non è

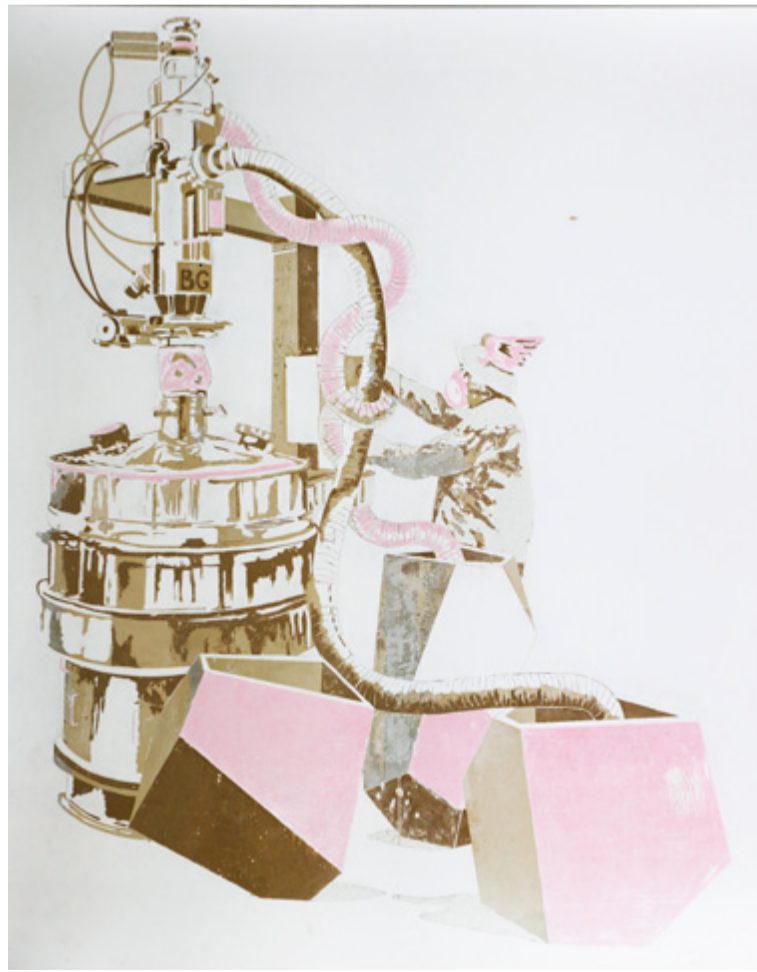
più il coordinatore o l'ermeneuta del testo ma colui che lancia provocazioni sceniche e performative per tenere lo spettacolo in uno stato di instabilità, così che sia sempre lì lì per dissolversi. Servo di scena si definisce Quartucci ai tempi di Camion, invece, in quanto colui che crea il tessuto su cui gli attori (e Carla Tatò, compagna d'arte e di vita, soprattutto) possano inventare e improvvisare. Mettendo a fuoco la transizione tra le diverse modulazioni della regia con grande precisione storiografica, Orecchia ci rende comprensibile appieno, nella sua peculiarità e ricchezza, il teatro di Quartucci e insieme ci offre una utilissima lente per comprendere le dinamiche che attraversano la regia tutta tra gli anni sessanta e settanta, e in specie quelle che riguardano il

Nuovo teatro che, se non fu teatro di regia nel senso convenzionale del termine, partì comunque dal presupposto registico dell'autorialità della scena.

Analogo l'atteggiamento dell'autrice per quanto riguarda il rapporto con avanguardia e tradizione. Orecchia si schiera dalla parte di chi ritiene che il termine avanguardia mal si adatti a inquadrare il teatro di Quartucci perché, scrive, avanguardia, negli anni sessanta, richiamava quanto faceva in ambito letterario il Gruppo 63 e perché, rispetto alle avanguardie storiche, prevale lo spirito di una nuova costruzione, rispetto alla distruzione di linguaggio, codici espressivi e significato. Orecchia ha il merito di utilizzare i suoi codici interpretativi senza farne una bandiera ideologica: e così il discorso sull'avanguardia viene opportunamente usato come strumento per leggere la prima fase di questo ventennio quando, come lo stesso Quartucci dice, il quadrato bianco di Malevič e il giallo di Kandinskij gli fornirono gli strumenti per accedere a Godot, ed è esemplificato attraverso le prese di posizione dello stesso regista e di Rino Sudano, suo sodale come attore in quei primi anni. Limitando il campo delle definizioni – se cioè Quartucci sia autore d'avanguardia o meno – a un ambito per lei poco interessante, l'autrice si sofferma invece sul suo sperimentalismo, che esprime la tensione al "disturbo" registico, alla ridefinizione continua del proprio fare teatro. In altre parole al non riuscire a stare fermo. L'irrequietezza, però, non significa negare quanto si ha alle spalle, Orecchia evidenzia molto opportunamente la dialettica aperta che un autore tutto e sempre proiettato in avanti ha con la tradizione, non tesoro da conservare ma bagaglio del proprio viaggio verso l'ignoto teatrale.

lormango57@gmail.com

L. Mango insegna discipline di spettacolo all'Università L'Orientale di Napoli



Le trasformazioni tortuose di un'opera

di Massimo Fusillo

Doriana Legge
INSEGUENDO
I CARABINIERI
BENIAMINO JOPOLO,
OVVERO LA PRATICA
DELLA SINGOLARITÀ

pp. 280, € 28,

Bulzoni, Roma 2020

Il titolo del saggio di Doriana Legge può certo spiazzare il lettore non specialista: è surreale e grottesco come lo stile di Joppolo, il drammaturgo futurista siciliano a cui è dedicato. Il termine "inseguendo" ci svela molto del metodo, che va ben al di là del *case study*. Legge pratica un modello storiografico non lineare, che insegue il sommerso, privilegia tensioni, relazioni, marginalità, fallimenti, mancati incontri. Scrive infatti: "La disomogeneità e la dispersione hanno rivelato ancora quei fascinosi aspetti della storia del teatro, che non vuole essere costretta negli argini di un racconto lineare".

