

Il volume interroga la scena del lungo Sessantotto in Italia all'incrocio tra sperimentazione artistica e sperimentazione politica dei movimenti, alla ricerca di questioni che ancora assediano e turbano il presente. Questioni esplose allora, relative alla comunità, all'ibridazione disciplinare, ai processi di soggettivazione, alla relazione tra creazione e produzione sono tuttora dominanti nella prassi discorsiva e artistica della performance. Un laboratorio italiano radicale, inventivo e non privo di contraddizioni – qui prende corpo attraverso temi e percorsi che hanno avuto la loro prima emersione negli anni Sessanta e sono venuti radicandosi e precisandosi nei Settanta in quella performance che deflagrava nello spazio delle lotte, per poi trovare altre forme nelle culture indipendenti degli anni Ottanta. Nel vivo delle geografie, degli ambienti, degli ecosistemi relazionali il volume restituisce la dimensione complessa della performance come campo di produzione del comune.

In fiamme è costruito come un oggetto a più dimensioni e polifonico, che assembla diverse temporalità e voci di artiste/i, studiose/i, attiviste/i, muovendosi tra teorie e pratiche, tra scritture e materialità delle immagini. Frutto del lavoro del gruppo di ricerca di InCommon, è un archivio vivo di parole e gesti che si riattiva al presente, aprendo nuove traiettorie di lettura storica e insieme di teoria critica contemporanea.

con testi di *Ilenia Caleo, Piersandra Di Matteo, Annalisa Sacchi, Toni Negri, Marco Baravalle, Lorenzo Mango, Maurizio Lazzarato, Alessandro Pontremoli, Stefano Tomassini, Franco Berardi "Bifo", Gianni Manzella, Lucia Farinati, Marco Solari, Francesca Corona, Giorgio Barberio Corsetti, Riccardo Caporossi, Kinkaleri, Giada Cipollone, Lea Melandri, Marion D'Amburgo, Viviana Gravano, Marcella Campagnano, Valeria Graziano, Silvia Bottiroli, Silvia Fanti/Xing, Stefano Brillì, Giuseppe Allegri, Enrico Pitozzi, Maria Grazia Berlangieri, Ippolita Avalli, Caterina Serra, Valentina Valentini, Nicolas Martino, Daniele Vergni, Marco Assennato, Gregory Sholette, Michele Di Stefano*

ISBN 978 88 99058 19 7 | Eur 25,00

In fiamme.
La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)

In fiamme.

*La performance
nello spazio delle lotte
(1967-1979)*

b

a cura di
Ilenia Caleo, Piersandra Di Matteo, Annalisa Sacchi

Il volume interroga la scena del lungo Sessantotto in Italia all'incrocio tra sperimentazione artistica e sperimentazione politica dei movimenti, alla ricerca di questioni che ancora assediano e turbano il presente. Questioni esplose allora, relative alla comunità, all'ibridazione disciplinare, ai processi di soggettivazione, alla relazione tra creazione e produzione sono tuttora dominanti nella prassi discorsiva e artistica della performance. Un laboratorio italiano radicale, inventivo e non privo di contraddizioni – qui prende corpo attraverso temi e percorsi che hanno avuto la loro prima emersione negli anni Sessanta e sono venuti radicandosi e precisandosi nei Settanta in quella performance che deflagrava nello spazio delle lotte, per poi trovare altre forme nelle culture indipendenti degli anni Ottanta. Nel vivo delle geografie, degli ambienti, degli ecosistemi relazionali il volume restituisce la dimensione complessa della performance come campo di produzione del comune.

In fiamme è costruito come un oggetto a più dimensioni e polifonico, che assembla diverse temporalità e voci di artiste/i, studiose/i, attiviste/i, muovendosi tra teorie e pratiche, tra scritture e materialità delle immagini. Frutto del lavoro del gruppo di ricerca di InCommon, è un archivio vivo di parole e gesti che si riattiva al presente, aprendo nuove traiettorie di lettura storica e insieme di teoria critica contemporanea.

con testi di *Ilenia Caleo, Piersandra Di Matteo, Annalisa Sacchi, Toni Negri, Marco Baravalle, Lorenzo Mango, Maurizio Lazzarato, Alessandro Pontremoli, Stefano Tomassini, Franco Berardi "Bifo", Gianni Manzella, Lucia Farinati, Marco Solari, Francesca Corona, Giorgio Barberio Corsetti, Riccardo Caporossi, Kinkaleri, Giada Cipollone, Lea Melandri, Marion D'Amburgo, Viviana Gravano, Marcella Campagnano, Valeria Graziano, Silvia Bottiroli, Silvia Fanti/Xing, Stefano Brilli, Giuseppe Allegri, Enrico Pitozzi, Maria Grazia Berlangieri, Ippolita Avalli, Caterina Serra, Valentina Valentini, Nicolas Martino, Daniele Vergni, Marco Assennato, Gregory Sholette, Michele Di Stefano*

ISBN 978 88 99058 19 7 | Eur 25,00

In fiamme.
La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)

In fiamme.

*La performance
nello spazio delle lotte
(1967-1979)*

b

a cura di
Ilenia Caleo, Piersandra Di Matteo, Annalisa Sacchi

Il volume interroga la scena del lungo Sessantotto in Italia all'incrocio tra sperimentazione artistica e sperimentazione politica dei movimenti, alla ricerca di questioni che ancora assediano e turbano il presente. Questioni esplose allora, relative alla comunità, all'ibridazione disciplinare, ai processi di soggettivazione, alla relazione tra creazione e produzione sono tuttora dominanti nella prassi discorsiva e artistica della performance. Un laboratorio italiano radicale, inventivo e non privo di contraddizioni – qui prende corpo attraverso temi e percorsi che hanno avuto la loro prima emersione negli anni Sessanta e sono venuti radicandosi e precisandosi nei Settanta in quella performance che deflagrò nello spazio delle lotte, per poi trovare altre forme nelle culture indipendenti degli anni Ottanta. Nel vivo delle geografie, degli ambienti, degli ecosistemi relazionali il volume restituisce la dimensione complessa della performance come campo di produzione del comune.

In fiamme è costruito come un oggetto a più dimensioni e polifonico, che assembla diverse temporalità e voci di artiste/i, studiose/i, attiviste/i, muovendosi tra teorie e pratiche, tra scritture e materialità delle immagini. Frutto del lavoro del gruppo di ricerca di InCommon, è un archivio vivo di parole e gesti che si riattiva al presente, aprendo nuove traiettorie di lettura storica e insieme di teoria critica contemporanea.

con testi di *Ilenia Caleo, Piersandra Di Matteo, Annalisa Sacchi, Toni Negri, Marco Baravalle, Lorenzo Mango, Maurizio Lazzarato, Alessandro Pontremoli, Stefano Tomassini, Franco Berardi "Bifo", Gianni Manzella, Lucia Farinati, Marco Solari, Francesca Corona, Giorgio Barberio Corsetti, Riccardo Caporossi, Kinkaleri, Giada Cipollone, Lea Melandri, Marion D'Amburgo, Viviana Gravano, Marcella Campagnano, Valeria Graziano, Silvia Bottiroli, Silvia Fanti/Xing, Stefano Brillì, Giuseppe Allegri, Enrico Pitozzi, Maria Grazia Berlangieri, Ippolita Avalli, Caterina Serra, Valentina Valentini, Nicolas Martino, Daniele Vergni, Marco Assennato, Gregory Sholette, Michele Di Stefano*

ISBN 978 88 99058 19 7 | Eur 25,00

In fiamme.
La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)

In fiamme.

