

Materiali per una storia del teatro italiano di
contraddizione. “Aspettando Godot”, Teatrostudio,
Genova 1964

a cura di Donatella Orecchia e Armando Petrini.

parte seconda

In questo numero:

Colloquio con Rino Sudano (Torino, 28 novembre 2000)	p. 127
Colloquio con Carlo Quartucci (Roma, 3 dicembre 2000)	p. 152
Colloquio con Claudio Remondi (Roma, 3 dicembre 2000)	p. 174
Colloquio con Maria Grazia Grassini (Roma, 27 dicembre 2000)	p. 197
Colloquio con Luigi Squarzina (Roma, 28 dicembre 2000)	p. 207
Colloquio con Valeriano Gialli (Aosta, 7 gennaio 2001)	p. 225
Colloquio con Eugenio Buonaccorsi (Genova, 12 dicembre 2001)	p. 252

Nel numero precedente:

Premessa

Introduzione

Cronologia (1959-1967)

Programma di sala

Recensioni

I colloqui con Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini, Valeriano Gialli ed Eugenio Buonaccorsi sono a cura di Donatella Orecchia; i colloqui con Rino Sudano, Carlo Quartucci e Luigi Squarzina sono a cura di Armando Petri.

Nota

Le fotografie 1 e 7 sono riprodotte in *la Zattera di Babele 1981-1991. Dieci anni di parola, immagine, musica, teatro*, Firenze, Tipografia Press 80, 1991. Le fotografie 6, 8 e 12 in E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960-1976*, Torino, Cooperativa editoriale Studio Forma, 1976. Le fotografie 2, 3, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 19 sono conservate presso l'Archivio del Teatro Stabile di Genova.

Eccetto le immagini 2, 13 e 18, che sono di Francesco Leoni, tutte le altre citate sono di Lisetta Carmi.

Le fotografie 4 e 5 provengono dall'archivio personale di Carlo Quartucci.

Colloquio con Rino Sudano.
Torino, 28 novembre 2000.

Petrini: Siamo qui per parlare dell'*Aspettando Godot* del '64 che tu, Rino, hai fatto a Genova con Carlo Quartucci, Leo de Berardinis, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini... Partiamo dall'inizio, dalle origini del gruppo: come vi siete conosciuti tu e Carlo Quartucci?

Sudano: Io e Carlo ci siamo conosciuti perché una sera eravamo con... non mi ricordo bene, credo io, Leo, forse Anna [d'Offizi], non so... siamo andati a vedere questo spettacolo *Le sedie*, che faceva al teatro Goldoni a Roma con Claudio [Remondi]... Ci è piaciuto... Siamo andati a salutarlo... Basta... E abbiamo deciso di tentare un'avventura.

Petrini: Ecco, tu in quel momento avevi già fatto delle cose in teatro?

Sudano: Avevo già fatto, quando ci siamo conosciuti con Carlo, io avevo fatto solo il CUT... Adesso sulle date non sono sicurissimo, ma dal '60 al '62 ho fatto il teatro universitario. Forse neanche per tutto il '62, perché quello è stato l'anno in cui ci siamo conosciuti con Carlo, ho mollato il CUT, anche perché si stava esaurendo quella esperienza...

Orecchia: E con Leo quando vi siete conosciuti?

Sudano: Ci siamo conosciuti al CUT.

Petrini: E anche Anna d'Offizi l'hai conosciuta al CUT?

Sudano: Si ho conosciuto al CUT anche Anna.

Petrini: E quindi con il '63 avete iniziato questo lavoro insieme.

Sudano: Dal '63 abbiamo cominciato, così, molto velocemente, stranamente, perché è stato un susseguirsi di casi. Noi abbiamo fatto prima uno spettacolo, credo a metà del '62, che era *Me e me*, inverno del '62, non avevamo ancora completamente abbandonato il CUT, ma insomma... La compagnia si chiamava "Compagnia della Ripresa"; poi è stato lì, in questo teatrino, sempre quello dove lui aveva fatto *Le sedie*, glielo avevano dato praticamente gratis perché lui conosceva, non so... Dopo c'è stato un periodo di stasi, senonché non sapevamo più dove sbattere la testa, non c'era niente... Cioè il ministero dava i soldi semplicemente alle grosse compagnie, agli stabili, e li dava in funzione del fatto, per di più alle compagnie private, in funzione del fatto che quanto più incassavano tanto più gli davano soldi... E poi basta, fine. Assessorati, melandratati... Non c'era nulla. E quindi i soldi... i soldi, poi... due lire... E quindi poi abbiamo deciso, abbiamo chiesto all'Università se ci prestava l'Ateneo che era il teatro dell'Università dove noi avevamo già operato, eccetera eccetera, tramite i professori lo avevamo avuto gratis. D'inverno provavamo gelati, non ci accendevano certo il riscaldamento... E niente, e abbiamo fatto *Finale di partita* e un atto unico di questo autore giapponese, Kinoshita, mi sembra... E li abbiamo fatti all'Ateneo. E lì per caso è venuto Enriquez una sera a vederci e ci ha invitati ai "Pomeriggi dei Quattro", che era una cosa che faceva la Compagnia dei Quattro -Moriconi, Mauri, Scaccia ed Enriquez- ogni lunedì facevano dei pomeriggi dedicati al teatro d'avanguardia... più che altro ai testi d'avanguardia... il teatro d'avanguardia non c'entra, i testi... neanche quelli d'avan-guardia... insomma, si andava dal nuovo teatro americano a Ionesco a Beckett... Lo abbiamo fatto, è stato un successo enorme, in più è successo che quel pomeriggio... è tutto un caso... quel pomeriggio passava davanti al Quirino Squarzina, ha visto *Finale di partita*, è entrato. Ha visto lo spettacolo, gli è piaciuto, tanto è

vero che pare sia andato da Enriquez a dirgli questo è il più bello spettacolo che hai fatto, lui si è un po' incazzato... E basta, da lì è nato il Teatro Studio, l'invito a fare questa cosa a Genova.

Petrini: Ecco, per rimanere ancora un momento alla storia del gruppo, quanto è durato il tuo sodalizio con Carlo?

Sudano: Se mi parli di sodalizio di compagnia e di gruppo...

Petrini: Sì, di compagnia e di gruppo.

Sudano: Fino al '67. Il gruppo... Siamo rimasti insieme fino al '67. Poi io sono partito a fare il militare, ma il gruppo già era in crisi.

Petrini: E fino al '67 tu, Leo de Berardinis e Claudio Remondi siete rimasti insieme a Carlo...

Sudano: Sì.

Petrini: E anche Anna d'Offizi.

Sudano: Sì. E anche la Grassini... Il gruppo...

Orecchia: Parlavi prima dell'atmosfera romana dal punto di vista dei finanziamenti, della difficoltà vostra di poter continuare un teatro lì. Ecco, ma che tipo di teatro c'era a Roma, e non solo a Roma, nel momento in cui voi avete iniziato e che tipo di rapporto avevate con quel teatro?

Sudano: Nessuno. Perché io ricordo che quando andavo con Leo proprio nei teatri, così, perché si rimediavano dei biglietti gratis, naturalmente, eccetera, niente, andavamo con un'aria un po' teppistica, ci dava un fastidio tremendo... fischiavamo...

Petrini: Quindi andavate...

Sudano: Sì andavamo, perché non andare?... Perché non andare... a disturbare?... L'atmosfera qualitativamente era quella di oggi, era la stessa identica, non è cambiata una virgola. Il teatro ufficiale di allora, stabili compresi, era quello di oggi. È come quello di oggi, qualitativamente... Quantitativamente no, perché ce n'era meno, invece oggi ce n'è tre volte di più... Questa è l'unica differenza.

Petrini: Forse anche qualitativamente non è proprio uguale... Probabilmente la *tipologia* è la stessa.

Sudano: Sai, adesso io... Ho visto l'ultimo spettacolo di Ronconi, quando è stato?... Un anno e mezzo fa perché mi ci ha trascinato Nadia, cos'era?... l'ultimo spettacolo prima di lasciare lo Stabile dedicato a Savinio. Ecco, mi sono trovato davanti... Mi sono detto, ma questo.. ma allora l'ho già visto Ronconi, dico... Questo è un Visconti d'avanguardia... stesse cose, stessi ritmi... Si va beh, non c'erano quelle trovate tecniche, illuministiche, scenografiche, mancava questo ma lo spirito è identico, uguale...

Petrini: Ma in quel teatro, per esempio, non c'erano degli attori particolarmente grandi che potevano comunque...

Sudano: Questo sì certo... Oltretutto, è calata notevolmente la qualità attoriale nel teatro italiano, nella sua media e nelle sue punte, e punte non ce ne sono più. Però vedi quegli attori grandi di cui tu parli, che per me allora erano soltanto Randone, Santuccio, la Ferrati, l'unica donna che mi viene in mente, loro anche non è che recitassero tantissimo...

Petrini: Tòfano?

Sudano: Tòfano... Tòfano era sulla via del... Almeno quando io... Io l'ho visto per caso quando avevo 22 anni, 23 non ricordo, sono andato a vedere questa cosa del Piccolo di Torino, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, dove lui faceva un cameo, una partecina, molto bene, che era l'attore che va a

insegnare a Ui come si recita... Io parlo di quelli che non erano così vecchi quando io... perlomeno fra i cinquantacinque e... Quell'età lì, cinquanta, cinquantacinque... Randone, Santuccio, la Ferrati... Ora questi attori raramente potevano fare compagnia... Randone faceva quelle cose lì, l'*Otello*... Santuccio, va beh, dovuto anche a problemi di cocaina, ma insomma... Parlo di quando io ho cominciato, di quegli anni lì, dei primi anni sessanta, perché a metà anni cinquanta Santuccio recitava più spesso... Ma lì cominciava ad esaurirsi, primo perché non era affidabile, secondo perché... insomma, tutta una serie di cose... non c'era nessuna attrice che sopportasse la sua presenza, va beh... tutta una serie di cose, credo... Quindi sostanzialmente poi si riducono a tre i nomi. Però devo anche dire che nella media del teatro ufficiale il livello era più alto. Quindi anche in questo, caduta... Però lo spirito, l'atteggiamento, il modo di pensare il teatro, era come quello di oggi, soltanto che quello di oggi è cosciente che c'è stato e che c'è ancora un teatro che dovrebbe essere diverso, ma ormai non lo è più perché sembrano la stessa cosa. Più o meno.

Petrini: E tu che reazione avevi a questo teatro?

Sudano: Lo trovavo un teatro ripugnante. Per questo abbiamo fatto un teatro che doveva collidere con questo. Un teatro che intratteneva, divertiva, le stesse cose di oggi, punto. Che non poneva sul tappeto nessun problema, perché anche Brecht ormai cominciava a sfiatarsi... Strehler lo aveva spremuto, imborghesito, reso un autore da salotto, punto e basta, quindi... Ammesso che Brecht sia poi un autore politico, che poi è tutto da vedere, ma insomma lasciamo perdere... E allora, lo vedevo così, con molto furore...

Orecchia: Ma se dovessi dire il luogo dell'incontro, non il luogo fisico, lo spirito vostro di incontro nei primissimi anni, da *Me e me a Aspettando Godot*... quale era il suo nocciolo?

