

retrotterra >>>> **il Convegno sul teatro di contraddizione**

Università degli Studi di Torino. Facoltà di Scienze della Formazione. 4/6 marzo 2004

Un incontro di tre giorni con storici del teatro, musicologi e studiosi di letterature per ricostruire la grandiosa rivoluzione, non per colpa dei protagonisti fallita, del teatro di contraddizione alla presenza di alcuni testimoni di quel momento.

di Silvia Iracà

Il Convegno La Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Torino ha promosso e ospitato, in marzo, un convegno sul Teatro di Contraddizione grazie all'apporto del Centro Regionale Universitario per il Teatro (CRUT), della Regione Piemonte, del DAMS e del Ministero per i Beni e la Attività Culturali, con il sostegno della Città di Torino; la sera nei locali dell'Unione Culturale Franco Antonicelli sono stati proiettati i video di alcuni degli spettacoli di cui si è parlato nel Convegno.

Il Convegno si è aperto con il saluto delle autorità: il rappresentante del Rettore, Claudio Dellavalle; l'Assessore alla Cultura e Università della Regione Piemonte, Giampiero Leo; la Preside di Facoltà, Annamaria Poggi e il Presidente del Corso di Laurea in DAMS, Roberto Alonge.

I protagonisti

I molti studiosi chiamati a partecipare (Ruggero Bianchi, Guido Davico Bonino, Mario Domenichelli, Gigi Livio, Ferruccio Marotti, Claudio Meldolesi, Silvana Sinisi, Luigi Pestalozza, Antonio Attisani, Antonio Pizzo, Donatella Orecchia, Armando Petrini, Mariapaola Pierini, Edoardo Fadini) hanno discusso e approfondito gli aspetti della poetica degli artisti della contraddizione ovvero di Carmelo Bene, Carlo Cecchi, Carlo Quartucci, Carla Tatò, Claudio Remondi, Riccardo Caporossi, Leo De Berardinis, Perla Peragallo e Rino Sudano, avendo come riferimento la traccia suggerita da Gigi Livio - docente di Storia e arte dell'attore al DAMS che, con i suoi collaboratori universitari, ha organizzato il Convegno: «traccia che chiariva l'uso del concetto di contraddizione in teatro: «Contraddizione, innanzi tutto, all'idea stessa di teatro, quello moderno e contemporaneo ovviamente, espressione della borghesia trionfante; contraddizione al teatro di regia, quello che si basa sul "testo" e che di questo diviene, dopo una lunga storia iniziata alla fine dell'ottocento, la vestale; contraddizione al teatro di avanguardia, e neo- e post- e trans- e cioè opposizione alla freddezza del culto della forma fine a se stessa attraverso un forte sentire che non per questo non diviene forma eccezionale e straordinaria».

In che senso viene usato il termine "contraddizione"

Non potendo in questa sede illustrare esaurientemente ogni singolo contributo e nella speranza di poter disporre in futuro degli atti, qui interessa soffermarsi soprattutto sulle suggestioni e gli spunti di riflessione scaturiti dall'incontro con alcuni dei protagonisti - Riccardo Caporossi, Claudio Remondi, Carlo Quartucci e Carla Tatò - le cui testimonianze dirette hanno colmato il vuoto che ogni occasione di riflessione teorica, avulsa dall'esperienza estetica diretta, inevitabilmente apre.

Mancavano, purtroppo, Carmelo Bene, Leo De Berardinis, Rino Sudano, Carlo Cecchi e Perla Peragallo. Eppure in quella sala in qualche modo gli assenti hanno fatto capolino attraverso le parole dei loro vecchi compagni, o evocati da una voce che nel timbro e nell'intonazione li ha ricordati, o ancora nelle rughe che solcavano i volti dei presenti: chi ha saputo e voluto ascoltare i silenzi, le sospensioni, scorgere tra i vuoti e le ombre, certamente ha percepito sul fondo, in controcampo, i riverberi di quelle assenze.

I presenti, dal canto loro, hanno "parlato", ancora prima che con le parole, attraverso la verità dei corpi: quello tirato e asciutto di Caporossi, lo sguardo in quel sogno che è stato forse il luogo d'incontro con il compagno Remondi, con la di lui generosa rotondità, con quegli altri occhi che sorridono alle avversità, custodi di una saggezza che non sa dirsi a parole, coppia indissolubile inciampata nel teatro con "aristocratico" pudore.