*La performance
nello spazio delle lotte
(1967-1979)*

b

a cura di
Ilenia Caleo, Piersandra Di Matteo, Annalisa Sacchi



Marzia Mealli durante la performance *Invalid Keyword* del gruppo The a tre, 1980, foto Ippolita Avalli



Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro a Milano, 27 giugno 1976, foto Enrico Scuro

In fiamme.
La performance nello spazio delle lotte
(1967-1979)

a cura di
Ilenia Caleo, Piersandra Di Matteo, Annalisa Sacchi

- 7 *Istruzioni per l'uso.
Un'introduzione (per mettere a fuoco)
Ilenia Caleo, Piersandra Di Matteo,
Annalisa Sacchi*
- 20 *Soggetti imprevisti, visibilità
e performance nel lungo Sessantotto
Annalisa Sacchi*
- 34 *Il rifiuto dell'autonomia dell'estetico
nel lungo Sessantotto italiano.
Una conversazione
Toni Negri, Marco Baravalle*
- 40 *Il politico non politico degli anni Settanta
Lorenzo Mango*
- 48 *La non contemporaneità del contemporaneo
Maurizio Lazzarato*
- 52 *Fuor di politica. Una conversazione
Alessandro Pontremoli, Stefano Tomassini*
- Dall'archivio*
- 58 *Per un convegno sul nuovo teatro*
- 60 *Ivrea 1967 – Convegno per un nuovo teatro*
- 65 *Drammaturgia delle immagini*
- 82 *Miti della fine e dell'inizio.
L'apocalisse senza Eschaton di De Martino
Franco Berardi Bifo*
- 92 *L'occasione e la necessità
Gianni Manzella*
- 102 *Sulle tracce di Edoardo II di Carmelo Bene
Piersandra Di Matteo*
- 112 *La vocalità tra arte e politica: da Carla Lonzi
alle pratiche dialogiche contemporanee
Lucia Farinati*
- 120 *La Memoria, la Storia, le storie
Marco Solari*
- 124 *Dove finiscono le strade. Una conversazione
Francesca Corona, Giorgio Barberio Corsetti,
Ilenia Caleo*
- 134 *La scrittura scenica tra agire e fare
Riccardo Caporossi*
- 138 *Non muore un mondo se riesci a pensarne
un altro non muore
Kinkaleri*

In fiamme.

*La performance
nello spazio delle lotte
(1967-1979)*

Sommario

*estetiche
della rivoluzione*

violenza

inappropriabile

Campo 1

repertori

re-enactment

*memorie
del futuro*

Campo 2

- 156 *Protrarre l'immagine. Piero Marsili Libelli e il piacere di fotografare*
Giada Cipollone
- 160 *La parola prende corpo. Una conversazione*
Lea Melandri, Ilenia Caleo
- 174 *Nocturama, ovvero transitare il limite. Appunti, pensieri, rifrazioni su Il Carrozzone (1972-1979), prima e oltre a cura di Piersandra Di Matteo*
Marion d'Amburgo
- 196 *Paginette*
Marcella Campagnano
- 200 *Franco Vaccari e l'attivismo fotografico*
Viviana Gravano
- 209 *Drammaturgia delle immagini*
- 226 *Verso una teoria delle pratiche prefigurative*
Valeria Graziano
- 236 *In mare aperto: tra inabissamento e deflagrazione*
Silvia Bottiroli
- 242 *...senza violare l'intera legislazione vigente... La Performance 1977/2017*
Silvia Fanti/Xing
- 248 *Performance al Museo*
Franco Solmi
- 250 *Perché c'è una scena anziché il nulla? Componenti relazionali della scena performativa italiana (1959-1979)*
Stefano Brilli
- 260 *Per nuove istituzioni culturali. Uno sguardo retro-futuristico su soggetti, pratiche, immaginari*
Giuseppe Allegrì
- 270 *Come creare istituzioni gioiose. Note in forma di fiction materialista*
Ilenia Caleo
- 276 *Giuliano Scabia: catastrofe dell'utopia, utopia oltre la catastrofe*
Marco Baravalle
- 268 *Utopisti del possibile: Edoardo Fadini*
Enrico Pitozzi
- 294 *Il Festival di S. Beckett: utopia e ricerca lungo il fiume*
Maria Grazia Berlangieri
- 304 *L'altrove delle lucciole. The a tre (1978-1980)*
Ippolita Avalli
- 305 *Intravista*
Caterina Serra
- 312 *L'avanguardia è "fare di ogni sconfitta una vittoria". Dentro/fuori*
Simone Carella
Valentina Valentini
- Dall'archivio
- 328 *L'attore e un masochista*
- 331 *Il «gesto» antiteatrale e anticulturale del futurismo*
- 335 *Bollettino Beat 72*
- 337 *Drammaturgia delle immagini*
- 354 *Compositori di tutto il mondo, unitevi! Note per una estetica politica del lavoro culturale*
Nicolas Martino
- 360 *Fare musica. L'azione "teatrale" di Giuseppe Cbiari negli anni Sessanta*
Daniele Vergni
- 370 *Dopo l'Avanguardia. L'architettura come lavoro*
Marco Assennato
- 376 *Lavoratori dell'arte, lavoratori dell'arte, che avete fatto? Dalla dematerializzazione dell'arte alla materializzazione del lavoratore creativo neoliberale, 1968-1977*
Gregory Sholette
- 388 *Rolling Stones in acido. Ossia Settanta (e passa) visioni. Una conversazione*
Michele Di Stefano, Stefano Tomassini

corpi
materialità
dell'immagine
piacere

Campo 3

creare istituzioni
pratiche
prefigurative
relazioni

Campo 4

utopie
attivismo
delle pratiche
ecosistemi

Campo 5

lavoro
critica
dell'autorialità
soggettivazione

Campo 6

Il Festival di S. Beckett: utopia e ricerca lungo il fiume¹

Maria Grazia Berlangieri

Le ragioni del gruppo

Il Festival di S. Beckett² è l'esempio paradigmatico dell'utopia teatrale e della drammaturgia degli spazi aperti cruciale per l'intera poetica di Carlo Quartucci. Se «la memoria individuale trova un punto d'appoggio, che le è indispensabile, nella memoria collettiva; in un certo senso, si può dire ch'essa stessa non è che una parte e un aspetto della memoria del gruppo»³, il racconto del Festival di Beckett è individuale e collettivo, contingente e ideale, e s'inscrive in quello più ampio, eterogeneo e complesso, della seconda avanguardia teatrale italiana⁴.