Sudano: Lo spirito... Io posso dire così, poi gli equivoci piano piano con il tempo si sono cominciati a creare... Perché all'inizio c'era molto entusiasmo ma non c'era una grande chiarezza. Certo lo spirito era innanzi tutto politico, almeno per quanto mi riguarda. In Leo prevaleva più la spinta estetica, e forse anche in Carlo. Però poi tutto sommato le due cose combaciavano, si tenevano, i due atteggiamenti, erano comunque atteggiamenti contro quel teatro. Quindi è chiaro che bisognava non solo trovare un atteggiamento, quello lo avevamo già, di teatro contro, quindi anche politicamente in senso lato... è chiaro che bisognava trovare anche delle forme nuove. Quindi il luogo dell'incontro era questo, dobbiamo fare un teatro diverso, perché noi sentiamo diversamente, tutto lì.

Orecchia: E in questo Beckett cosa ha rappresentato?

Sudano: Mah, secondo me, se non incontravamo Beckett noi non avremmo scoperto nessuna forma teatrale nuova, assolutamente. È Beckett che ci ha fatto capire come, quale era e come poteva essere il nuovo modo di comportarsi in teatro, il modo di essere in teatro. È chiaro, Beckett in sé è muto, nel senso che se uno legge e poi non sa, non entra dentro a quello che secondo noi realmente voleva essere e dire Beckett, Beckett niente... non serve a niente insomma... Quindi, voglio dire, merito nostro è stato quello di leggere Beckett in maniera non dico esatta ma in una maniera molto forte, molto precisa. Immediatamente quindi Beckett più la nostra lettura ti poneva subito fuori, fuori nel senso che dicevi cos'è 'sta roba, cos'è 'sto teatro?

Orecchia: Quindi l'idea per esempio di fare *Aspettando Godot* era qualche cosa che stavate già progettando prima ancora dell'incontro con Squarzina, o no?

Sudano: Noi avremmo forse continuato a fare Beckett... Però è stato Squarzina che ha proposto di continuare a fare un Beckett, siccome *Finale di partita* lo avevamo già fatto, di fare *Aspettando Godot*... perché no... Anche se in me, devo dire la

verità, io non... a me *Aspettando Godot* non mi fa fare i salti di gioia, è un bellissimo testo, ma... va beh comunque... Quindi la proposta, mi pare, l'idea, il suggerimento è venuto da Squarzina.

Petrini: Quindi è stato uno spettacolo pensato per Genova...

Sudano: Sì, sì... In realtà Genova ci ha fatto degli sgambetti potenti, perché noi siamo stati scritturati... il gruppo che non doveva avere niente a che fare con la compagnia ufficiale, doveva sperimentare, fare un teatro studio, come lo chiamavano, come si era chiamato... In realtà, ci hanno tenuti a bagno maria per quattro mesi, usandoci come attori nelle loro puttanate, così la paga era giustificata, aveva un senso, però... di questo *Godot* non se ne parlava quasi più. Poi, ma in un modo assolutamente avventuroso, perché io facevo *Danza di morte* con la regia di Squarzina, a Torino al Carignano, e Carlo e Leo venivano qui a Torino al Carignano a provare *Godot*, perché io ero qui non potevo muovermi la sera c'era lo spettacolo, ci davano il Carignano, non so, quattro cinque ore, noi praticamente abbiamo preparato gran parte di *Godot* nei dieci giorni che io sono stato qui al Carignano a Torino. Io e Leo. Tutto il secondo Vladimiro, quasi tutto. Poi a Genova ci siamo ricongiunti, abbiamo fatto venire... quando abbiamo capito che finalmente si decidevano, è venuto Claudio e per un po' abbiamo avuto il teatro Duse, eccetera, ma a fine stagione, in fretta e furia... questo è stato il comportamento del Teatro stabile di Genova.

Petrini: Ecco, entrando allora nel merito dello spettacolo, che tipo di lavoro facevate con Carlo, o meglio tu facevi con Carlo? Per esempio adesso ci hai detto di un lavoro particolare tuo e di Leo...

Sudano: Sì, abbiamo cominciato le prove... Anche se la progettazione, i discorsi su *Godot*, poiché stavamo sempre insieme io Carlo e Leo... erano mesi che era già tutto pronto, sia scenograficamente, sia come idea di fondo, però... non abbiamo mai pensato che il teatro si possa pensare, bisogna

farlo e farlo non ce lo lasciavano fare... abbiamo cominciato solo qui al Carignano, appunto, quando Carlo e Leo venivano qui, da Genova

Foto1

1. Leo de Berardinis, Rino Sudano, Mario Rodriguez.

si spostavano perché... avevano un alloggio credo anche qua, perché per dieci giorni ci si vedeva di pomeriggio, dalle tre alle sette e si provava... ecco, lì è cominciato il lavoro pratico.

Petrini: Quindi quell'*Aspettando Godot* nasce da vostre discussioni...

Sudano: Sì, ma sai non è tanto... discussioni più che altro erano sul... le discussioni, gli scambi di idee erano più che altro sullo spazio, perché ci abbiamo messo parecchio, avevamo fatto anche un modellino, per capire, e poi c'era questa idea di Carlo che si vede anche dalle fotografie, cioè Vladimiro una linea e Estragone un cerchio, eccetera eccetera...

Orecchia: "Vladimiro una forma verticale, una linea sottile che segna continuamente lo spazio con curve e spostamenti da destra a sinistra e viceversa; i suoi gesti sono sempre minuziosi, delicati, preziosi. Estragone, al contrario, ha uno sviluppo orizzontale: massa molle che saltella da un punto all'altro, movimenti grotteschi, rudi": questo lo si legge nel programma di sala del Festival di Prima Porta, che è del 1965, ma più sinteticamente lo stesso concetto lo si ritrova anche nel programma di sala di Genova.

Sudano: Sì, confermo.

Petrini: La stesura di queste parole -sia nel caso di Roma che in quello di Genova- era di Carlo, o era una cosa che avevate scritto insieme?

Sudano: No, non ricordo...

Petrini: Perché è firmata da Carlo.

Sudano: Va beh, sai, tante cose erano firmate da Carlo ma erano il frutto di un'elaborazione...

Orecchia: Quindi questo era un nodo sul quale vi trovavate?

Sudano: Sì, certo... Ma noi parlavamo in continuazione in realtà, non è che... anche quando non facevamo teatro parlavamo di teatro, quindi... l'elaborazione era continua. Poi, va beh, c'erano i momenti deputati, le prove...

Orecchia: La funzione di Carlo in queste prove era... lui avrà poi nel vostro gruppo una funzione di regista, molto particolare, direttore di compagnia... ma in queste prime esperienze, come era?

Sudano: Carlo essenzialmente era un attore, anche lui, che però aveva questa propensione, soprattutto per le sue grosse doti visive, pittoriche... propensione a stare giù in platea. In realtà Carlo sul piano della recitazione non diceva niente, perché non... Quando parlo di recitazione intendo di parola solamente, perché per il resto invece interveniva laddove magari noi avevamo meno coscienza dello spazio in cui agivamo, ecco... E questa coscienza lui ce l'aveva molto più forte. Ma io ricordo che io e Leo in dieci giorni abbiamo fatto *Vladimiro* e *Estragone*, così, è venuto fuori, puff!, così, non so dirti, sono cose molto difficili da spiegare. Cioè noi ci sorprendeavamo... una cosa che veniva fuori con estrema facilità. Non saprei dire altro... il motivo per cui questo avveniva... probabilmente perché le cose maturano in un certo modo, perché avevamo già fatto un *Finale di partita*, perché, perché, non lo so perché... i percorsi beckettiani ci erano ormai chiari, almeno secondo la nostra lettura... E quindi tutto veniva molto facile...

Petrini: Posso farti una domanda un po' particolare pensando di farla a te, però... Come recitavi tu *Estragone*?

Sudano: [ride] Come faccio... Dunque, voi i miei Beckett li avete visti?

Petrini: No... Sia io che Donatella abbiamo visto un pezzettino molto breve di una ripresa in video di un tuo *Finale di partita* dalla quale abbiamo tratto alcune suggestioni, nonostante la

ripresa non sia buona, così come altre suggestioni le abbiamo tratte dai racconti di Gigi [Livio], che ci ha parlato molte volte di tutto ciò che ha visto, però...

Sudano: ...Dunque, come recitavo?... Innanzitutto noi lavoravamo molto sul cambiamento di voce improvviso, spiazzante, eccetera, per cui si passava dagli alti ai bassi, ai sussurri, alle grida...

Petrini: Tutti voi quattro?

Sudano: Sì, questa era un'idea proprio portante del nostro modo di fare teatro. Assolutamente antirealista, antipsicologico, per cui per noi la parola era... figurava il contenuto soltanto se l'emissione sonora era usata... Beckett era uno spartito, con i suoi tempi, le sue pause, i suoi ritmi... noi restituivamo questo, con la voce, con i gesti, con tutto. Era uno spettacolo che poi, ripensandoci, era pieno di errori teorici, non c'è alcun dubbio, io dopo tre anni cominciavo a chiamare questo nostro uso della voce "le vocette", anche perché poi questo si era cominciato a diffondere [ride]... a un certo punto non significavano più niente, ma in quello spettacolo funzionavano. I corpi si muovevano di conseguenza. Io lo ricordo come lo spettacolo più faticoso... per fortuna che avevo ventitrè anni... lo spettacolo più faticoso che abbia fatto in vita mia, perché stavo per due ore, non due ore perché c'era l'intervallo, ma lo spettacolo durava due ore-due ore e un quarto, piegato sulle gambe, camminavo con le gambe piegate; poi era un muoversi continuo, forsennato. Questo poi legato a un modo di recitare che era assolutamente... assolutamente diverso, nuovo rispetto agli altri, a quello che si era visto... Quindi come recitavo era così, era questo. Ma queste cose erano già in gran parte, come dire, state sperimentate, avevamo già fatto due spettacoli, quindi erano già dentro il nostro...

Petrini: Per esempio questo modo di recitare c'era già in *Finale di partita*?

Sudano: Sì, certo. Diciamo che in *Godot* si è dispiegato nella sua totalità... *Finale di partita* era un primo, primissimo, era un buono spettacolo ma era pieno di errori. Ma comunque c'era già.

Petrini: Senti, il tuo rapporto in scena con Leo de Berardinis?

Sudano: Il mio rapporto in scena con Leo era ottimo. Ci capivamo al volo. Poi non ci siamo più capiti, né al volo, né in terra, né in mare [ride]... Ci capivamo al volo, veramente. Infatti gli interventi di Carlo erano... quando poi abbiamo ripreso *Finale di partita*, praticamente ricordo bene che tutta una serie di accomodamenti, perché l'abbiamo fatto a Prima Porta, praticamente li abbiamo... non inventati ma insomma ci venivano spontanei a me e a Leo, così, e Carlo... fondamentalmente... non tolgo niente a nessuno con questo perché Carlo è stato fondamentale per tutta una serie di altre cose... ma voglio dire che quando si cominciava a recitare, era questa intesa fra me e Leo che dava tutto quanto la... diciamo i vari equilibri.

Orecchia: E invece la presenza di Claudio?