Il volto a due facce di Quartucci e della Tatò, l'uno aperto e *clownesco*, unito alla claudicante mobilità fonetica della balzubie, l'altro fattosi maschera d'attore (non declinabile al femminile) sorretto da una possanza fisica e vocale, eco tonante di una voce che li parla entrambi, altro fenomeno di complicità duale in arte. È certo, insomma, che per tutti loro l'evidenza fisica svela quella parte delle loro personalità umane e artistiche altrimenti non definibile a parole.

Riccardo Caporossi Ma per entrare nel merito delle cose dette, i quattro protagonisti hanno tutti insistito sull'urgenza dalla quale è scaturita la spinta originaria della loro azione a fronte di una realtà che volevano mettere in discussione: il contesto culturale di allora (di certo non più di oggi permeabile ad un'autentica innovazione, tuttavia ancora compreso di un sentimento diffuso della conflittualità, ora del tutto, o quasi, perduto) che vide nascere le loro prime ricerche teatrali e l'irruenza tipica della giovane età unita ad una rara sensibilità, favorirono l'incontro e il sodalizio artistico di Quartucci, De Berardinis, Sudano e Remondi, l'inizio di un comune lavoro durato circa un decennio e poi, negli anni, confluito nella ricerca autonoma di ciascuno di loro.

Ancora e sempre Beckett Un afflato unitario è rintracciabile nell'influenza di Beckett che, in modo più o meno diretto, ha segnato la ricerca dei teatranti della contraddizione dal momento che ha rappresentato il riferimento "alto" a cui la loro sperimentazione si è rifatta e sulla base del quale si è dato quell'incontro di gusto, poetica e sensibilità di Quartucci e compagni.

Il primo protagonista intervenuto al Convegno è stato Riccardo Caporossi, il più giovane fra tutti, che ha infatti iniziato il suo cammino teatrale a partire dagli anni settanta, all'indomani dell'incontro con Claudio Remondi. Caporossi, con la grazia e il pudore che contraddistinguono lui e il suo compagno, entrambi «ritrosi nel parlare di sé, nel fare dichiarazioni di poetica, nell'esporsi fuori dalla scena» (Mariapaola Pierini), ha citato quel primo tentativo, fallito per una bega burocratica sul diritto d'autore negato, di inscenare il Beckett di *Giorni felici*. È da questa originaria contraddizione che, per Caporossi, prende avvio la loro idea di teatro, e cioè dall'impossibilità materiale di fare teatro in un contesto politico e culturale degradato, assolutamente sordo a qualsiasi spinta nella direzione di un autentico rinnovamento. Beckett vietato, i due compagni si convinsero a intraprendere la strada dell'autonomia creativa che fonderà negli anni la loro particolare ricerca artistica. Una spinta, quindi, che da Beckett prese le mosse e che nel suo evolversi in forme assolutamente originali, a quel *primo amore* avrebbe sempre guardato. «Insomma - dice Caporossi - sono stati gli episodi di allora (...) che poi ci hanno portato a questa contraddizione», la quale - aggiunge subito dopo - perdura tutt'oggi traducendosi in vera e propria «emarginazione, che da una parte è voluta e da una parte è subita».

Remondi e Caporossi: La relazione di Mariapaola Pierini, seguita all'intervento di Caporossi, aiuta a capire ancora meglio i termini di quella emarginazione. La Pierini, infatti, ha insistito sugli aspetti della poetica di Remondi e Caporossi sfuggiti negli anni ad una critica, sì pronta a riconoscerne l'alterità, ma tuttavia incapace di indagarne fino in fondo la comune matrice con gli altri teatranti della contraddizione. Il loro è «un teatro che può richiedere molte parole per essere descritto, ma che nel momento in cui accade possiede una lievità particolarissima. Leggero come un soffio, ma dotato di una pungente incisività, di una semplicità in grado di coniugare gioia e inquietudine, meraviglia e sgomento, ingenuità e disincanto, gioco e crudeltà». L'immagine felice di quel teatro come «satellite» orbitante intorno al «pianeta» teatro di contraddizione con un'«orbita tutta personale, lunare appunto, [una] sorta di militanza silenziosa, fatta di grazia, di ritrosia, di artigianalità, di costruzione e cura di cesello di ogni dettaglio» ben restituisce l'unicità della loro ricerca. La tensione che li guida - dice ancora la Pierini - «non ha l'irruenza tipica dei fenomeni di rottura che, come improvvisate onde anomale, travolgono e sconvolgono i paesaggi, ma ha l'ostinazione silenziosa di una goccia che anno dopo anno scava la roccia»; e ancora «pur nella loro forte matrice di rottura e nella loro capacità di "togliere il velo e di far scorgere l'abisso" (parafrasando Fortini), nulla hanno di epigonale, ma anzi ricercano la possibilità di perdurare nel tempo (...). Scorgere l'abisso vuol dire, nel teatro di Rem e Cap, sondarne il mistero, la vita che da esso può risorgere».