Nonostante la messa in scena di *Aspettando Godot* al Teatro Stabile di Genova (1964)⁵ avesse ottenuto un discreto successo e soprattutto legittimato il lavoro scenico di Quartucci e dei "suoi" attori, la loro presenza rimase in una condizione di subaltermità rispetto alla scena principale dello Stabile. Com'è noto, Quartucci e la Compagnia del Teatro della Ripresa furono invitati nel 1963 da Luigi Squarzina allo Stabile di Genova per costituire una sezione di ricerca e sperimentazione che prenderà il nome di Teatrostudio. Tuttavia nel primo anno Quartucci fu impiegato principalmente come aiuto regista di Squarzina e come

docente nella scuola d'arte drammatica dello Stabile, mentre gli altri componenti della compagnia vennero scritturati come comparse negli spettacoli in cartellone. Soltanto alla fine della stagione 1963/1964 riuscirono a debuttare con *Aspettando Godot* collocato fuori abbonamento. Nonostante il relativo successo, Quartucci e la sua compagnia rimangono un «addendo forse il più debole, certo il più complicato da gestire, assimilare e fondere con le altre linee di lavoro»⁶ nella gestione organizzativa ed espansiva dello Stabile messa in atto da Ivo Chiesa nell'ottica di aumentare la produzione e la distribuzione del teatro. Nella contraddittoria compresenza di spettacoli maggiori e sperimentazione, Quartucci consumerà una relazione complessa con lo stesso Ivo Chiesa e con Luigi Squarzina, inseguendo l'utopia di rinnovamento della scena italiana in una delle sue sedi istituzionali. Se da un lato veniva invogliato come regista a sperimentare, dall'altro il "gruppo" nel suo insieme veniva mortificato nell'ottica di uno smembramento funzionale alle esigenze dello Stabile, non riconoscendone l'unità e l'autonomia. Così marginalizzati, la fuoriuscita era inevitabile. Si realizzerà tuttavia per gradi e per spettacoli⁷. La prima azione fu

«mettersi in movimento», in viaggio, alla ricerca di uno spazio.

Il Festival di S. Beckett non è un'operazione di decentramento, come vedremo, né una ricerca di un pubblico allargato, come avverrà successivamente. È una teatralità che insegue un proprio spazio di ricerca al di fuori delle dinamiche dei teatri ufficiali (non a caso sulla locandina campeggia come intestazione la dicitura Teatro Mobile). Una teatralità che rifugge anche dai circuiti *off*, spazi rimediati ed eletti a personalissime esperienze teatrali che, attraverso le pratiche costruivano nuove forme sceniche al di fuori dei teatri stabili.

Se in ambito teatrale il Futurismo italiano aveva sancito la sua azione attraverso un movimento unitario – capeggiato da Filippo Tommaso Marinetti e da una cerchia ristretta di artisti – che aveva come principale strumento (almeno nella fase iniziale) il dispositivo letterale-visuale del manifesto a cui seguirono spettacoli a tratti fallimentari, la seconda avanguardia teatrale italiana, al contrario, nasce attraverso "riuscite" e multiformenti pratiche sceniche a partire dalla fine degli anni Cinquanta. Si configura cioè non come movimento unitario, piuttosto come un'aggregazione di soggettività: i gruppi, pur aderendo a una comune ricerca linguistica si diversificano attraverso pratiche specifiche, fondate sulle doti straordinarie e personalissime di artisti come lo stesso Carlo Quartucci, Leo De Berardinis, Perla Peragallo, Carmelo Bene, Mario Ricci tra gli altri. Nell'idea del Festival di S. Beckett sono all'opera quelle che Giulio Carlo Argan definisce "le ragioni del gruppo", distinguendo quest'ultimo dalla "tendenza" e dalla "corrente" perché «definito dal senso identitario di appartenenza a un'ipotesi fondativa di natura sempre collettiva»⁸.

In quella estate romana del 1965, l'ipotesi fondativa della Compagnia della Ripresa (che era un gruppo di attori con formazione, salvo alcune eccezioni, non tradizionale e formatosi intorno alla scena universitaria romana⁹) si basa sulla comune opposizione al «supermercato dei teatri stabili»¹⁰, compreso quello di Genova, con cui era in corso un'esperienza contraddittoria. Il Festival per la compagnia era la risposta alla necessità di acquisire, ancora una volta attraverso le pratiche, uno spazio

di ricerca dove esporre quel processo di maturazione "linguistica" che, attraverso Beckett, apriva a una ricerca intorno a nuova tecnica registica, recitativa e scenografica:

Perché un Festival di Beckett. Tre anni fa il nostro "gruppo" "incontrava" praticamente, cioè sul palcoscenico, l'autore irlandese; per tre anni ci siamo interessati alla sua opera con messinscena e con studi; crediamo di essere giunti a una saturazione di idee, che chiede di essere puntualizzata, accantonata e considerata una tappa, un punto di riferimento della nostra attività (importante o banale, grande o piccola) teatrale. È per questo, prima di tutto, che abbiamo organizzato il Festival di S. Beckett e quindi non consideriamo questi nostri spettacoli e vorremmo che non fossero considerati in fase sperimentale. Rappresentare Beckett oggi, per quanto ci riguarda, ha soltanto un significato: concludere da parte nostra, la ricerca di una nuova tecnica registica, recitativa e scenografica, da usare come punto di partenza "classico" e necessario per la formulazione di nuovi concetti teatrali¹¹.

Il Festival è così il disegno spaziale ed esperienziale di una teatralità che si pone tangenziale alla scena tradizionale e che nella corallità trova un *modus operandi* (anzi un *modus vivendi*) rintracciabile in seguito nelle esperienze artistiche dei membri della compagnia. Rino Sudano, in un'intervista a Fabio Acca, sottolinea che, tra le altre cose, l'intento comune del gruppo era quello di dimostrare che fosse possibile gestire autonomamente un processo artistico senza bisogno di un'istituzione, in anni in cui la parola «"gruppo" riferita al teatro sostanzialmente non esisteva e indicava un'idea rivoluzionaria. Se oggi la sperimentazione è permessa, quando non addirittura incoraggiata, allora non si pensava che il teatro fosse un luogo da percorrere come un cammino di vita»¹².

Beckett lungo il fiume

La ricerca di un nuovo linguaggio teatrale al Festival veniva "esibita" come processo compiuto, mentre la questione dello spazio teatrale e la sua messa in "crisi" emergeva come nuova istanza

sperimentale del gruppo: «ciò che invece vogliamo sperimentare con “Festival di Beckett”, è una nuova architettura del palcoscenico e della platea, un nuovo sipario che avvolge nel medesimo tempo spettatore e attore»¹³. Come sottolinea Donatella Orecchia, «pubblico, edificio e linguaggio sono tre aspetti inscindibili dall’esperienza di Quartucci e del gruppo»¹⁴. Lo scarno edificio teatrale del Festival di S. Beckett risponde alla contingenza del luogo: la periferia suburbana e la campagna romana. Segna lo spazio costruendo un luogo teatrale laddove ve ne sia la necessità montando la struttura secondo criteri dettati dalla situazione ambientale¹⁵, utilizzando una scenografia minimale, intelaiatura di un luogo (teatrale) arrugginito¹⁶. Il Teatro Mobile era composto da un piccolo palcoscenico senza quinte e da gradinate di legno montate a ferro di cavallo che le cronache dell’epoca paragonano alle forme circensi. La struttura era stata messa a disposizione, come il terreno, da Claudio Remondi. Come si evince da alcune foto inedite rinvenute nell’archivio privato di Cosimo Cinieri, dell’originale struttura scenografica di *Aspettando Godot* fu montata a Prima Porta la pedana conica con l’albero stilizzato. Per *Finale di Partita* furono aggiunti sul palchetto di legno due bidoni di ferro, per *Atto senza parole II*, un minimale sfondo bianco rettangolare. Gli attrezzi di scena erano oggetti di fortuna, le luci semplici fari volti ad illuminare il buio della campagna. I quotidiani dell’epoca descrivono con gusto quasi cinematografico il paesaggio visivo di questa sperimentazione scenica attraverso cui gli spettatori, dopo un tortuoso e lungo percorso fra le campagne romane, giungono allo spiazzo del Teatro Mobile. Ne torneranno testimoni di un evento.