Sudano: La presenza di Claudio... Claudio ha fatto uno strepitoso Pozzo, lì a Genova perché poi dopo quando l'abbiamo fatto a Prima Porta lui aveva avuto un incidente e non stava bene, insomma non l'aveva voluto fare e avevamo dovuto ripiegare su un attore mediocre, questo Cinieri... va beh, comunque... Claudio non... Claudio andava diretto, era un attore che quando partiva non lo fermava più nessuno, ma perché Claudio carburasse bisognava... una persona piena di complessi, di cose... Tanto è vero che era questo il motivo per cui con Carlo quando noi avevamo fatto prima gli spettacoli del gruppo lui non c'era, perché avevano litigato, perché poi era molto permaloso... Claudio era una persona molto difficile. Però se poi partiva, non si capiva quali erano le sue strade, ma se partiva...

Orecchia: Come se lui avesse fatto un po' un percorso autonomo...

Sudano: Sì, forse sì.

Orecchia: Lui si inseriva...

Sudano: Sì, e di questo lui ne soffriva, perché si sentiva come... Essendo una persona con un po' di complessi, si sentiva emarginato. Poi aveva il complesso del fatto che... nessuno glielo faceva pesare, era un suo problema infatti, lui non aveva questa grande cultura, tra virgolette, invece io e Leo... certo, rispetto a lui, noi parlavamo continuamente, non solo di teatro, di tutto, e lui... credo non ci amasse molto, ma... non era colpa nostra... Però come attore... Io poi ho sempre cercato, anche quando siamo venuti qui a Torino, quando il gruppo si era sciolto, e Carlo mi aveva proposto di fare i *Testimoni* per lo Stabile, io ho insistito durissimamente con Carlo, perché lo Stabile ci voleva circondare di attori di cavolo... dico, come facciamo a fare 'sti *Testimoni*, lo facciamo io e tu... chi sono questi attori [ride]... e allora ho insistito duramente che almeno venisse Claudio, perché Claudio lui non lo voleva, dice mi fa perdere tanto tempo... Va beh, perdere tempo, ma se poi becca la strada Claudio, e prima o poi la becca, lo sai...

Orecchia: E la reazione del pubblico a Genova qual è stata?

Sudano: Per *Godot*?

Orecchia: Sì, per *Godot*.

Sudano: Mi pare, anche se non è venuto mai molto pubblico, era anche fuori abbonamento, però i giovani... Era un pubblico di giovani, ce ne sono alcuni che se lo ricordano ancora quello spettacolo... Quindi, sostanzialmente, buona, ottima. Malgrado il tentativo violentissimo di emarginazione da parte di... Noi allora pensavamo fosse Chiesa, ma ripensandoci bene era

Squarzina. Squarzina non ci poteva vedere, ci voleva sbriciolare, perché Squarzina si ergeva a difensore di un certo teatro, quindi... Facevamo un teatro contro non solo di lui, ma contro tutto ciò che lui rappresentava. Con lo Stabile poi l'anno dopo... perché dopo *Godot* ci hanno promesso che avremmo riaperto il "Teatro studio" che avremmo fatto non si sa bene cosa, ma qualcosa avremmo fatto e noi giovanissimi, fiduciosi abbiamo aspettato fino a settembre, poi non si facevano vivi ci siamo fatti vivi noi e Chiesa faceva finta di cascare dalle nuvole...

Petrini: Quindi quell'esperienza è durata un anno?

Sudano: Il "Teatro studio" sì, un anno. E noi poi siamo dovuti andare in cerca di lavoro e quell'anno siamo andati nella compagnia di Enriquez a fare una puttanata immonda, e allora l'estate per un puro scatto di rabbia, abbiamo deciso di fare questa rassegna di Beckett, non credendoci minimamente su un piano di... perché era una cosa assolutamente impossibile, cioè noi la pensavamo impossibile, però... insomma erano cose che andavano fatte e quindi... A Roma, dove sì noi un pochettino avevamo fatto qualche piccolo rumore, con *Finale di partita* due anni prima, che poi l'ambiente allora era molto più ristretto, quindi voglio dire anche i critici grossi si erano occupati di noi, però poi tutto si era... Quindi quando noi abbiamo deciso di fare questa cosa d'estate, questo festival, l'abbiamo deciso come una pura scommessa al casinò, insomma, anche peggio. Dopo aver lavorato due mesi, trovato questo spiazzo sul Tevere, tutto quanto, montato, fatto, riprovato, eccetera eccetera, abbiamo detto, va beh, faremo una prima con degli amici, poi forse due repliche poi non verrà più nessuno. Invece è successo il finimondo... Un casino...

Petrini: Senti, Donatella ti chiedeva prima della reazione del pubblico. Io vorrei chiederti che rapporto intendevi instaurare - rapporto o non rapporto- con il pubblico e se da questo punto di vista c'è stata una differenza nel tuo modo di porti fra l'esperienza di Genova e questa a cui stavi facendo riferimento

di Prima Porta. Però, innanzi tutto, come intendevi rapportarti con il pubblico?

Sudano: Mi fai delle domande che non sono facili... Perché noi avevamo un'idea del pubblico che era quella sostanzialmente di un pubblico da educare. Che era la diretta conseguenza di un modo di fare teatro che doveva essere diverso dal teatro che si vedeva, che rimbecilliva la gente, eccetera eccetera. Quindi, il pubblico andava educato. Per educare il pubblico però prima bisognava, come dire, violentarlo, se no non... Violentarlo positivamente. Quindi parlo di fronte a un oggetto, a un fatto, a un evento, chiamalo come vuoi, che spiazzasse, che vedeva per la prima volta; però contemporaneamente questo evento, questo oggetto, doveva avere in sé delle alte qualità formali perché se no... l'unico spettacolo che ho fatto con Carlo, insomma, così, di pura provocazione, è stato questo *I testimoni* che ho fatto per lo Stabile... Ma noi non è che miravamo alla provocazione. Sì, era una provocazione il nostro modo di fare teatro, ma non nel senso di... E pare che i fatti ci abbiano dato ragione. Perché per caso quello era il momento giusto per dire quelle cose. Parlo soprattutto di un pubblico che andava dai 35 anni in giù, insomma ecco, perché già quello più... Anche se c'erano delle persone di una certa età che avevano capito. E poi ti dirò che il pubblico di allora, che non è il pubblico di oggi, il pubblico di allora si andava a vedere il teatro... quello lì, perché non c'era altro... Ma il pubblico di allora, parlo non di quello occasionale, perché c'era anche quello, ma quello degli appassionati del teatro di prosa, erano in grado di... avevano un orecchio che un attore se non... dicevano tz, tz... L'orecchio c'era. Era deviato se vuoi, ma l'orecchio c'era... Quindi noi abbiamo usato anche un pubblico, se vuoi, anche quello diciamo oltre i 35 anni che è un pubblico esperto. Quindi in grado di riconoscere pur se con forme e atteggiamenti completamente diversi, in grado di riconoscere qualcosa di forte, questo sì.

Orecchia: Senti, prima hai parlato di Claudio, dicendo che ha fatto un Pozzo straordinario e dicevi della sintonia molto forte

fra te e Leo. Ecco se tu dovessi raccontare in breve, dire qualche cosa sul modo in cui loro recitavano, che diresti? Cosa ti colpiva?

foto 2

2. Rino Sudano.

Sudano: Adesso mi metti in una difficoltà enorme perchè in realtà quando recitavo con Leo io non sentivo, perché non si può recitare senza ascoltare quello con cui reciti o quella con cui reciti. E lo stesso con Claudio... Il nostro era un lavoro di grande sintonia, capisci, quindi non è che... Poi, va beh, io e Leo ci sostenevamo a vicenda, cioè in realtà sostenevo più io lui... Perché Leo dimostrava già dei segnali secondo me che allora erano solo dei motivi di scherzo ma che poi con il tempo si sono rivelati... per me la sua totale rovina... poi magari il rovinato sono io, ma insomma... cioè... lo vedete anche lì, no? [indica una foto di scena]... L'idea come dice il programma di sala di Vladimiro e Estragone diversi e tutto quanto... Quindi in fondo qui può essere anche in parte giustificato. Ma in Leo c'era un eccesso, che io notavo sempre, un eccesso di formalismo, di estetismo, sempre qualcosina in più, sempre qualcosa in più... Ma questo non è bello... più bello, sempre più bello, più... Poi secondo me diventava lezioso, alla fine, tutto lì, ma allora... diciamo, come dire, il nostro rapporto non è che... ogni tanto lo sottevo, ma mettiti 'sto cappellino dritto, per favore, stai due ore davanti allo specchio... ma mettilo... che stai a fa' lì [ride]... poi questi segnali si sono rivelati devastanti per il futuro, ma questo è un altro discorso... Quindi, che devo dirti... Io e Leo eravamo veramente una cosa sola. Quindi, cosa mi colpiva in lui era il fatto che ero in perfetta sintonia con lui, non so dire di più.

Orecchia: E Claudio?

Sudano: No, Claudio era a parte. Claudio è un animale da palcoscenico stranissimo. Cioè io posso dire solo che quando finalmente hanno deciso la data del debutto a Genova di *Godot*, eccetera eccetera, ma non troppi giorni di prova, abbiamo chiamato Claudio, perché con Grazia in parte Carlo aveva lavorato poi da sola perché Lucky ha solo questo pezzo lungo... Quando Claudio è venuto, praticamente quindici giorni alla data del debutto, in effetti... poi non lo conoscevamo... Cioè lo conoscevamo... così... ma come attore no. Carlo era stato molto titubante a chiamarlo, le solite storie,

e alla fine... In effetti per i primi quattro cinque giorni questo non partiva... non partiva... noi eravamo anche un po' preoccupati... non c'era, entrava diceva le battute, ma non c'era. Insomma, non partiva... Poi improvvisamente... io lo colloco lì, posso sbagliare... un pomeriggio c'era un pezzo da dire poi Pozzo scoppia in una gran risata... e praticamente scoppia in questa risata che era allucinante [ride]... Basta, dopo quella risata è partito [ride]... È un po' difficile spiegare che cosa... Claudio era questo...

Orecchia: Io ho visto Claudio solo in alcune riprese in video... Un magma in movimento... Debordante, ma magmatico...

Sudano: Sì assolutamente così...

Orecchia: Con un'intensità...

Sudano: Terribile.

Orecchia: Terribile e irrefrenabile.

Sudano: Proprio così...

Orecchia: Dicevi prima che non c'era nessuno... Però in quegli anni c'era anche Carmelo a Roma...

Sudano: Sì, d'accordo ma chi lo sapeva?

Orecchia: Ecco, questo volevo sapere... Non c'erano contatti?

Petrini: Non l'avevate visto, per esempio?

Sudano: Va beh, Carmelo fa questo primo spettacolo, nel '59, questo *Caligola*, ma noi non siamo andati a vederlo. Non ci conoscevamo ancora... Non andai a vederlo, anche se andavo spesso a teatro. Poi negli anni in cui noi abbiamo cominciato, lui non si sapeva bene dov'era... Noi l'abbiamo visto? Adesso non ricordo bene se nel '62, '63 siamo andati a vedere in

questa specie di teatro, questo buco... il primo *Pinocchio*. Ci aveva veramente... Ma avevamo anche capito che lui era su una strada proprio completamente diversa.

Petrini: In che senso in quel momento la sentivi diversa?

Sudano: In quel momento per dire che poi è sempre stata diversa...

Petrini: Ma in quel momento?

Sudano: In quel momento noi stavamo facendo una cosa, stavamo pensando a un tipo di teatro e lui ne stava facendo un altro... Molto interessante ma non centrava niente con noi...