Claudio Remondi L'intervento di Claudio Remondi, il giorno successivo, ha chiarito la genesi di quella eccezionale vocazione di cui il sodalizio con Caporossi è stato volano di trasmissione. L'attore - oggi un bellissimo vecchio di oltre

settant'anni ancora attivo sulla scena - ha letto con emozione un suo scritto di anni fa: le sue parole, prima ancora che un'esplicita dichiarazione di poetica, sono state una lucida, profonda, toccante cronaca autobiografica. Remondi era ragazzino negli anni del fascismo e, come tutte le giovani leve, fu chierichetto e balilla. La partecipazione ai sabati fascisti diviene nella sensibilità del piccolo Remondi il simbolo della brutalità di quel sistema, una «trappola» ben congegnata dalla quale dover sgusciar fuori. È allora che Remondi, frastornato e inebriato dal «gran teatro» dell'autocelebrazione fascista, matura la coscienza necessitante della sottrazione. «Ho capito - dice Remondi - dopo quarant'anni la lucidità intuitiva in mio possesso quando ero bambino: ero riuscito a scivolare via da tutti quei personaggi e ruoli che mi si volevano imporre, come liberandomi da trappole delle quali conoscevo il congegno segreto. Lo facevo inquadrando tutto, e sempre, da un punto di vista teatrale. Una facoltà intuitiva del selvaggio, forse, che poi ho perduto nella prima gioventù, quando sono stato schiavizzato dalla teatralità, quella teatralità fascinosa nei confronti della quale non sentivo più quella sana repulsione». Repulsione che in realtà, a dispetto delle sue parole, ha continuato a nutrire fino a oggi e in ragione della quale ha maturato, insieme al suo compagno Caporossi, quell'arte «aggraziata e lunare», ritrosa, nel senso di mai sfacciata e mai compiaciuta, che ha saputo fissare nelle movenze burattinesche dei due *clown* beckettiani Rem e Cap, in continua lotta funambolica contro il mondo delle cose (ricordando molto da vicino la grande maschera di Buster Keaton), quella rabbia e quella ribellione profonde germinate così lontano nel tempo. Un artista che si autodefinisce «omino», «fratello dei vermi», che guarda la realtà attraverso il guscio scarnificato di una tartaruga, simbolo per lui della vita che scaturisce dalla putrefazione e che ancora, e nonostante tutto, rende possibile «interrogarsi» e «interrogare il mondo» (sempre la Pierini), agire nel «pessimo presente» (un presente che si protrae da cinquant'anni, che sembra aver fagocitato ogni possibilità di futuro) per testimoniare la propria irriducibilità e gettare un ponte verso il futuro attraverso l'incontro con i giovani.

Carlo Quartucci Di altro impasto si sostanzia il teatro di Carlo Quartucci. Il regista, in un caleidoscopico affabulare per immagini, ha voluto specificare la sua idea di «arte della contraddizione». Nella sua ricerca, infatti, confluiscono tutti i linguaggi artistici: teatro è infatti, secondo Quartucci, il viaggio continuo attraverso gli innumerevoli «paesaggi drammaturgici» che ciascuna arte è in grado di evocare. Si tratta, tuttavia, non di un'intersezione organica, quanto piuttosto di un cortocircuito che solo «l'estremismo della passione» può realizzare. «La vita, la poesia e il teatro - dice Quartucci - si incrociano solo in questo teatro estremo, ma (...) è una questione di visione o di stravedere, l'arte è un continuo stravedere e sognarsi sopra e perdersi e ubriacarsi veramente, stare tra le nuvole dal principio alla fine».