Prima che la stagione del decentramento organizzativo e ideologico incontri l’incontro tra teatro e spazi “alti” e periferici¹⁷, Quartucci e la Compagnia della Ripresa letteralmente si accampano (con tende militari) sul terreno di Claudio Remondi lungo il Tevere. Gli spettatori – per lo più critici di testate giornalistiche richiamati dalla stessa compagnia con incessanti telefonate alle redazioni – raggiungono non senza peripezie lo spiazzo che la compagnia con pale e picconi ha costruito¹⁸:

296

Prima ancora che il fiume entri in città, in un paesaggio che anche di notte è pieno di moderno fascino, tra i raccordi delle autostrade, la ferrovia, i lontanissimi riverberi dei neon e il silenzio della campagna calda e nebbiosa¹⁹. [...] Per arrivare al Teatro Mobile, nascosto in una curva del Tevere, dopo il tumulto di binari e macchine e velocipedi allo sbocco della Flaminia, si attraversano scenari di verde e fondi silenzi, inquietati dall’abbaiare dei cani. Ogni tanto si deve chiedere soccorso ai contadini che prendono il fresco sull’aia, finché un cartello dipinto annuncia con lettere vistose di piegare sulla destra. Allora basta percorrere il lungo viottolo polveroso, e si ha la sorpresa di un palcoscenico ed una platea [...] in un luogo che ricorda stranamente i vecchi circhi dei Fratelli Zavatta o della Pregiata Compagnia, Zamperla Casimiro²⁰.

[...] Cantano i grilli, le ranocchie gracidano sulla sponda, a metà cielo è appesa una luna tonda e sanguigna come il mezzo arancio delle *réclames* dell’aranciata. Il Tevere è a due passi, quasi sotto i piedi. “Hai preso niente?”, domanda una ragazza all’uomo che arriva con a canna da pesca sulla spalla. Non faccio in tempo a sentire la risposta, coperta dal ciac delle manate che qualcuno si dà sull’avambraccio. La luce delle lampadine e la presenza inconsueta delle persone, qui, attirano stormi di zanzaroni. Sembrano allegri, da come svolazzano. Per loro è tutta una novità questo gruppo di giovani che, di giorno, pale e picconi, spianano, aggiustano, livellano il piazzale, poi appena comincia scuro salgono su un palchetto e si mettono a gridare a squarciagola [...]. Sono “quelli del teatro”, come dicono i contadini che si trovano nel casale vicino, quando gli si chiede la strada per raggiungerli, senza celare la profonda disapprovazione per gli spettacoli che stanno provando. Carlo Quartucci, con gli amici della Compagnia del Teatro della Ripresa, hanno piantato le tende sulla Tiberina, in campagna, su un terreno che gli ha concesso gratuitamente Claudio Remondi, uno della Compagnia. [...] Recitano e prima di recitare hanno costruito un simpaticissimo anfiteatro

297

Leo De Berardinis e Carlo Quartucci allestiscono il palco del Teatro Mobile per il Festival di S. Beckett, 1965



in legno, con una breve gradinata, un tavolato pitturato di nero che fa da recinto, il palco dove si svolgerà il Festival di Beckett. E le ragazze Sabina de Guida, Anna d’Offizi, Maria Grazia Grassini cuciono gli abiti, pitturano i cartelloni con le frecce per indicare l’itinerario. Li hanno definiti “Quelli del Living Theatre romano”, anche se abitano a Vigna Clara e non vanno in giro sbafando cene come i fuggiaschi del Greenwich Village. E non hanno capelloni, barbe lunghe e calzoni sudici. Ma sono ugualmente bravi e forse hanno idee più chiare²¹.

La locandina indica che il Festival di S. Beckett prevedeva dal 16 luglio lo spettacolo *Aspettando Godot*; dal 3 agosto: *Finale di partita e Atto senza parole II*; dal 18 agosto: *Collages di teatro, narrativa, poesia e saggistica di S. Beckett* con dibattiti e conferenze. In realtà, *Finale di partita e Atto senza parole* debutteranno il 20 agosto, mentre non si

297

ha traccia dell’ultimo evento in programma a causa probabilmente dei ritardi dovuti all’alluvione che colpì il campo allestito dalla compagnia²². I «biricchini clown di Beckett»²³ proseguono così nel lavoro di sottrazione di ogni significazione storica sviluppando un sistema rappresentativo di relazioni sulla scena basati sulla forma-spazio, sul tempo (in senso musicale) e il suono. Disfacendosi, non senza arbitrio, della convenzione formale si concentrano sulla *parola individuale* incarnata da ogni interprete attraverso la variazione tonale della voce, secondo attributi di forma che Quartucci aveva definito “rapporti gestici”:

Quindi non è gratuita una messinscena che tenga conto esclusivamente di rapporti gestici (le complementarità di Vladimiro-Estragone da una parte, Pozzo-Lucky dall’altra, risolte in complementarità figurative: Vladimiro una linea che avvolge il corpo di Estragone tendente ad atteggiarsi come massa, e legame



di forze fisiche in continuo contrasto per Pozzo e Lucky), rapporti sonori (i personaggi cambiano voce tenendo conto di compensi e scompensi ritmici) e rapporti spaziali (scenografia non indicativa di ambienti, ma evocativa di zone mentali, l'unico luogo rappresentante l'esistenza)²⁴.

Ne deriva che la relazione tra lo spazio e il corpo è intervallata dal movimento mimico coreografato e dalle variazioni tonali della voce degli attori: [...] con la Meccanica d'un nuovo tipo di cartone animato, di una nuova super marionetta di legno, di stoffa e di carne macerata a furia di biacca e di carbone. Truccature stupende, costumi fantastici: angosciose apparizioni notturne d'incubo, maschere spettrali, o

bambole di paglia dal viso cadaverico, burattini gonfi, cenciosi, dipinti a mano in modo che sembrino creature strinate dal fulmine o affogate nel latte zuccherato. Clownismo fatto di vocette, urla e sospiri, timbri, intonazioni, impostazioni, ritmi e modulazioni assurdi. Aspri, taglienti, laceranti o morbidi, acquosi, intubati e cavernosi; guizzare di pesci metallici, rimbalzare di biglie sul vetro, gracidiare di rane, squittii, boati, lamenti, frustate, risa, schiaffi e cachinni. Tutto distorto, deforme, esasperato, "inventato", tutto rigorosamente "antinaturalistico". I rapporti di peso, spazio, tempo, prospettiva, colore e sesso sono disegnati su una tavola gobba che falsa ogni teorema geometrico. Idee terribili espresse con un grafismo infantile, primitivo, rozzo, allucinato, ma non certo privo d'una sua massiccia e brutale coerenza espressiva. La recitazione inventata da Carlo Quartucci è assurda ma non è gratuita. È fuori d'ogni precedente norma, canone e regola, anche se in essa possiamo vedere il saettare dei "pupi" siciliani, la tragica buffoneria dei clown, certi esasperati echi dell'Espressionismo e, specialmente, un gusto figurativo che dal segno e dalla sfumatura cromatica passa alla stilizzazione del gesto, all'atteggiamento, al ritmo, alla modulazione verbale, alla recitazione "totale". È come se la forza espressiva del raffinato gioco della pantomina fosse stata inopinatamente spinta a trasferirsi anche nel mondo auditivo delle voci e dei suoni, obbligando i mimi a recitare; ma se i mimi recitano non possono che farlo con quelle intonazioni, quei ritmi, quelle punte, quelle scivolote e quelle impennate che ai loro stilizzati gesti e atteggiamenti perfettamente si accordano. Il metro è lo stesso ed è unico²⁵.