Petrini: Ma in quel momento cosa pensavi vi dividesse?

Sudano: Guarda che noi a quell'epoca non è che... avevamo ventitre anni Armando, considera questo, noi facevamo delle cose... poi dopo... cioè quello che capivamo... quello che facevamo lo capivamo poi dopo... Era un'altra cosa, per istinto... era un'altra storia, un'altra vicenda, un altro atteggiamento, un altro modo, questo suo sdilinquirsi su se stesso era parente già del *Pinocchio*, punto. Per dirti una cosa, poi magari noi allora non eravamo coscienti neanche di quello che ti ho detto adesso, insomma... Avevamo visto che era una cosa importante, molto spiazzante, ma che non centrava niente con noi, assolutamente niente, anche perché, questo ci era molto chiaro, si capiva chiaramente che lui pensava solo a se stesso, invece noi avevamo un progetto, almeno io poi soprattutto avevo un progetto... politico... Poi lui venne a vederci a Torino, all'Unione culturale... Perché noi mentre eravamo a Genova venne Fadini alla fine... no, non mi ricordo più... insomma ci chiese di portare... eravamo a Genova... ci chiese di portare un *Finale di partita*, all'Unione culturale che allora dirigeva lui... Quella sera, siccome Carmelo era qui a Torino, con *Pinocchio*, allora quella sera era venuto a vederci, me lo ricordo molto bene. Siamo andati a cena insieme, ci

siamo scambiati delle idee, più o meno cretine... Ecco, ma insomma, almeno per quanto mi riguarda la frequentazione con Carmelo è stata molto rara... Era un'altra cosa...

Petrini: In questo giudizio tu ricordi che voi foste concordi?

Sudano: Sì... Io credo che lui rimase molto colpito dal nostro *Finale di partita*, però anche anche lui probabilmente aveva capito che non era roba... che non c'entrava niente, questa cosa... Tanto è vero che durante la cena si parlava... poi alla fine mi fece.... mi disse: certo che fare Hamm così... Ma perché l'hai fatto così geometrico, terribilmente geometrico? Da questa frase, da questo atteggiamento, quando poi lui ha fatto una serie di dichiarazioni... ogni tanto qualcuno gli chiedeva: ma perché non fa Beckett, lui rispondeva: ma Beckett si fa non facendolo... Stupidaggini... Non lo sa fare, basta...

Petrini: Non è nelle sue corde....

Sudano: Non c'entra niente, fine... Ora non è che Beckett sia paradigmatico, nel senso di... Forse sono l'unico a dire questo, perché gli altri miei colleghi poi lo hanno con il tempo abbandonato, cioè hanno ripreso un pezzettino ogni tanto... Leo non l'ha più fatto, credo, quasi niente, non l'ha proprio più toccato.

Petrini: Ha fatto *Atto senza parole*.

Sudano: Sì, ve beh, ma così, occasionalmente. Invece per me Beckett è sempre stato un discorso che ha seguito... È stato una guida che ho tenuto sempre al fianco, anche se facevo altri spettacoli, altre cose... Perché io sono convinto, magari gli altri probabilmente no, che noi non avremmo scoperto un bel cavolo di niente se non avessimo interpretato Beckett... in quel modo. È Beckett che ci ha dato la chiave, perché noi allora sapevamo esattamente cosa non dovevamo fare in teatro, ma che cosa dovevamo fare... non era ancora molto chiaro.

L'incontro con Beckett è stato quello che... Ci ha detto da dove si doveva partire.

Petrini: Ma qual è stato il rapporto tuo di attore, giovane, con quella pagina, di Beckett, con una pagina così... come dicevi tu prima, muta?

Sudano: No, per me non era muta, cioè se non sai da che parte prenderlo Beckett, come molti, rimane lì... addirittura illeggibile. Non si può leggerlo. Io ho avuto un incontro così... come si dice... io l'ho capito subito. Anzi, ti dirò di più, che *Finale di partita* l'ho proposto io a loro, perché Carlo aveva già fatto *Godot*; dico, va beh, facciamo *Finale di partita*, perché io lo lessi, mi ricordo, a 21 anni e rimasi completamente scioccato... avevo cominciato a capire, cioè dentro di me c'erano delle cose che sentivo nettamente... quando l'abbiamo fatto, *Finale di partita*, era ancora un pochetto traballante se vuoi, pieno di imprecisioni, pieno di cose, ma c'era già tutto. Un rapporto di comprensione immediata. O quasi. Cioè, non so... Non so dirti altro... Se fossi Grotowski ti spiegherei tutto ma... Lui sapeva tutto, io no...

Petrini: Senti tu oggi hai usato alcune volte i termini "nuovo", "diverso"... In quegli anni, quando voi avete fatto *Aspettando Godot* c'era un clima di avanguardia, diciamo... Il Gruppo '63... Tu pensavi di appartenere a quel clima, te ne sentivi parte?

Sudano: ...No, no, assolutamente... Il Gruppo '63?... Figurati...

Petrini: Per esempio, almeno in quegli anni, Beckett è stato compreso da molti in questa temperie diciamo avanguardistica. Per te era invece chiaro da subito il collocare Beckett fuori dall'avanguardia?

Sudano: Non lo so... Dimmi chi l'aveva compreso in questo... A livelli letterari, teorici, forse...

Petrini: Sì, certo.

Sudano: E che ce ne frega a noi?... Chi l'aveva fatto Beckett? Questo è il punto. Te l'ho detto, tramite Beckett noi abbiamo scoperto un modo nuovo di fare teatro, ma chi l'aveva capito ancora Beckett? Nessuno...

Orecchia: Quindi era chiaro a te e a tutti voi che la vostra pregettualità non si stava collocando all'interno di un clima...

Sudano: Dunque... Riflettendo poi su quello che è successo nel '65, che è stato il culmine di un processo cominciato tre anni prima sostanzialmente... beh sì, a Roma in quel periodo, certo, c'era una sacco di circolazione di idee, ma in senso molto ampio, ecco... ma non lo definirei... Sì, va beh... Il Gruppo '63... Sì, difatti dopo Prima Porta il Gruppo '63 si è messo immediatamente in contatto con noi, ma è stato un fallimento assolutamente ovvio. Ci hanno proposto questa messa in scena di tre pezzi al Festival di Palermo del Gruppo '63, noi abbiamo chiesto quanto ci davano, la cifra era molto considerevole, noi abbiamo letto questi pezzi, abbiamo vomitato e li abbiamo messi in scena lo stesso; male, perché altro non si meritavano e basta, il nostro rapporto con il Gruppo '63 è finito lì... In quel momento ci era molto chiaro che anzi le avanguardie erano proprio nostri nemici... Perché poi i fatti lo hanno dimostrato. Il '68 lo hanno preparato loro. Il '68 è figlio loro... Noi non c'entriamo niente con il '68, anzi, con il '68 il nostro discorso finisce, si sbriciola... Siamo di fronte a qualcosa che non ci aspettavamo.

Petrini: Dunque, tu, in quel momento, nel '64 a Genova, non ti sentivi parte in alcun modo di una forma di espressione artistica d'avanguardia?

Sudano: Sì, quella che stavamo facendo noi.

Petrini: Ma in quel momento pensavi che il termine avanguardia, il suo concetto, avessero un significato?

Sudano: Il termine avanguardia lo hanno coniato proprio in maniera precisa... Noi non parlavamo di avanguardia... Anzi, su questo discorso noi abbiamo parlato a lungo e avevamo deciso fermamente di non fare... anche se poi qualcuno ha rimediato questa... a Venezia, Scabia e Quartucci hanno fatto un manifesto preparatorio per Ivrea... Lì il gruppo si è cominciato a sfaldare.

Orecchia: Dicevi che voi avevate deciso...?

Sudano: No, appunto, proprio di non fare manifesti, di non fare niente... perché, basta, questa era roba delle avanguardie storiche... Dovevamo fare, punto e basta. Poi le etichette le hanno messe gli altri. Il Gruppo '63 già si autodefiniva avanguardia, ma noi no. Semmai noi ci definivamo "teatro contro" ma non certo...

Orecchia: "Teatro contro" era un'espressione che usavate?

Sudano: Sì... Forse non "contro" ma insomma, adesso non ricordo bene... Ma comunque io ricordo questo, che il termine avanguardia non ci interessava minimamente. Tanto meno i termini che sono stati inventati successivamente, sperimentazione, ricerca... Noi volevamo fare un teatro contro il teatro vigente e quindi ci sentivamo parte, ma non di un movimento generale... ci sentivamo noi... eravamo noi che stavamo inventando questa cosa. Sì, d'accordo, poi c'era Carmelo, ma t'ho detto, non c'era dialogo tra noi, non c'era contatto, non c'era, almeno parlo fino al '66-'67, poi ognuno ha scelto di avere contatti o meno con Carmelo, ma fino a Venezia... Non lo consideravamo né un nemico né un amico, ma insomma, non c'entrava niente, noi facevamo il nostro discorso, lui faceva il suo. Ma nessuno, ripeto, si stava a smenare con la parola avanguardia, a parte il Gruppo '63. Non ci riconoscevamo parte di un clima, di una situazione, di un movimento, di qualcosa.

Perché non c'era, in realtà non c'era... C'erano delle cose così... Magari, l'ho detto, per concludere, ripensando più

tardi a tutto questo, probabilmente c'era però a Roma...
perché le cose sono strane... in quel periodo, cioè per tutti gli
anni

Foto 3

3. Leo de Berardinis, Rino Sudano.

sessanta più o meno, c'era un grande fermento di idee, ma a tutti i livelli, questo sì...

Come capita in certi momenti storici, in certi luoghi, chissà perché... Quindi noi siamo entrati dentro questo... diciamo questo brodo che c'era, ma non ne eravamo coscienti, né era programmato, niente... Cioè per essere molto chiari, non è che a un certo punto eravamo i futuristi in piena rivoluzione russa, e quindi con una precisa coscienza di ciò che succedeva, con tutto un contesto...

Petrini: Senti, vorrei farti un'ultima domanda: che ricordo hai conservato di quello spettacolo?

Sudano: Mah... Di una grande gioia, perché è uno spettacolo che facevamo con grande piacere, con grande convinzione, con grande amore... questa parola... se no non si fa niente... Gli scontri con il pubblico, che non erano a Genova molto... però c'erano... L'idea, ormai la convinzione di essere approdati a qualcosa di molto preciso, di molto diverso, molto chiaro... la convinzione mia personale che cresceva di essere bravo, questo in *Godot* mi era già molto chiaro, però mi è stato chiarissimo in *Finale di partita* di Prima Porta... cioè lì di talento è inutile parlare... ce l'ho...

Colloquio con Carlo Quartucci.

Roma, 3 dicembre 2000.

Petrini: Partiamo dall'inizio. Quando hai conosciuto gli altri componenti del gruppo, Leo de Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini...?

Quartucci: Dunque, il mio primo lavoro è stato proprio *Aspettando Godot*, fatto con una compagnia universitaria, nel '59, ancora prima di conoscere Claudio. Cioè ero un giovane studente, al solito già pronto e pazzo sulle cose e avevo formato una compagnia studentesca. Con Rino e Leo ci siamo conosciuti dopo l'Università.

Petrini: Dunque, tu nel '59 hai fatto un primo *Aspettando Godot*. Poi hai incontrato Claudio Remondi.