È un modello che non vale solo per la storia dello spettacolo, da cui proviene l'autrice (dalla scuola di Ferdinando Taviani). Si è dimostrato fecondo in vari altri campi, dalla storia "reale" a quella letteraria, dalla comparatistica agli studi sulla transmedialità. Il caso di *I carabinieri* ha molto da dirci sulla disseminazione di un testo attraverso i media, oltre le logiche dell'adattamento: scritto nel 1945, pubblicato su "Filmcritica" nel 1959, riproposto a Spoleto da Roberto Rossellini nel 1962, trova alla fine la sua realizzazione migliore in un film di Jean-Luc Godard, che non aveva mai letto il dramma, e userà come "sceneggiatura" il racconto orale di Rossellini.

Legge non si limita a inseguire le trasformazioni tortuose di un'opera: studia la sua rete di relazioni per esplorare il teatro, l'arte e la cultura italiana. Antifascista di prim'ora, Beniamino Joppolo si è formato negli anni trenta; la sua creatività si è orientata presto verso quello scambio fra le arti che è stato definito "arte totale" da Katia Trifirò. Partecipa assieme a vari pittori (Sassu, Birolli, De Grada, Guttuso) al gruppo Corrente, animato dal giovanissimo Ernesto Treccani e ispirato dal pensiero interdisciplinare di Antonio Banfi. La rivista si trasforma poi in casa editrice, con una collana di teatro da cui scaturirà l'allestimento di *La stazione* di Joppolo, spettacolo finanziato dai pittori del gruppo, con Giorgio Strehler fra gli attori.

Sulla scia di questa interazione con la pittura, per cui Legge richiama l'esperienza dei Nabis, la scrittura di Joppolo ha un forte cromatismo (i suoi personaggi sognano "verdi assoluti infiniti"); e nel 1948 firmerà il *Manifesto* spaziale di Lucio Fontana. Il suo teatro ha i tratti tipici delle

avanguardie storiche: l'allegoria astratta, il tema dell'attesa, la mistione tragicomica, lodata da Godard in opposizione al classicismo francese: un "reale-assurdo" che scompagina le categorie rigide.

Purtroppo la sintonia di Joppolo con il mondo della scena, che si era profilata negli anni della guerra, svanisce ben presto: Paolo Grassi e Giorgio Strehler si distaccheranno totalmente da lui al momento in cui fonderanno il Piccolo di Milano, grande impresa culturale basata su una visione più tradizionalmente naturalista. Joppolo si rifugerà a Parigi e resterà sempre una figura isolata, in fondo travolta dalla storia. Anche la messinscena di Rossellini, regista da lui amato, lo lascerà deluso, per il cambio di finale e per il

tono troppo realistico, pur vivificato dalla recitazione di due grandi attori, Pupella Maggio e Turi Ferro. Non riuscirà purtroppo a vedere il film di Godard del 1963: la storia di due carabinieri che piombano in un villaggio, comunicano a due figli di una povera vedova, Michelangelo e Leonardo, che il re li manda in guerra, e promettono loro con impegno scritto che tutte le conquiste diventeranno loro proprietà. Godard ci ha visto le potenzialità per affrontare di nuovo, in modo crudo, il tema della guerra e del colonialismo molto sentito in Francia dopo i fatti di Algeria. Il film fu un insuccesso di pubblico e di critica: bollato come provocazione inutile, è un apologo brechtiano ancora interessante grazie all'uso del materiale documentario, alla fotografia dinamica di Raoul Coutard, e a scene simboliche come il ritorno dei ragazzi con una valigia di cartoline (nel suo *Atlante delle emozioni* per Johan & Levi, 2015, Giuliana Bruno sottolinea il nesso fra turismo, guerra e immagine).

Doriana Legge scrive che bisogna leggere il passato con i piedi ben calzati nel presente; la sua lettura di Godard che con effetto retroattivo illumina Joppolo, rafforzata da una bella agnizione (una citazione di Jarry), richiama infatti tante esperienze contemporanee. Andrei oltre in questa direzione, suggerendo di leggere la teoria sull'abumanesimo di Joppolo in parallelo con il pensiero postumano; i suoi scritti teorici e gli scambi con Strehler (autore del libro *Per un teatro umano*, Feltrinelli, Milano 1974) fanno pensare a come la cultura contemporanea stia rinegoziando i confini angusti fra umano e non umano. Segno ulteriore della vitalità dei *Carabinieri* di Joppolo.

massimo.fusillo@gmail.com

M. Fusillo insegna critica letteraria e letterature comparate all'Università dell'Aquila