In una pagina del diario di Giuliano Scabia, presente alla prima dell'*Aspettando Godot* al Festival, si legge: «Prima romana di *Aspettando Godot* in riva al Tevere; notte; paesaggio[o] meraviglioso, profondo; bellissimo *Godot*; geometrico, poeticissimo; [altri a posto, molti dentro]; Carlo è completamente poeta»²⁶.

Emiliano Tolve, pittore e scenografo, su consiglio di Glauco Mauri²⁷ si aggrega al gruppo

della Ripresa. Si occupa della scenotecnica del Festival di Beckett e parallelamente elabora le scenografie per i tre testi del Gruppo 63 (*Isigari di Juppiter* di Germano Lombardi, *Gioco con la scimmia* di Enrico Filippini, *I fuffanti* di Gaetano Testa) che la compagnia intanto provava per la V Settimana Internazionale della Nuova Musica a Palermo (1965):

Ricordo le lezioni di recitazione di Carlo, erano molto originali. Lui esigeva questi toni alti di testa, con gesti molti ridotti da parte degli attori, una comunicazione quindi surreale. Ed esercitava questa funzione con una certa energia nei confronti degli attori e secondo me giustamente, perché lui aveva una certa idea di quello che dovevano fare [...]. Un paio di volte siamo andati sulla spiaggia, a Ostia ● a Fregene, su una spiaggia dove lui faceva fare degli esercizi agli attori, tipo far arrampicare gli attori uno sopra l'altro. Per disegnare delle figure antropomorfe, perché lui diceva che secondo lui il teatro andava fatto così [...]²⁸.

Come scrive Donatella Orecchia, il Festival si può collocare in una «condizione laboratoriale»²⁹, peculiare a tutta la ricerca di Carlo Quartucci il quale, relativamente alle giornate del Festival, ricorda che per «rompere il corpo» cercava di proporre agli altri membri del gruppo un laboratorio con la musica di Stockhausen, con le diapositive dell'informale, ecc³⁰.

Corrado Augias scriveva che il teatro della Ripresa era una compagnia «sociale», nella quale cioè registi e attori si dividevano oneri e guadagni in parti eguali premiata dal costante afflusso di pubblico che garantì una certa sussistenza a fronte dei danni subiti anche dallo straripamento del fiume che quasi spazzò via l'esigua struttura scenica³¹. Delle volte gli spettatori dovettero attendere fino a notte fonda per assistere allo spettacolo a causa di mancanza di corrente elettrica per un temporale estivo. Intorno alla compagnia e al Festival si creò così un'aura che faceva cortocircuitare natura e cultura, elementi popolari e al tempo stesso elitari, dove Beckett incontrava il paesaggio della campagna romana, tra le luci del palco e nugoli di zanzare e falene. Tutto ciò impresso negli

spettatori più qualificati (non tutti entusiasti) l'idea di assistere a un evento fuori dall'ordinario. Corrado Augias intervista il giovane Quartucci e gli chiede: «Non sarà merito – almeno in parte – di una certa atmosfera snob che comincia a circondare lo spettacolo? "Qualche volta sì – conclude Quartucci – ed è quando prego gli attori di gridare la battuta: 'un carnaio, un vero carnaio', giusto in faccia agli spettatori della prima fila»³².

L'esperienza del Festival di S. Beckett infatti non si configura, come già detto, come un'ipotesi di decentramento, ma è piuttosto un'operazione di affiancamento e sperimentazione di metodologie e pratiche teatrali e, al più, storicamente collocata nella meno ambiziosa cornice dell'estate romana che all'epoca, prima dell'intervento dirompente di Renato Nicolini, appariva come un affastellarsi di spettacoli di prosa che animavano, nella descrizione di un critico come Schacherl, «ruderi romani e piazze rinascimentali» con l'obiettivo principale di cumulare contributi e «minimi garantiti» di diversi enti turistici, oltre a quelli disposti *una tantum* dal ministero, e denunciando «chi più chi meno tutti il segno di un vizio di fondo, che è l'improvvisazione, la casualità»³³. Come ricorda Emiliano Tolve: «noi facevamo queste cose perché sentivamo che facendo riuscivamo a cambiare delle cose. Sentivamo lo scricchiolio su cui camminavamo. Non ci sentivamo né eroi, né niente. Però il fatto di fare ci faceva sentire più liberi»³⁴.

Il Festival fu l'occasione per il gruppo anche di affrontare le prove, oltre che su Beckett, sui testi del Gruppo 63 e su *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Pliip Trip Scrap* e *la Grande Mam alle prese con la società contemporanea* (Giuliano Scabia era presente proprio per prendere contatto con gli attori e la compagnia).

Gli attori del Teatro Mobile, che con il loro Festival beckettiano di questa estate stanno insegnando parecchie cose tanto al pubblico quanto agli specialisti, abitano tutti insieme in una casetta a due passi dal Tevere e dal teatrino di legno. In una stanza molto grande e molto vuota sono alle prese con gli atti unici del Gruppo 63 che fra pochi giorni presen-

teranno al festival di Palermo. Questi ragazzi, comunque, rifiutano l'etichetta di "incomunicabili" solitamente abbinata al termine "neoesperimentale", anche perché in tal caso cadrebbero in contraddizione con il proprio lavoro che consiste proprio nel comunicare. Al contrario affermano "Quel che vogliamo è invece coinvolgere il pubblico, senza provocarlo dispettosamente; non vogliamo scendere dal palcoscenico in platea fingendo di abolire la quarta parete, ma abolirla sul serio e unificare il luogo della rappresentazione". A questo proposito muovono al *Living* (con il quale durante la conversazione li abbiamo confrontati) l'accusa di non dimenticare mai realmente che fra attori e spettatori le distanze esistono. "Invece", aggiunge il giovane De Berardinis che poi abbiamo riconosciuto nei panni di Clov (*Finale di partita*) "noi per esempio a Venezia presenteremo una commedia di Giuliano Scabia, *Zip, Trip, Lap, Vap, Serep, Plip, Mama, Scarp, Crep, (sic!)* e reciteremo in un teatro trasformato in palcoscenico"³⁵.

importanti³⁶, tuttavia nel gruppo le divergenze si faranno sempre più marcate³⁷, favorite dalla spinta a intraprendere percorsi individuali, come quello che legherà Leo de Berardinis a Perla Peragallo³⁸, fino a determinare lo scioglimento del primo nucleo della Ripresa.