Quartucci: Sì, poi ho incontrato Claudio Remondi. Ecco, vedi, questa è una immagine di quell'*Aspettando Godot* [fotografia n.4]. Che è interessante, perché poi questo corpo te lo trovi qui [fotografia n.5]. Questo sono io, e questi gli studenti. Avevo ventidue anni. È molto interessante perché io nasco con *Aspettando Godot*. Devo essere sincero, senza sapere un tubo. Io avevo letto solo che c'era un testo dove i personaggi per due ore non dicevano niente... È il mio testo. Io ero studente allora di architettura, facevo pittura, mi imbarcai da buon siciliano e andai a Roma ed ero curioso di verificare quello che avevo studiato. Andavo a sentire per esempio Argan... Teoria e forma della figurazione di Raghianti... È stata tutta una cosa.. pittura, scenografia... Ho fatto complessivamente tre anni di architettura... Ho messo subito su una compagnia di giovani. *Aspettando Godot* è stato fatto in una chiesa, con un pazzo

prete che ce l'ha fatto fare dicendo che Godot era Dio. Poi invece scopro molti anni dopo dal padre di Carla... mi trovo don Gino, era appunto questo prete, che era in pratica un prete comunista... E per la musica, avevo preso tre ciechi che suonavano il violino. Ci siamo poi incontrati con Claudio, con Claudio che recitava in un teatrino... Io cercavo... Allora non c'era niente... Io facevo questo, nel '59, e Carmelo *Caligola*.

Orecchia: E avevi contatti con lui?

Quartucci: Io ho avuto contatti con Carmelo nel '61-'62... E allora con Claudio, che era tranviere, attore tranviere, abbiamo fatto questa pazzia... Lui aveva questo teatrino di legno, faceva Ruzante... E allora si è spostato, aveva in testa di avere un teatrino suo a Trastevere... Abbiamo provato per mesi, e disegnavo tutto, era tutto disegnato, ogni gesto che faceva Claudio... Abbiamo fatto *Le sedie*. Ma non siamo riusciti a farlo là, non ci hanno dato l'agibilità, l'abbiamo fatto al teatro Goldoni, vicino a Piazza Navona. E sono venuti, adesso non mi ricordo... Leo... Ma noi ci siamo incontrati perché contemporaneamente c'era il Teatro Ateneo molto interessante in quel momento...

Petrini: Ti riferisci al CUT?

Quartucci: Al CUT... Non c'era proprio un CUT, l'abbiamo fatto diciamo, ecco... Ferruccio [Marotti] cita questa cosa in maniera importante, è pazzesco perché questo Teatro Ateneo ha avuto alti e bassi in continuazione. Quegli anni là, e parlo del '61, Rino e Leo avevano trovato il regista, in pratica... Ci siamo incontrati lì, tra il teatro Ateneo... c'era anche Gigi Proietti, Tino Schirinzi... e altri... Mariano Rigillo... c'era proprio un momento di giovani, insegnava mi ricordo Sbragia... c'è stato un momento di queste cose qua... ma è durato poco... E allora abbiamo fatto compagnia. C'è stato *Le sedie*... Un mese lo abbiamo tenuto su, sei mesi di prove... Poi... Non mi ricordo cosa ci sia stato... Se non ricordo male è successa qualche tensione... Devo confessare che

l'omosessualità di Claudio non era visibile... Almeno per me, un giovane che non è che avesse tante... poi anche con una cultura siciliana... Non l'avevo capito, l'ho intuito forse appunto da questa tensione di rapporto con me. Evidentemente c'è stato qualche scontro, ma senza chiarezza su questo fatto... E infatti nel primo spettacolo che ho fatto lì, *Me e me*, non c'era Claudio. Adesso non mi ricordo perché, ma è stato così. Ed è nato questo primo spettacolo con Rino, Leo, Anna, Maria Grazia mi sembra, forse... poi Sabina de Guida...

Petrini: Poi è arrivato di nuovo Beckett, no? *Finale di partita*...

Quartucci: Sì... Anche in *Me e me*... Io ero appunto direttore, regista e scenografo della compagnia, che si chiamava Compagnia della Ripresa... E in *Me e me* facevo l'*Atto senza parole* di Beckett, cioè questo Beckett era un mio modo... Era beckettiano persino *Le sedie*... Per esempio c'è una splendida critica sul "Mondo" sulle *Sedie*, che dice: il più bello spettacolo della stagione fatto da uno studente di architettura e da un tranviere -era Claudio- e parla delle *Sedie* come di un *Finale di partita*. Evidentemente io, che non conoscevo *Finale di partita*, sono partito con questo Godot e l'avrò poi... Io facevo mimo, tutto il mio corpo era quello di un mimo, incontro Leo che aveva queste cose... e infatti noi ci siamo accoppiati e siamo diventati anche due mimi e abbiamo fatto con Roy Bosier a Zurigo... Con Rino che invece diceva: ma che cazzo...?? Era di una pigrizia... E allora in *Me e me* c'era questo *Atto senza parole* che però prima legava i vari pezzi... cioè *Me e me* era fatto di vari pezzi... Leopardi... *Il venditore di almanacchi* che Rino faceva superbamente, con Leo, e Rino era il venditore di almanacchi... Io mi ricordo ancora, il '61, questo urlo... cioè questa conclusione uguale a come partiva il dialogo... Rino faceva: "Almanacchi...", con una tragedia in corpo... me lo ricordo ancora... Poi c'era Luciano, poi c'era il *Pianto della Madonna* di Jacopone da Todi...

Petrini: Chi lo faceva?

Quartucci: Io facevo Cristo, perché dico una battuta. Rino e Leo facevano i due protagonisti, Anna faceva la Madonna. Mi ricordo che ero balbuziente ma quando recitavo non ero balbuziente. Eppure il giorno della prima io devo dire: “Mamma”, come adesso... Allora a un certo punto c’erano di spalle al pubblico Rino e Leo, con costumi da Piero della Francesca... che siccome non riuscivo, loro... Io non riesco a dire... a un certo punto per riuscire a parlare dico: “...Hei, mamma”... Rino e Leo che scoppiano a ridere di spalle al pubblico...

Petrini: Poi c’è *Finale di partita*, giusto?

Quartucci: Poi, dopo questa frequentazione, il Teatro Ateneo lo abbiamo preso. Non c’era più nessun CUT, nessun più... Allora noi come gruppo del Teatro della Ripresa lo abbiamo chiesto. E abbiamo fatto *Finale di partita* e *Una gru al tramonto* di Kinoshita. Lì c’ero io, Leo... noi facevamo i due cattivi e Rino faceva il buono, con Anna che era la gru...

Orecchia: E in *Finale di partita* tu cosa facevi?

Quartucci: Facevo Nagg in questa edizione, Sabina de Guida faceva Nell. Maria Grazia non c’era ancora, Anna faceva la *Gru*, quindi non c’era... Durante una recita, io facevo Nagg, chiamo Nell che non esce, che s’era scordata... Mi ricordo questa cosa con Rino che fa a Leo “Cosa succede?”, “È quel vecchio che...”, “Chiudili”... E io mi ricordo che strisciando... Avevo fatto tutto un buco... Mi trovo la povera Sabina, tutta vecchietta, truccata, pronta per entrare: “Che cazzo...”??? Dopo avere fatto *Finale di partita* ci hanno cacciato dal Teatro Ateneo perché non pagavamo il riscaldamento, e stavamo congelati... Come giovane compagnia non avevamo mai una lira... Non vi racconto i giri che facevamo io Leo per poter vivere, mentre invece Rino aveva zia e madre... Andavamo a mangiare da lui... E allora Franco Enriquez al Quirino faceva i Pomeriggi dei Quattro...

Orecchia: Sì, ci ha raccontato Rino...

Quartucci: E allora noi siamo andati, ci siamo portati tutte le scene a piedi dal teatro Ateneo a lì, e abbiamo fatto *Finale di partita*. Squarzina entra e insomma vede questo spettacolo, gli piace molto, pensa che la regia sia di Franco Enriquez e gli vuol fregare gli attori praticamente... E Squarzina prende l'unico attore che si muoveva in scena, prende Leo, tutti gli altri eravamo inchiodati... c'ero io a fare Nagg, perché Claudio appunto in questi spettacoli non c'è stato... Squarzina prende Leo, e Leo gli dice: veramente noi siamo una compagnia, Carlo è il regista... E allora facciamo l'audizione, e io dirigo tutti, tentando di fare prendere tutti quanti... E Squarzina insomma si innamora, apre la scuola a Genova e io divento l'unico professore di questa scuola, di recitazione, di gesto eccetera... E noi proponiamo, cioè gli propongo di fare un teatro studio... Saremmo andati a Genova aprendo un teatro studio... e a fare *Aspettando Godot*. Tu pensa che per farlo io gli ho fatto vedere le foto e le cose del *Godot*... Per cui gli costava poco in pratica... era un rifacimento...

Petrini: Ti riferisci al *Godot* del '59?

Quartucci: Esatto. Così sarebbe stato un riallestimento, invece in quella non c'erano né Rino, né Leo... E poi tento di far prendere Claudio. Non ricordo che bisticcio abbiamo avuto, ho un vuoto proprio di questo periodo. Però evidentemente con un grande desiderio di... Non so perché, non ricordo veramente niente del perché Claudio non era in *Finale di partita*, non era... evidentemente abbiamo avuto qualche scontro... Mi ricordo adesso bene che chiamo Claudio per farlo prendere da Luigi Squarzina, io ero suo assistente, per cui con l'estate si fanno questi provini in un albergo di Ostia, dove c'è Squarzina. E adesso ricordo questa cosa pazzesca di Claudio che arriva con sei mesi di prove sulle *Sedie*, con un mese di recite sulle *Sedie*, fa un provino dove dice tutt'altra cosa da quello che deve dire. Mi ricordo questa frase, mi è rimasta impressa, di Luigi Squarzina, che dice ma chi è questo?... No,

ma è un grosso attore... E allora dice a Claudio: la nostra è stata una conoscenza platonica. Io mi incazzo con Claudio, lo accompagno alla metropolitana di Ostia: lui dice: “ma io sono così...” E dico: “Ma che cazzo... non capisco...”, perché Claudio aveva questi problemi, cioè lui ha bisogno di molto tempo e infatti le prove di *Aspettando Godot*... Poi io faccio scritturare Claudio addirittura di nascosto, lo faccio scritturare a marzo, a fine stagione... Io chiedo il mio Pozzo, ho bisogno proprio di lui, di Claudio Remondi, ma senza dire che era quello che aveva fatto il provino... Ci chiudiamo nel teatro, con questa storia che per Squarzina io ero proprio un giovane così... allora, si spargeva la voce che non volevo nessuno alle prove, nemmeno Squarzina... Si facevano le prove e Leo e Rino mi dicevano: ma Carlo, ma questo è un macello... No, no, ma è così... gli ci vuole tempo... E intanto passavano i giorni... dieci giorni... e Claudio proprio... sbagliava... faceva... e lui era così... finché, tac!!! va benissimo... E allora si aprono le porte e viene Squarzina, Squarzina si innamora... nel senso dell'attore. La stagione successiva lo prende per fare Menelao in *Troilo e Cressida* mentre noi, Rino Leo e io, facevamo le azioni mimiche con Franco Enriquez, invece scritturano Claudio per Menelao... Mi chiama Chiesa dicendomi: prenditi questo attore, ti pago...