Quartucci, come Remondi e Caporossi, si dichiara debitore nei confronti di Beckett che, dice, ha indirizzato profondamente gli sviluppi della sua ricerca. Dichiara infatti: «Non voglio limitarmi a ricavare un bel pezzo dal suo testo: esaltandone la parola, voglio guardare la sua catastrofe e la mia».

La teatralità «vulcanica e irrefrenabile» di Quartucci, ancora oggi vigorosa e inarrestabile, è germinata dal bisogno imprescindibile di sovvertire le convenzioni formali, ormai svuotate di qualsiasi senso possibile; un'urgenza che incontrò il materiale espressivo di Beckett e alla quale guardò per ispirarsi, a cui rivolse i suoi primi progetti scenici.

1965. Il Festival di Prima Porta: «una convergenza artistica di portata storica» Donatella Orecchia, ricostruendo le stazioni iniziali del percorso di Carlo Quartucci e compagni nella sua relazione, si è soffermata sull'esperienza romana del Festival di Prima Porta (1965) in cui l'allora giovane regista insieme a Rino Sudano, Leo De Berardinis e Cosimo Cinieri, che sostituiva l'infortunato Remondi, allestì *Aspettando Godot*, *Finale di partita* e *Atto senza Parole II*. Il nome stesso che i quattro (Quartucci, Sudano, De Berardinis e Remondi) si diedero, «Compagnia della ripresa», stava a significare - come spiega Donatella Orecchia - «non un teatro nuovo, né d'avanguardia (...) ma che intendeva riprendersi tutto il teatro, ripartire da zero laddove non c'era più un teatro (...), un'assunzione di responsabilità totale attraverso un lavoro radicale sul linguaggio (...), una ripresa che significò una tensione autentica alla sperimentazione su una linea altra da quella dell'ufficialità», quella «linea B» del teatro italiano del novecento partita dal Futurismo, da Petrolini e Palazzeschi e giunta, attraverso il dopoguerra, fino a Quartucci. Prima Porta fu «un'effimera stagione in cui nell'esprimere [il] paradosso [dell'infrequentabilità di una forma], la forma manteneva ancora un tocco di fragile, ma intensissima grazia» pur nell'espressione di una «teatralità esasperata, rigida e dimostrativa, parossisticamente didascalica». Un paradosso giocato

sulle forze di quattro straordinari compagni, una convergenza artistica di portata storica che di lì a poco si sarebbe, tuttavia, disgiunta per il «rifiuto di cristallizzarsi in una maniera; (...) per la consapevolezza, già allora, di un mercato che fagocita tutto, compreso il rifiuto del mercato», che degrada la forma a «formula» vendibile.

Con gli anni settanta Quartucci intraprese il viaggio di *Camion*, durante il quale conobbe Carla Tatò. Da allora i due costituiscono coppia nella vita e nell'arte, le due cose essendo assolutamente inscindibili, come indivisibile è, per Quartucci, l'amicizia dalla complicità artistica. Nei lunghi anni di vagabondaggio del loro «teatro corsaro», in una ricerca inesausta spinta sempre ai confini della teatralità, hanno di volta in volta incontrato e coinvolto numerosi «amici». Perché - dice Quartucci - «l'arte della contraddizione è un movimento continuo», e solo in questo tipo di teatro - spiega - «esiste un concetto poetico dell'amicizia che si fa recitazione». La sua «regia attoriale» presuppone l'attore «eroe della scena, ma solo quando questo è impregnato di tutto» e confessa «da anni io ho Carla [Tatò] che è impregnata di tutto: immagini, suono, gesto, video».

Carla Tatò E Carla Tatò, nel suo intervento a conclusione del Convegno, risponde con una «confessione d'attore» minuziosa e appassionata. Racconta, ad esempio, di come per lei l'incontro con Beckett sia giunto in un secondo tempo, dopo aver attraversato molteplici luoghi e tempi drammaturgici. Era necessario passare attraverso il sentimento della morte esplorandolo, prima teatralmente con il lavoro su *Funerale* (1982), poi attraverso un lutto personale, perché «la cosa che più mi osteggiava in questo incontro - dice Carla Tatò - era questo senso di morte, di vecchiezza e di funerale che c'era dentro Beckett (...) che mi metteva appunto paura, per cui poi ci sono arrivata attraversando il lutto e la morte». Nell'87, quindi, l'approdo a Beckett, da una parte attraverso la «vibrazione sonora» della parola in *Pezzo di Monologo* «che la voce coniugava nel suo spazio, nel suo tempo, nel suo ritmo», dall'altra con «questa faccia, la faccia dell'attore». «Ho poi trovato conforto - spiega - nel capire che il senso del tragico era racchiuso in tutto questo e che finalmente era quello che mi apparteneva, non solo il senso del tragico da cui deriva l'arte, ma proprio la necessità di esprimerlo per poterci andare oltre e trovare questo senso del comico e coniugarlo in questo grottesco».