Se il lavoro relativo all'*Aspettando Godot* (dal 1959 al 1965) è collocabile sulla "carta geopoetica" di Quartucci e della Compagnia della Ripresa in una prima fase di "costruzione poetica" il cui scopo era la riforma del linguaggio teatrale, complessivamente la maturazione scenica intorno alla drammaturgia beckettiana (che nel Festival trova il suo compimento), permette loro di costruire un nuovo paradigma spettacolare. Quartucci e la Compagnia della Ripresa sfuggono così dal teatro, immobilizzato da una paralisi causata dalla burocratica e statalista organizzazione teatrale, dalla sclerotizzazione del modello recitativo dell'Accademia, dalla regia critica (nella sua fase discendente) e dall'irrisolto nodo relativo all'assenza – vera o presunta – di una drammaturgia italiana. La parentesi del Festival di S. Beckett è un passo che immagina fondativamente la fuoriuscita dagli spazi e la messa

Carlo Quartucci e la Compagnia della Ripresa in seguito lavoreranno ancora ad alcuni spettacoli

in crisi della relazione tra spettatori e scena³⁹; un'operazione di slittamento dello spettacolo nell'evento. Una critica al teatro "confezionato", un atto di resistenza oltre che di ribellione, a ogni forma di *diminutio* operata dallo Stabile di Genova e più in generale dalla "scena ufficiale". Così come Quartucci ricordava e raccontava, lentamente scandendo con voce bassa, immaginifico e affabulatore, parafrasando una battuta dall'*Aspettando Godot*: «Il teatro! ... un luogo incantevole. Ma noi ce ne andiamo»⁴⁰.

1 In questo saggio utilizzo alcune fonti inedite rinvenute grazie anche ai colloqui avuti in questi ultimi anni con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Emiliano Tolve, Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo. Li ringrazio per la disponibilità, la generosità e il tempo dedicatomi. Questo saggio è in memoria di Carlo Quartucci, i cui ricordi sono elettricizzanti e fecondi di immaginifiche parole.

2 *Il Festival di S. Beckett*, Teatro Mobile al Tevere, Via Tiberina Km 1, n. 116 (Prima Porta), Compagnia del Teatro della Ripresa: Cosimo Cinieri, Leo de Berardinis, Roy Bosier, Sabina de Guida, Anna D'Offizi, Avaro Galindo, Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi, Rino Sudano, Emiliano Tolve. Direttore Carlo Quartucci. Il Festival comprendeva le rappresentazioni di *Aspettando Godot* (ed. del Teatro Studio del Teatro Stabile di Genova); *Finale di partita. Atto senza parole II*; *18 collages*, teatro narrativo poesia e saggistica di S. Beckett, con dibattiti e conferenze. Nella locandina veniva presentato inoltre

Cartoreca, del teatro universitario di Genova, come «inizio di un discorso sulle ultime tendenze a "forma aperta"», dalla locandina del Festival di S. Beckett, Archivio privato Emiliano Tolve.

3 Cfr. M. Bloch, *Storie e storia*, Einaudi, Torino 1997, p. 212.

4 Peraltro il giovane Quartucci non si riconosceva nel territorio retorico dell'avanguardia: «Ho sempre rifiutato, [...] l'etichetta di "teatro d'avanguardia", attribuitami invece con tanta insistenza dalla maggior parte della critica. L'ho rifiutata perché la definizione mi appariva limitativa, e contribuiva a spostare ancora una volta l'asse del discorso verso un programma per pochi "addetti ai lavori"», C. Quartucci, *Sette anni di esperienze*, in «Teatro», n. 2, 1967, p. 44.

5 Per un approfondimento su *Aspettando Godot*: G. Livio (a cura di), *Colloquio con Carlo Quartucci*, in «L'Asino di B.», n. 2, 1998; G. Livio, *Minima theatrialia. Un discorso sul teatro*, Tirrenia Stampatori, Torino 1984; D. Orecchia, A. Petrini

(a cura di), *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Aspettando Godot*, Teatrostudio, Genova 1964, parte I, in «L'Asino di B.», n. 5, marzo 2001, pp. 67-99; D. Orecchia, A. Petrini (a cura di), *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Aspettando Godot*, Teatrostudio, Genova 1964, parte II, in «L'Asino di B.», n. 6, gennaio 2006, pp. 128-264; D. Orecchia, *Stravedere la scena*, Carlo Quartucci, *Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 16-64.

6 L. Cavaglieri, *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, in «Il Castello Di Elsinore», n. 61, 2010, p. 112.

7 Per Quartucci, al netto dei conflitti e di una contraddittoria collaborazione, furono anni d'intensa attività creativa contraddistinti da una pervicace attitudine organizzativa che lo porterà a conquistare spazi e autonomia rispetto allo stesso Stabile di Genova. Per un approfondimento sulla relazione artistica tra Quartucci,

la sua compagnia, e lo Stabile di Genova, cfr. C. Quartucci, *Sette anni di esperienze*, cit., p. 151; cfr. L. Cavaglieri, *Nuovo Teatro e teatri Stabili*, cit.; per una teatografia completa degli spettacoli realizzati, tra gli altri, negli anni della collaborazione con lo Stabile cfr. D. Orecchia, *Stravedere la scena*, Carlo Quartucci, *Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, cit., pp. 178-180.

8 Cfr. G. C. Argan, *Le ragioni del gruppo*, in «Il Messaggero», 21 settembre 1963. Argan si riferisce chiaramente alla fenomenologia dell'arte di gruppo proponendola come strumento di contrapposizione alla massificazione e all'individualismo sterile. Per quanto riguarda la Compagnia del Teatro della Ripresa, cadute le "ragioni del gruppo", cioè divergendo dall'adesione unitaria a una tendenza comune, si scioglierà in altrettante "isole teatrali".

9 Il CUT aveva riaperto l'accesso al Teatro Ateneo dopo oltre un decennio di chiusura proprio sul finire degli anni Cinquanta. Leo de Berardinis rispose a un concorso indetto dal CUT presentando

un brano di Pirandello. Cfr. F. Bettalli, *Intervista con Leo de Berardinis*, in «Teatroltre», n. 12, 1976, pp. 67-98. Sempre al CUT Carlo Quartucci mette in scena nel 1961 *Le sedie di Ionesco*, con Claudio Remondi, Zanida Lodi. Allo spettacolo assistono Anna d'Offizi e Rino Sudano che si uniranno, insieme a Leo de Berardinis e a Maria Grazia Grassini, alla nascente Compagnia del Teatro della Ripresa. Si aggiungono poi Cosimo Cinieri, Sabina de Guida, Edoardo Torricella, Luigi Castejon, Giampiero Fortebraccio. La compagnia a Genova prenderà il nome di Teatrostudio. In seguito Quartucci fonderà la compagnia Teatro Gruppo, attiva fino all'incontro con Carla Tatò. Per un approfondimento sul teatro di Carlo Quartucci dagli esordi al 1976, fondamentale rimane E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, cit., pp. 108-109. L'articolo di Quartucci è in risposta a quello di Luigi Squarzina *Il repertorio contemporaneo e i teatri Stabili*, in «Sipario», n. 250, febbraio 1967.