Petrini: Senti, se non abbiamo capito male è in questo *Aspettando Godot* che tu per la prima volta non sei più attore...

Quartucci: Sì.

Orecchia: E come mai?

Quartucci: Dunque... con la scrittura del Teatro stabile di Genova per la prima volta mangiavamo... Mi ricordo la prima cosa... È stato Rino ad alzare la cifra, perché quando Chiesa ha detto: due mila lire al giorno, una cosa del genere, io ho detto subito sì, ma anche Leo, c'è stato il calcio di Rino... ecco, mi ricordo, io ero anche attore in *Corte Savella* per esempio... Io ero regista assistente, attore, professore insegnante alla scuola

che s'era aperta, direttore del Teatro studio... finita questa parte, io m'ero scocciato veramente di essere tante parti... e poi

Foto 4

4. A destra Carlo Quartucci.

nella distribuzione di *Aspettando Godot* c'era Estragone e Vladimiro, Rino e Leo, Pozzo era Claudio, che ho voluto riprendere, lui non aveva mai fatto Pozzo ho voluto riprendere questo attore, la Grassini faceva Lucky... ecco, poteva essere che io facessi Lucky... Ma, insomma, poi ormai volevo stare completamente al di fuori... Perché la compagnia... io sono sempre stato da un certo punto in poi sei mesi l'anno a Torino. *Godot* è stato provato a Torino... Io ero sempre il regista assistente di Squarzina, e quell'anno lì avevamo iniziato con *Corte Savella*... finito questo mi hanno tolto la parte per stare a Genova e insegnare, la compagnia è andata in giro, poi a Leo non gli andava di fare *Corte Savella* che era una piccola cosa, è andato con De Bosio a Torino a fare una parte. Rino stava nella *Danza di morte* a Torino, allora scatta di fare le prove... Che poi è stata tutta una cosa... Pochi soldi per il Teatro stabile, al punto tale che Ivo Chesa diceva: vi ringrazio molto di questa prima, di questo *vostro* spettacolo... che noi l'abbiamo provato quindici giorni a Torino, poi è venuto Claudio...

Orecchia: Che tipo di rapporto c'era fra te, Leo e Rino?

Quartucci: Molto forte. Proprio molto forte di... C'era stata una grossa intesa subito nel fare *Me e me*, poi non ti dico per fare *Finale di partita* e *Una gru al tramonto*... Però io pensavo e ragionavo sui miei attori... Infatti c'è stato un progetto, che poi non abbiamo fatto, che si chiamava *Un clown in ginocchio*, tipo *Me e me*, fatto per i miei attori, abbiamo messo su una serie di testi e poi non l'abbiamo fatto. E c'era questo rapporto forte di amicizia e io dicevo che *Godot* non si poteva fare se non c'erano rapporti di amicizia. Io ho dato le parti a... ci siamo dati le parti... dal *Godot* che avevo fatto, è partito di là, sia Rino che Leo dicevano facciamo questo *Godot* visto che è andata bene *Finale di partita*. E allora io davo a Leo Vladimiro, disegnandolo in pratica su di me che avevo fatto Estragone, e a Rino Estragone, perché ero convinto proprio che il rapporto del testo fra quello che dice Vladimiro e quello che dice Estragone era molto legato sull'amicizia stretta fra

Rino e Leo. E questa è stata poi una teoria grossa che ho detto all'incontro a Milano sull'*Aspettando Godot* che ha fatto Bosetti; mi hanno chiamato e io dicevo che certi testi di Beckett non si possono fare se non c'è una recitazione in amicizia. E questo ha colpito molto e l'ho spiegato... Cioè sono talmente personaggi costruiti determinati... va beh, scopro che quello che diceva Estragone o Vladimiro in una intervista a Beckett, Beckett dice, beh, sono i discorsi che faccio io con mia moglie... Pozzo che era il mio grande amico, era Claudio, ed era perfetto in questa parte. La figura nuova con la quale abbiamo avuto qualche scontro, mi ricordo, è stata Maria Grazia Grassini... Mi piaceva che ci fosse una donna... È nato un po' perché... ah ecco, perché lei era stata incinta, ha avuto il bambino, per cui nella compagnia dall'inizio non c'era, è arrivata dopo... E siccome Anna aveva fatto le altre cose, Grazia ha fatto Lucky. Un ragazzo del luogo ha fatto il ragazzo. E il rapporto proprio di lavoro è stato molto bello... Sono stato dei mesi a Genova, mentre la compagnia era in giro senza di me, che insegnavo. Devo dire che per la prima volta mangiavo, avevo dei soldi, tutto quanto... Ma mi annoiavo senza i miei compagni di lavoro... Per cui ho fatto un plastico e ossessivamente disegnavo proprio tutti i gesti, i movimenti col fil di ferro... ho fatto i bozzetti... ecco perché è tutto disegnato... C'è una bella critica di Giannino Gallone dell'"Unità" di Genova, in cui lui parla di un progetto di questo *Aspettando Godot*, dice ringraziamo il cielo che ha dato al teatro un architetto e non un letterato eccetera, perché era disegnato come proprio un progetto architettonico, corpi, gesti, colori... tutta una danza proprio... Tutti i miei studi... Tu pensa che gli attori entravano da sinistra o da destra a seconda della teoria anche di Paul Klee sulla forma... cioè un nero che entra da sinistra ti crea uno spostamento, diventa un trauma di forza, su un nero che entra da destra... Pensa che prima, durante le prove, Rino era nero, invece poi l'ho cambiato ed è diventato chiaro... È chiaro, i capelli gialli...

Orecchia: Quando l'hai cambiato?

Quartucci: Prima di andare in scena. Le foto che avete trovato al Teatro stabile di Genova si riferiscono alle prove, già con i costumi fatti, ma io poi... In questo calcolo finale... Vedi [fotografia n.1], tutto molto più preciso, lui è tutto scuro, cappello blu, faccia blu, faccia gialla Rino, qua c'è una palla rossa... la mela... ma era un punto più che altro, più che la mela... questo albero è assurdo... Questa struttura circolare... A parte che questo contiene molti pezzi di Beckett, questo è il monticello di *Giorni felici*... E tutti i gesti, via via, per esempio Rino, Leo... prima parlava così come *Giorni felici*... Cioè c'era una memoria di tanti gesti dentro. Questo è il cubo dell'*Atto senza parole*... Quando Claudio si mette a sedere quassù, che mangia [fotografia n.7]... Lui è nero, nero, nero striscia nera, nero, nero, bianco e bianco... La corda poi, un pezzo della struttura va a finire per la prima volta in platea [fotografia n.10]... Cioè c'è un prolungamento in scena, dalla ribalta c'è un prolungamento, e Lucky sta fuori dal boccascena e però non è che stava su una pedana normale, sta su uno spicchio di questo... Cioè il padrone, diciamo proprio scenicamente, sta nella zona del palcoscenico e Lucky sta fuori del palcoscenico... Vedi, per esempio, la corda spaccava in due il palcoscenico [fotografia n.9]... Ci sono proprio come duemila fotogrammi... Per esempio a un certo punto quando entrano... prima Estragone e Vladimiro, Rino e Leo hanno tutto uno spazio, è ben disegnato... viene vissuto in viaggio, continuamente, cioè i discorsi che bro fanno sono come una passeggiata nel microcosmo dello spazio, anche il tipo di recitazione... quando arrivano gli altri due, con il gioco del potere, che poi non lo è insomma, del padrone che gioca come potere scenico in pratica, questa corda divide il palcoscenico e Rino e Leo si trovavano per una corda divisi, con una diagonale... Il loro spazio era stato segnato da una... Era come *Punto e linea* di Kandinskij... E poi correvano, si sentivano separati, uno di qua uno di là... Era un discorso forte anche questo... E pensa che Claudio aveva una corda di lana, in modo tale che fosse sempre tesa, con agganci, con ganci diversi... una sera il povero Claudio sempre preso da follia di recitare

sbaglia gancio e va giù, perché Maria Grazia è andata dritta e lui è stato trascinato...

Petrini: Senti, quello che dicevi a proposito dei riferimenti agli altri testi di Beckett è molto interessante. Nel programma di sala del *Godot* in effetti scrivi di volerti richiamare al *pensiero* di Beckett, al suo pensiero teatrale complessivo intendo, come a dire che è impossibile fare Beckett senza comprendere tutta la tematica beckettiana... Questo è un punto di vista per esempio anche molto caro a Gigi Livio, no?, per cui Beckett è soprattutto un pensiero teatrale... È questo il modo in cui avevate inteso Beckett?

Quartucci: Esattamente, perché il *Godot* è venuto fuori dopo il primo *Godot*, dopo *Atto senza parole*, dopo *Finale di partita*, dopo aver letto evidentemente tutto Beckett, avevamo lavorato per anni, subito dopo abbiamo fatto un festival su Beckett a Prima Porta nel '65, per cui è chiaro che avevamo in mente... Poi un lavoro dal '59 per me su Beckett: se ero partito che non sapevo niente di Beckett, poi invece proprio scenicamente me lo sono sposato... e insieme a me è stato forte Rino che ha contribuito fortemente... e Leo... ormai eravamo in tre dentro questa cosa di Beckett. Tanto è vero che poi nel '65 quando abbiamo fatto questo *Zip, Lap, Tip* e stavamo a fare le prove a Prima Porta, con fatica mia... Io volevo.. Io ho lasciato Beckett e l'ho ripreso molti anni dopo... È stata una fatica fare *Zip, Lap, Tip* perché loro stavano sempre nella dimensione beckettiana...

Petrini: Mi sembra di aver capito che ci fosse molto Beckett in quello spettacolo, o no?

Quartucci: Sì, infatti. Ma non ci doveva essere. Abbiamo fatto in questo accampamento dove siamo stati per un mese intero a Prima Porta sul Tevere, avevamo dei capanni, ci si svegliava al mattino e si pescava nel Tevere, ci siamo dati per la prima volta una paga perché è stato un grosso successo... E io facevo un laboratorio sull'informale, per esempio, per far cambiare,

rompere il corpo, tipo... tipo Buster Keaton, Charlot... Facevo con Leo che si rompeva le scatole, con Rino che era pigro per svegliarlo... E facevo un laboratorio per rompere proprio il corpo, con la musica di Stockhausen, con le diapositive dell'informale, le macchie... E alla fine abbiamo fatto tante prove, poi un po' quell'estate abbiamo avuto un sacco di lavoro, eravamo felici perché facevamo alla Biennale di Venezia *Zip, Lap, Tip*, a Palermo col Gruppo '63 un Festival con quattro lavori addirittura... evidentemente non avevamo tanto... alla fine ci siamo rinchiusi.. io dico sempre che si sono rinchiusi... a un certo punto, fra la pigrizia eccetera, sono rinate le maschere, ecco... la struttura a maschere di *Zip, Lap, Tip* che cozzava con tutto quello che c'era poi, la scena... poi infatti era bella tutta la parte iniziale della nascita... finché poi ognuno ha trovato, appunto... Leo ha ripreso i suoi passettini, un po' per la difesa della mancanza di tempo, in pratica, su una rivoluzione che erano state queste dieci figure sulla scena. Però ecco, dicevo... *Godot* è stato molto studiato, in maniera... E contiene tutto il pensiero di Beckett perché c'ero dentro a Beckett, poi non volevo più starci. Infatti... Un'altra cazzata... Il Festival di Beckett ha avuto un successo tale che noi dovevamo prenderci il *Godot* e portarlo in giro... Ci veniva chiesto. Invece, io sono fatto così, cambio... Ero preso da una nuova cosa, da un nuovo lavoro... E infatti Rino è quello che rimprovera sempre, questa mutazione... che è andata bene anche perché il Teatro Stabile aveva ripreso tutto quanto, quell'anno abbiamo fatto *Zip, Lap, Tip* e *La fantesca* per esempio di Della Porta, e in *Emmeti* c'era tutto il gruppo nello spettacolo di Squarzina, con le critiche, anche quello è stato un casino, che dicevano si sente la mano del giovane regista e del suo gruppo, insomma...