Il grottesco è una categoria molto cara, non solo alla Tatò, ma a tutti i teatranti della contraddizione. Segna forse il discrimine più netto e la cifra irrinunciabile di quel teatro: è il filtro tragicomico frapposto tra sé e il mondo, ma è anche l'atteggiamento di messa alla berlina di sé e del proprio lavoro, la denuncia lucida e a un tempo disperata dell'impraticabilità di un'arte autentica nel mondo che ha cancellato il sacro e che non conosce più il sublime se non nella sua forma degradata. Per l'attrice Beckett ha quindi significato la consapevolezza della necessità del distacco nella pratica della propria attorialità: le figure sineddotiche dei *Dramaticules* - la bocca in *Not I*, il viso di *That time*, il Parlatore in *Piece of Monologue* - hanno tutte, ha ricordato, «trenta miliardi di secondi» di vita, sono molto vecchie, raffigurate, cioè, in quel frattempo che le divide dalla morte. Questo confronto ha significato la presa di coscienza della propria «vecchiezza», dell'importanza di quella sua faccia solcata dalle rughe, che ha «una forza incredibile (...) [in] una società mediatica come oggi, in cui l'attore appare (...) e non scompare» e cioè nella società spettacolarizzata dove all'attore con la «a» minuscola importa immortalarsi in un'immagine fissa, sempre uguale nel tempo, quando invece il valore di una vita, ancor più di una vita «scenica», sta proprio nella stratificazione del tempo che passa, testimoniata dal sedimentarsi delle rughe nel volto che invecchia. Questa «autorevolezza, questa maestria che ti permett[ono] - conclude Carla Tatò - di esistere e di fare in modo che qualcuno, che è lo spettatore, partecipi con te e testimoni di questa tua esperienza, da dove ti [vengono] se non hai queste rughe?».

Per questa attrice d'eccezione la contraddizione, dunque, è tutt'uno con la sua particolare condizione di teatrante, in perenne confronto dialettico con l'«attore-regista» Quartucci con il quale ha imparato a convivere in uno stato di «rischio permanente e continuo», rischio che stimola la reazione necessaria alla creazione, all'elaborazione di un'espressione che per darsi ha bisogno di spazzarsi continuamente.

Fortini e l'avanguardia Per concludere, e tuttavia senza esaurire gli innumerevoli spunti d'indagine che questo Convegno ha avuto il merito di stimolare, torna utile ricordare una riflessione di Fortini, citata in quelle giornate di studio:

«L'esperienza valida e significativa dell'avanguardia storica sta nell'aver spezzato, insieme con il fondamento della creazione estetica, il velo che impedisce di scorgere l'abisso; consiste nell'aver chiesto imperiosamente la propria fine medesima, il proprio superamento nella prassi sovversiva e rivoluzionaria».

L'abisso, la catastrofe, la morte, ma anche la tensione, lo spreco di sé, il rigore, la tenacia, la grazia, il pudore, il gusto: tutte immagini ricorse in questa occasione unica in cui si è voluto portare al centro della riflessione l'importanza di una definizione. Se infatti la meditazione sopracitata di Fortini si riferisce all'esperienza primonovecentesca delle avanguardie, è ancora più vero che essa è valida per il teatro di contraddizione che sarebbe erroneo definire neo-avanguardistico, perché, a differenza delle esperienze che seguirono l'onda dirompente che fu il portato della rivolta di quei teatranti, il teatro e l'arte di contraddizione operarono una profonda frattura con il passato, lontani da qualsiasi rivendicazione della novità ad ogni costo, contrapponendosi tenacemente all'esistente e per questo affrancandosi dal pesante debito contratto dalla cultura a loro contemporanea con la "tradizione" avanguardistica, sfuggendo a qualsiasi etichetta di genere o moda e in questo collocandosi a pieno diritto nell'alveo della modernità.

Un primato raggiunto, per tutti quei teatranti, al di là di ogni possibile consolazione.