11 Pieghevole del Festival di S. Beckett, Archivio privato Emiliano Tolve, consultato nel luglio del 2018.

12 R. Sudano, in *Rino Sudano. Una testimonianza sulla avanguardia*, intervista a cura di Fabio Acca, «Acting Archives», anno III, n. 6, novembre 2013, p. 256.

13 Pieghevole del Festival di S. Beckett, Archivio privato Emiliano Tolve. Il problema dello spazio nel 1965 è ben presente nell'elaborazione scenica di Quartucci: «[...] invece con "Cartoteca", il Gruppo 63, il Festival di Beckett di Prima Porta e "Zip", è tutto l'opposto di "Godot", a cominciare dal problema dello spazio e dell'attore», in E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1969/1976*, cit., p. 76.

14 D. Orecchia, *Stravedere la scena, Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, [versione ebook], cit., posizione 1299.

15 Cfr. C. Quartucci, *Sette anni di esperienze*, in C. Quartucci, *Sette anni di esperienze*, in «Teatro», n. 2, 1967, p. 44. e F. Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., p. 159.

16 Cfr. C. Quartucci, *L'occhio di Beckett*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968.

17 Per un approfondimento sul decentramento teatrale tra i numerosi testi e articoli milimetrici segnalare tra gli altri: E. Fadini, *L'esperienza del decentramento nei quartieri popolari realizzati dallo Stabile di Torino. Un primo bilancio. Problemi e prospettive*, in «Teatro», vol. III, n. 2, 1970; N. Garrone, *Un teatro diverso*, in «Paese Sera», 23 novembre 1973; G. Bartolucci, *Dall'immagine all'anima zione*, «Contemporanea», Incontri internazionale d'Arte, Centro di Edizioni Firenze, 1973; G. Scabia, E. Casini Ropa, *L'animazione teatrale*, Guaraldi, Firenze 1978; L. Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carocci, Roma 2004.

18 Da una conversazione dell'autrice con Emiliano Tolve, 1 luglio Roma 2018.

19 B. Schacherl, *Recitando Beckett sulle rive del Tevere. Aspettando Godot in un teatrino di legno*, in «Rinascita», n. 30, 24 luglio 1965, p. 30.

20 G.A. Cibotto, *Beckett tra le falene. I giovani della «Ripresa» hanno presentato al Teatro Mobile un'applaudita edizione di «Aspettando Godot»*, in «Il Giornale d'Italia», 20-21 luglio 1965.

21 L. Locatelli, *Preparano col piccone il Festival di Beckett*, ritaglio di giornale dall'archivio personale di Cosimo Cinieri, Campagnano di Roma, consultato nel febbraio del 2019.

22 «Il Teatro Mobile (K.1 della Tiberina, a Prima Porta) è stato lì lì per crollare. Il terreno sul quale è montato ha improvvisamente ceduto e la costruzione in

legno s'è inclinata paurosamente di quasi due metri [...] Domenica, giorno delle prove, verso le 20, il teatro s'inclinava all'improvviso minacciando di precipitare al fiume. Il palcoscenico si spaccava in due mentretutta la costruzione minacciava di sgretolarsi. Avvertiti i vigili, questi accorrevano e riuscivano a smontare le impalcature giusto in tempo. L'incidente provocato da una frana e per l'apertura di una diga risoltosi per fortuna solo con danni materiali, ha costretto la compagnia a spostare la prima di *Finale di partita* e *Atto senza parole II* a venerdì 20 agosto. Il teatro verrà ricostruito 150 metri più avanti», s.a. *Sulla Tiberina per l'improvvisa apertura di una diga. Frana la sponda del Tevere: si spezza il palcoscenico del Teatro*, (autore e periodico non identificato), ritaglio di quotidiano conservato nell'archivio privato di Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo, Campagnano di Roma, consultato nel febbraio 2019.

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

24 C. Quartucci, *Note di regia di Aspettando Godot*, Teatro Mobile, Compagnia della Ripresa 1965, archivio privato Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo, Campagnano di Roma, consultato nel febbraio del 2019.

25 A. Perrini, *Beckett a Prima Porta. Non abbiamo sbagliato aspettando Quartucci*, in «Specchio», 22 agosto 1965, p. 30.

26 G. Scabia, pagina manoscritta di diario datata 19 luglio 1965, Archivio privato Giuliano Scabia, Firenze. Il riscontro delle fonti danno per certa la presenza di Scabia come della fotografa Lisetta Carmi: lo testimoniano alcuni suoi scatti conservati nell'archivio della stessa.

27 Emiliano Tolve aveva preparato dei bozzetti di *Aspettando Godot* per Glauco Mauri che con la Compagnia dei Quattro, diretta da F. Enriquez, invece rappresentò *L'ultimo nastro di Krapp e Atto senza parole* di S. Beckett (1961).

28 Da una conversazione dell'autrice con Emiliano Tolve, Roma 1 luglio 2018.

29 D. Orecchia, *Stravedere la scena, Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, [versione ebook] cit., posizione 1313, precedentemente v. D. Orecchia, *Samuel Beckett e quelli*

di Prima Porta. Gli anni del «Teatro della Ripresa», in «L'Asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», n. 10, 2005, pp. 11-36 [versione caricata online].

30 Cfr. D. Orecchia, A. Pertini (a cura di), *Colloquio con Carlo Quartucci, in Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione*, cit., [versione pubblicata online] p. 171. Vorrei sottolineare che Quartucci non riuscì mai a "rompere" il corpo di Leo e Sudano. Nella dimensione laboratoriale c'è, tra le altre cose, trasmissione, il che implica la complessa questione della "pedagogia teatrale". Più che uno stile recitativo inteso come "modello" tramandabile, Quartucci e gli altri membri della compagnia hanno piuttosto lavorato all'ulteriore sviluppo di un modulo recitativo antinaturalista ereditato dalle avanguardie storiche, predisponendo così una "comunità di linguaggi" di riferimento. Marco Palladini parla di "aporia teatrale" dell'avanguardia teatrale italiana, o vero della mancanza di una pedagogia dell'attore, della formazione di una nuova attorialità. Cfr. Marco Palladini, in S. Cigliana, *Sette domande sul teatro d'avanguardia a Franco Corbelli e a Marco Palladini*, in «L'illuminista», anno 2000, nn. 2-3, pp. 207-208. Non è questo il luogo per un approfondimento di questioni assai complesse e articolate; mi limiterò a suggerire che Rino Sudano, proprio in riferimento a Beckett, sostiene che il lavoro dell'attore consiste nel posizionare il corpo in modo che dica ciò che deve dire e che questo non è passibile di nessuna tecnica, in altre parole: «quello che abbiamo fatto non si può trasmettere. Abbiamo detto delle cose e le abbiamo dette solo noi perché solo noi potevamo dirle», R. Sudano, in *Rino Sudano Una testimonianza sull'avanguardia*, cit., p. 262. Si veda anche M. Valentino, *Un'inchiesta su «Sipario»*, in «Acting Archives Review», anno II, n. 3, maggio 2012.