Petrini: Senti, come era recitato questo vostro *Godot*?

Quartucci: Allora, io avevo una concezione molto formalizzata, per cui volevo proprio certi suoni, certe voci, certi gesti... E in loro ho trovato... Per distinguere bene tutti e tre, Rino è più razionale, molto razionale, per cui andava per

razionalità, anzi portava una natura ideologica anche sulla recitazione, il fine era quello... Io mi ricordo portavo altri esempi di immagini, del mio modo, di pittura, e loro non avevano questa cultura... Leo l'ha presa via via dopo, ma facevano delle cose da matti, si rideva con Rino sulle proposte di Leo sul colore, sulle cose... Leo era più formale, ecco, cioè Leo ci arrivava per formalizzazione, gli piaceva, se tu dicevi: la voce portala di testa, allora lui andava per cercare proprio la voce di testa, con Rino che lo prendeva in giro, perché Rino ci arrivava di testa... O il cappellino... Rino invece razionale e clownesco, clownesco nel senso del gioco, di base non andava mai su una formalizzazione, diventava una formalizzazione, ma non partiva da quello, partiva da... infatti dicevo: ma sei realistico, porca miseria... A volte questa ricerca di Rino... Io avevo dei suoni in testa, dei ritmi... Leo partiva già sui ritmi formalizzati, cioè se tu dicevi una velocità, per esempio, Leo... ci giocava subito. Rino invece voleva che questo gli nascesse dall'entrarci dentro e trasformarlo in suono, in velocità, in ritmo, in tempi... E magari io avevo fretta perché avevo delle cose in testa, ci avevo studiato troppo, disegnavo... Mi ricordo io insegnavo a Genova e li ho sbattuti dentro per fare ginnastica con me. Rino diceva: ma che cazzo...?? Io dicevo: ma come cacchio...?? tu devi fare così, devi stare tutto curvo dall'inizio alla fine. Per esempio c'era la Maria Grazia Grassini che era inchiodata, aveva le ginocchia come se fossero inchiodate, il corpo piegato, in opposizione a Claudio che era tutto aperto... Ecco, Rino è stato stupendo, come stupendo Leo... Sono due modi diversi... Rino ci è arrivato, ed era splendido veramente, ma c'è arrivato sulla natura forte di un'ideologia nella quale credeva fortemente, ormai erano cinque anni che stavamo insieme... Io ero affascinato da questa differenziazione, mi incazzavo con me a volte perché volevo... e dicevo svegliati Rino, tu devi... E diciamo che il rapporto forte di amicizia tra me e Rino, tra me e Leo, tra loro due era un incrocio molto strano, perché io da un lato con Leo avevo un rapporto di amicizia perché formalmente arrivavamo, tanto che è vero che avevamo fatto i mimi insieme, con Roy Bosier, a Zurigo; con Rino ce l'avevo, ma questo è durato fino alla

fine, fino a qualche anno fa, insomma... mi ha affascinato sempre Rino che tutto andava sul ragionamento razionale eccetera, cioè non ti faceva una recitazione... la raggiungeva quella...

Orecchia: ...ma la raggiungeva attraverso un percorso razionale di meditazione oppure... lo dico perché tu prima hai usato il termine “realista” e non ho capito bene... oppure per un'altra via, seguendo l'esigenza di sentire emotivamente ciò che andava a recitare?

Quartucci: Sì... emotivamente... Sì, certo... Noi avevamo dei termini molto chiari, cioè che il teatro era un fatto emotivo e non realistico... Cioè tutte queste cose... però Rino, giustamente anche, entrava nella parola a coglierne prima il valore reale... però io siccome l'avevo già visto, rivisto... avevo certi suoni, addirittura i corpi del '59 li proiettavo... Certo il corpo mio l'ho proiettato su Leo... Poi ovviamente li ho fatti su di loro, e con loro... questo è molto interessante, il rapporto di tre amici, uno regista e due attori... se l'*Aspettando Godot* è stato un grande fatto lì, è dovuto anche a questa grossa forza, che esiste secondo me nel testo, del concetto di amicizia. Cioè io dico che i personaggi di Beckett sono fatti prima, non è che si fanno sulla scena man mano che parlano... addirittura negli ultimi pezzi di Beckett il personaggio è alla sua quarantesima, centesima notte, che si alza e parla... per cui è già fatto prima di entrare in scena... e qui sono già costruiti prima. Costruiti prima che vuol dire? Che i rapporti di amicizia... è molto importante... Perché non hai... Togli quella verità scenica tra l'attore, per esempio... Cioè ognuno pensa ai cazzi propri, eccetera... Mi ricordo che mi divertivo come un pazzo sul bisticcio fra Estragone e Vladimiro... “Addio me ne vado”... “Dove sei stato?”... Mi ricordo questa cosa con tenerezza massima, quando fanno pace Estragone e Vladimiro e mi ricordo Rino che era bellissimo che come Estragone era quello duro... “No...” “No...” Leo faceva “Vieni che ti abbraccio...” “No...” “Dai Didi”, “Dai Gogo” [fotografie 13 e

14]... Man mano che si avvicinavano, mi ricordo con un'emozione quando Rino, Estragone, fa "Oh, Didi...", si abbracciano e poi "È difficile vivere con te Gogo...". Ecco, questa cosa non aveva più niente di... voci di testa, di astrazione, eccetera, in quella linea bianca c'era una densità calda, cioè una brevità, io con un esempio dico che nel quadrato bianco di Malevic se tu ci vai a vedere

Foto 5

5. Al centro Carlo Quartucci.

veramente dentro c'è una verità pazzesca... ma come, è solo un fatto astratto...?

Petrini: È per questo che definivate in quel periodo il vostro teatro “emozionale”?

Quartucci: Esatto, che arrivava per emozioni... Ma tu pensa che l'ultima recita è successa una cosa pazzesca. C'era il Presidente del Teatro Stabile che lo veniva a vedere... Leo l'ultima recita ha fatto la burla... e pensa che io ho questa registrazione dell'ultima recita... e non si riesce, si sente confusamente, perché poi è stata girata e si è continuato a registrare... Mi sono sempre riproposto di trovare qualche tecnico che mi sapesse scindere... per leggere una banda sola. Estragone dorme, Rino dorme, arriva il ragazzo la seconda volta e dice “Godot” con questa voce profonda... E Leo, Vladimiro, dice “Non viene d'accordo”... Si sveglia Rino, Estragone, e dice “E allora?... È arrivato Godot?”. Leo fa “Sì”... E lì comincia un gioco sulla recitazione, che Rino fa “Quando?”... “Mentre tu dormivi”... Cioè con la stessa situazione di tutto lo spettacolo della recitazione, continua... “Mentre tu dormivi”... “Perché non mi hai svegliato?”... Tanto è vero che il Presidente dello Stabile viene da me e mi fa “Ma è arrivato Godot?”... È stata la burla, però tenuta fino alla fine... Non so che sia successo... Ero un po' incazzato, ma un po' ero sorpreso, talmente era vissuta questa storia che tu potevi fare il gioco ma prendevi le stesse note, lo stesso clima, la stessa emozione... Questo è un esempio chiaro, perché se non c'è un rapporto di amicizia, di gioco, l'altro attore o si incazza oppure dice delle cazzate, e invece... C'è questa registrazione che è veramente curiosa... Sulla recitazione si potrebbe parlare a lungo... Cioè il discorso della recitazione è stato possibile farlo anche in poco tempo, perché era stato molto studiato da me, ma era su una conoscenza di rapporti con i miei amici attori perché tutto questo lavoro l'avevamo fatto anche su *Finale di partita*.

Orecchia: Senti, nel programma di sala che è a firma tua, nelle *Note di regia*, scrivi: “Si tratta di considerare tutto il pensiero di Beckett da intendersi però non come sistema filosofico ma come problematica dell’esistenza sganciata da ogni significazione storica”. Cosa volevi dire con questa frase?

Quartucci: Questa credo proprio sia una... Queste sono le note di regia mia, ma con la discussione con gli amici... Questo è un pensiero di Rino... proprio su questa cosa qua... Noi parlavamo sempre su questo fatto “emozionale”... cioè l’esistenza, “finire, sta per finire”... c’era dentro non tanto una concezione storica... cioè è reale il pensiero del finire, sto per morire è un fatto reale, però è negato, cioè è un fatto esistenziale, perché c’è il gioco del teatro dentro... Beckett fino alla fine dice “e se provassi a uccidermi?” e poi cascano i pantaloni e per quel fatto non si impicca... oppure dice “sarebbe un modo per farselo venire duro”... per cui è un fatto esistenziale, i corpi stanno su una questione, proprio con il termine giusto, esistenziale più che su una concezione... per cui tu togli la questione ideologica critica di Bertolt Brecht per esempio, no?... Perché c’è questo gioco sotto, che non è filosofico, perché Beckett è un grottesco, cioè ci gioca, fa parlare filosoficamente... per esempio il filosofo è Vladimiro, è Vladimiro che porta il discorso sui tre ladroni... “Significazione storica” significa “realistica”, cioè “significazione storica” della storia, della persona, dell’individuo, che determina la sua storia, il modo di vivere storicamente... Ripeto, Beckett lo mette in discussione quando in *Monologo* la prima battuta che dice è “Nascere fu la sua morte”... Cioè ti toglie la cognizione storica di una realtà, c’è una fissazione esistenziale: è un male nascere... C’è una concezione che un male è nascere: nascere fu la sua morte. Non è nemmeno dei pensieri filosofici, con tutto che ci sono... ma siccome c’è il grande gioco del teatro, che è la vera cognizione filosofica e storica... è il teatro, il gioco della lingua del teatro, per lui oltre che il teatro la lingua scritta, su quella gioca sino alla morte, gioca sulle parole, a mutarle... a togliere ogni significazione storica della parola... e Beckett stesso dice

nel '33 "la mia parola dice solo quello che dice e non va oltre"... allora io dico, noi dicevamo, il significato ti deve arrivare per emozionalità e per la recitazione che è il reale significato, colla sua arte della recitazione, con la sua lingua della recitazione... fatta di suoni, pause, silenzi... il corpo, il gesto... Se nelle note di regia leggi oltre, c'è scritto: "Quindi non è gratuita una messa in scena che tenga conto quasi esclusivamente dei rapporti gestici": la complementarità di Vladimiro ed Estragone da una parte, Pozzo e Lucky dall'altra, risolte in complementarità figurative: "Vladimiro una linea che avvolge il corpo di Estragone"... cioè questo non vuol dire che è un fatto formale... cioè la linea curva è realmente un grande significato... Adesso che ci penso, che lo leggo, io il pezzo di Beckett del '33 mi ricordo che l'ho letto nell'89... Ecco... ve lo leggo: "Scrivere in un inglese convenzionale mi risulta sempre più difficile, addirittura mi sembra assurdo. La mia stessa lingua mi appare sempre più come un velo che è necessario lacerare per raggiungere le cose o il nulla che si trovano di là. Dato che non possiamo eliminare il linguaggio di un sol colpo, dobbiamo almeno non trascurare nulla di quel che può contribuire a screditarlo, aprirvi dei tuchi uno dopo l'altro fino al momento in cui ciò che è celato, che sia qualcosa o niente affatto, si metta a stillarvi attraverso. Non posso immaginare ideale più grande per uno scrittore di oggi. Oppure la letteratura intende essere la sola a restare indietro votata alle vecchie pigre usanze da tempo abbandonate dalla musica e dalla pittura". Questo mi colpisce da morire, perché io a diciotto anni quando ho finito il liceo avevo in testa il quadrato di Malevic, il campo di grano giallo con corvo nero di Van Gogh, il punto e linea di Kandinskij, questo era il mio mondo... Io avevo questa cultura, 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.