31 S. A., *Danneggiato dal Tevere il Teatro Mobile*, in «Il Messaggero», agosto 1965, p. 5.

32 C. Augias, *Un Godot per il teatro italiano. Avanguardia e tradizione in riva al Tevere*, cit.

33 B. Schacherl, *Aspettando Godot in un teatrino di legno*, cit., p. 30.

34 Da una conversazione dell'autrice con Emiliano Tolve, cit.

35 O. B., *Il Teatro della ripresa al Festival di Venezia*, ritaglio di giornale non identificato, consultato nell'archivio privato di Cosimo Cinieri, Campagnano di Roma, dicembre 2018.

36 Per un approfondimento e una contestualizzazione storica d'insieme rimando ai già citati testi di D. Orecchia, *Stravedere la scena*, Carlo Quartucci, cit.; E. Fadini, C. Quartucci *Viaggio nel Camion*, cit., p. 31.

37 La relazione con il pubblico sembra sia stato uno dei motivi di discordia tra Quartucci e gli altri membri della Compagnia della Ripresa: «Avevamo superato il teatro ufficiale. Dopo di quello successo che io rimasi con Carlo Quartucci, mentre Leo andava da una parte, Rino dall'altra. Ci spaccammo proprio perché si crearono due fazioni: c'era un certo moralismo politico per cui no, il pubblico non deve venire, non si deve fare pubblicità, non si deve andare sui giornali», «Ma siete pazzi...». Comunque, c'è una rottura», G. Livio, D. Orecchia (a cura di), *Colloquio con Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo*, in «L'Asino di B.», n. 8, 2003, p. 47 [versione pubblicata online]. Invece in un'altra intervista Quartucci afferma: «Infatti la nostra rottura, anche scontri ecc, perché io li attaccavo continuamente dicendo "siete sempre beckettiani", cioè avete fissato uno stile quando ve lo voglio spaccare», in G. Livio (a cura di), *Incontro con Carlo Quartucci*, «Quarta parete», 1980, n. 5, p. 90. Tra Quartucci e Leo de Berardinis non vi fu mai una vera rottura piuttosto il naturale esaurirsi di un'esperienza artistica. Leo de Berardinis

ricorderà quegli anni come un importante apprendistato con una ricerca molto avanzata sul corpo e la voce. Cfr. G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, op. cit., p. 31.

38 Leo de Berardinis conosce in quegli anni Perla Peragallo (in contatto con gli allievi della CUT) tramite Cosimo Cinieri (sostituto di Claudio Remondi infortunatosi prima del Festival) che aveva conosciuto Perla alla Scuola di recitazione di Alessandro Fersen e con la quale condivise per alcuni anni una relazione, v. M. G. Berlangieri, Intervista (inedita) a Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo, Campagnano di Roma, 17 febbraio 2019; G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, cit., p. 31.

39 L'operazione di "sottrazione" dello spazio scenico è essenziale, fin dagli esordi, per la visione estetica di Quartucci. In relazione allo studio e alle messinscena beckettiane, durante le nostre conversazioni, Quartucci raccontava di come negli ultimi anni rileggesse la sua attività attraverso studi e letture. Su Beckett una suttute: *L'Atelier d'Alberto Giacometti* di Jean Genet. In particolare per quella volontà di scarnificazione della scena operata da Samuel Beckett in collaborazione con l'artista Alberto Giacometti.

40 Da una conversazione dell'autrice con Carlo Quartucci e Carla Tatò, Roma 16 gennaio 2018.

In fiamme.
La performance nello spazio delle lotte
(1967-1979)

curati
Iletia Caleo, Piersandra Di Matteo,
Annalisa Sacchi

Coordinamento editoriale
e ricerca iconografica
Giada Cipollone

Editor
Eleonora De Beni, bruno

Progetto grafico e layout
bruno – Andrea Codolo
e Giacomo Covacich

© 2021 gli autori
© 2021 bruno

Pubblicato da
b-r-u-n-o.it
Dorsoduro 2729, Venezia
Italia

Stampato da
Grafiche Veneziane, Venezia
per Untitled S.n.c.

Prima edizione
Giugno 2021
ISBN 978-88-99058-19-7

Crediti fotografici
© Claudio Abate pp. 89, 90
© Alma Mater Studiorum, Università
di Bologna – Biblioteca Universitaria
di Bologna pp. 7, 10, 11, 13, 14, 20,
55, 57, 59, 62, 63, 71, 201, 203, 205,
248, 251, 325, 327, 329, 331, 332,
333, 335, 336, 354, 363, 364, 367
© Marion d'Amburgo pp. 49, 160-162,
167, 171, 174, 175
© Antonio Attisani pp. 312-314
© Archivio privato Ippolita Avalli pp. 291,
293, 295
© Ippolita Avalli pp. 56
© Marcella Campagnano pp. 51, 148,
150, 151, 181, 182, 183
© Riccardo Caporossi pp. 119-121
© Centro Studi del Teatro Stabile
di Torino. pp. 267, 269
© Archivio privato Cosimo Cinieri e Irma
Immacolata Palazzo pp. 281, 282
© Luigi Converso, Marco Solari pp. 27
© Archivio De Donato pp. 50, 146, 149,
197, 330
© Andrea Fiorentino, Marco Solari
pp. 26, 54, 104, 106
© William Furlong – Audio Arts pp. 97
© Archivio Nico Garrone, Roma pp. 80,
81
© Silvia Lelli / Lelli e Masotti Archivio
pp. 58, 324
© Piero Marsili Libelli pp. 30, 140, 142,
193, 196, 198, 202, 204, 208, 299,
300, 328
© Archivio Leo Melandri pp. 156
© Fondazione Vera Nocentini, Torino –
Fototeca pp. 23, 199, 265
© Riccardo Orsini pp. 64, 206, 326
© Silvio Paolini pp. 36, 40
© Giulia Piredda e famiglia pp. 19, 60,
298, 304, 322
© Archivio Franco Quadri Ubulibri,
presso Fondazione Alberto e Arnoldo
Mondadori pp. 44-48, 194, 237,
238, 361
© Archivio Santarcangelo dei Teatri
pp. 223
© Enrico Scuro pp. VI, XI, XIV, 53, 61,
68, 72, 77, 83, 207, 321
© Fondazione Teatro della Toscana pp. 52,
78, 119, 200, 235, 240, 334
© Triennale Milano- Archivio Fotografico
pp. 255, 323, 341, 342

Questa pubblicazione
è stata resa possibile da

INC
COMMON performing
arts in Italy
1959 to
1979

InCommon. In praise of community.
Shared creativity in arts and politics in
Italy (1959-1979)

This book is a research output of
INCOMMON: In praise of community.
Shared creativity in arts and politics in
Italy (1959-1979). InCommon received
funding from the European Research
Council (ERC) under the European
Union's Horizon 2020 research and
innovation programme (grant agreement
N° 678711). The information and views
set out in the articles published are those
of the authors and do not necessarily
reflect the official opinion of the European
Union. Neither the European Union
institutions and bodies nor any person
acting on their behalf may be held
responsible for the use which may be made
of the information contained therein.



Tutti i diritti sono riservati.
Nessuna parte di questa pubblicazione
può essere riprodotta, memorizzata in
sistemi di recupero trasmessa in qualsiasi
forma o attraverso qualsiasi mezzo senza
la previa autorizzazione dell'editore.
Ogni violazione del copyright e delle
leggi sulla proprietà intellettuale verrà
perseguita secondo i termini di legge.