Petrini: Nel programma di *Godot* è scritto che le musiche sono di Leopoldo Gamberini. Chi è Leopoldo Gamberini e come erano queste musiche?

Quartucci: Era un musicista di Genova... Un musicista di scena. Ecco poi io ho coniato invece nel tempo, con la Zattera, un'altra idea, di contrappunto, una musica di contrappunto alla scena... Lì invece erano musiche che accompagnavano, le entrate in scena per esempio... Musiche tipo da circo...

Orecchia: A questo proposito, le critiche sottolineano a volte in maniera negativa il carattere troppo *clownesco* dello spettacolo...

Quartucci: Sì, perché... A teatro, per chi aveva una conoscenza vecchia di Beckett, cioè Beckett è sempre stato visto come il teatro dell'assurdo, del nichilismo... Per cui da un lato la *clownerie* di cui è pieno il testo... quando Beckett ha fatto *Film* è andato da Buster Keaton, che era il suo personaggio, cioè Estragone e Vladimiro sono segnati su questo teatro un po' clownesco, da circo... Allora, l'hanno preso: ma come Beckett è nichilista, è tragico, e qua e là... Beh, per esempio, Beppe Bartolucci... è molto bello... racconta che è venuto da Torino a Roma: "Carlo e suoi deponevano in Beckett, nei suoi personaggi, nelle sue azioni, grandi malinconie e sorrisi sommessi, una gran voglia di stare in silenzio e di immaginare per ombre, di scherzare per gesti e di riflettersi in battiti di cuore. E poi quell'ironia, quel divertimento che mai avremmo immaginato in Beckett e che Quartucci e i suoi distribuivano a manciate, dentro i disegni circolari del luogo e delle azioni, e sulle facce clownesche di questo o quel personaggio. Gli interpreti sembravano ombre appunto tanto si disponevano sul filo dell'ambiente e tuttavia esplodevano fisicamente per eleganza [...]. Era un Beckett insolito, vestito di festa, stralunato, quello che ci veniva incontro, che stava tra noi in una gran pozza di vita e di un forte sentimento mentale..." [G. Bartolucci, *Quelli di Prima Porta*, in *la Zattera di Babele. 1981-1991. 10 anni di parola, immagine, musica, teatro*, Firenze, Tipografia Press 80, 1991, pp.15-16].

Orecchia: Senti, è venuto fuori il termine avanguardia. C'era da parte vostra una consapevolezza, un desiderio, una poetica definibile in qualche modo d'avanguardia?

Quartucci: No, assolutamente... Noi, sì, volevamo fare... Subito non credevamo affatto che Beckett fosse un teatro d'avanguardia... Anzi qui devo dire che Rino... si parlava come se Beckett fosse il nuovo Eschilo del teatro moderno. Cioè quello che si è scoperto dopo... cioè io torno dopo a Beckett per la sua ricerca linguistica che è arrivato in vecchiaia a fare, e nego proprio un termine di avanguardia... Non credo nemmeno che noi l'avessimo usata... anche perché eravamo allora gli unici, eravamo noi e Carmelo... C'era un teatro classico, eccetera, mi ricordo che questo *Godot*, bianco così, mi ricordo a Genova una prova, e c'era Luzzati, che ha quasi pianto... e come è stata quella recita non credo si sia più verificata... Lele era proprio impazzito ed emozionato per quella recita. Io mi ricordo, mi ha detto: ma come ti è nata...? Tutto bianco era perché andava a contrastare esattamente il *Galileo* di Giorgio Strehler. Volevo farlo proprio all'opposto. Pur stando in un bianco che lì per me era formale, cioè era scenografico.

Orecchia: C'è una critica, sul “Nuovo cittadino” che fa riferimento a Petrolini. C'era in voi questo riferimento?

Quartucci: Beh, non è che ci fosse ma è come se ci fosse stato perché Petrolini, appunto, passetti, gioco di voce, il grottesco... Petrolini è stato un grande attore della lingua scenica...

Orecchia: Ma lo conoscevate, è stato un punto di riferimento?

Quartucci: Non credo che facessimo riferimento... Riferimenti, se c'erano, erano per esempio Antonin Artaud... le note di regia dell'*Aspettando Godot* del '59 da studente mi ricordo che parlavano della parola come sogno, che è un'idea artaudiana... Ma io venivo dal teatro di mio padre, e la cosa

che mi è rimasta impressa erano le farse di mio padre... La follia delle farse... Mio padre, quando è venuto a vedere *Godot*, mi ha detto: “Che hai fatto figlio mio, noi questi li facevamo per fare ridere”... E le farse di mio padre erano assurde, cioè erano veramente assurde. Mio padre era un attore drammatico, un attore tragico, e quando facevano le farse, lui faceva

l'attore

foto 6

6. Leo de Berardinis, Rino Sudano.

delle farse, e queste mi saranno entrate proprio... io ridevo su mio padre mentre prima magari piangevo sul tragico... Questo fa parte della mia natura, io spesso dico questo, che la mia natura di regista che viveva da bambino dietro le quinte e vedeva le cose... il trucco delle attrici... si sarà incastrato nei colori di Van Gogh... mischiavo tutto... la clownerie, così scientificamente fatta... è vero, c'è la mia preparazione architettonica... e poi giocavamo, giocavamo tanto a beccare il gioco di Beckett, battuta per battuta... Ma chi dice che non dicono niente?... Dice un'infinità di cose...

Colloquio con Claudio Remondi

Roma, 3 dicembre 2000.

Orecchia: Proprio questa mattina abbiamo incontrato Carlo Quartucci che nel suo fiume di ricordi ci ha aiutati a ricostruire i primi passi della recita di *Aspettando Godot* del 1964. Ecco, dal tuo punto di vista, come è iniziato tutto?

Remondi: Ecco... la Stabile di Genova aveva deciso di prendere questo gruppo di giovanissimi... di giovani -io ero il meno giovane-, da impiegare per i grandi spettacoli del Teatro di Genova, lasciandoci lo spazio per preparare... per fare degli studi. Io non c'ero quando Squarzina incontrò per la prima volta gli altri; quindi, per inserirmi nella compagnia, ha dovuto fare un saggio, un provino: fallimentare. Alla fine ha concluso: "Sa, caro Remondi, il nostro rapporto sarà platonico". Gli altri si sono fatti in quattro insistendo e sono riusciti a farmi scritturare. Dunque, dovevo fare questa parte di Pozzo... Si va in scena, lo spettacolo ottiene successo e poi vengo a sapere che Squarzina al Teatro Duse, durante le prove, passava da dietro, si metteva in fondo al teatro per verificare se veramente ce l'avevo fatta. Se l'avevo saputo mi sarei bloccato...

Orecchia: Questa mattina nel colloquio che abbiamo avuto con Carlo, lui ci ha raccontato del vostro rapporto precedente a *Godot*, della vostra collaborazione cioè nella recita delle *Sedie* di Ionesco. Ecco, come è stato il vostro nuovo incontro e poi, soprattutto, l'incontro con gli altri del gruppo?

Remondi: Li ho conosciuti dopo. Cioè, hanno conosciuto me avendo visto le *Sedie* di Ionesco; allora erano riuniti in un gruppo all'Ateneo, all'Università, un gruppo che andava avanti

per conto suo e che poi si è incontrato con Quartucci e hanno fatto *Finale di partita*... si stava formando così, abbastanza automaticamente, questo gruppo... Poi è arrivata la proposta di Squarzina di inserire questo gruppo come “Studio” alla Stabile di Genova. Allora Quartucci trovò il modo di inserire anche me. Sono colui che tra tutti non ha seguito il percorso normale della preparazione: ero un autodidatta, un borgataro, allora un tranviere... Lì in quell’occasione ho dovuto decidere se lasciare il lavoro o no. E ho deciso per questo. Tutti qui naturalmente -questa è una borgata- mi hanno preso per pazzo: “Tu che hai la fortuna di avere il posto fisso, lasci tutto?”. E lì è incominciata questa grande avventura.

Orecchia: Come è stato l’incontro fra te e gli altri dal punto di vista artistico?

Remondi: Ottimo, perché allora c’era una grande simpatia tra tutti, una grande rabbia, una grande forza di gioventù... insomma... Per cui era una fratellanza giovanile, nata così, dalle stesse ambizioni, le stesse idee, anche politiche. Anche la stessa esigenza che c’era allora nel teatro, non dico solo italiano, ma nel... nel teatro, di cambiare un po’ le cose. *Aspettando Godot* era stato fatto al Teatro Duse; in Via Vittoria c’era un teatro piccolissimo dove era stato fatto anni precedentemente da Caprioli, Bonucci e... i nomi li so, ma non mi vengono a galla. E mi ricordo una cosa che ci ha impressionato molto, che la critica cioè era stata molto severa, molto fredda, molto blanda perché Beckett non era apprezzato. Oggi se dici questo è una bestemmia, però allora era la verità... Beckett era ancora molto in discussione. Anche la versione nostra era in discussione. È andato in scena grazie a un buco della programmazione del Teatro Duse, perché noi avevamo accettato le condizioni di essere impiegati nei grandi spettacoli di Squarzina... le albarde, le comparsate e via di seguito. Però avevamo la possibilità durante il giorno di lavorare su un nostro progetto, che era appunto *Aspettando Godot*. Naturalmente l’unica speranza era che si facesse un buco e che noi fossimo all’altezza di portarlo avanti. Poi c’è

stato un vuoto e hanno deciso con grande coraggio di inserirci, perché non è che erano molto... contenti di... non erano convinti. Non erano convinti, ecco; non è che non erano contenti, non erano convinti. Poi, dopo alcune prove, hanno deciso e ha avuto un successo veramente anche per noi strano, cioè, non aspettato. E... niente, tutto qua.

Orecchia: Dicevi prima che allora Beckett non era così apprezzato...

Remondi: Secondo me...

Orecchia: Ecco, ma il tuo incontro con Beckett come è avvenuto? È passato attraverso il tuo incontro con Carlo?

Remondi: Sì, perché Carlo, tra le altre cose, prima di *Aspettando Godot*..., appena conosciuti lui stava lavorando in un teatro parrocchiale verso San Giovanni e aveva fatto qualcosa di Beckett...

Petrini: *Aspettando Godot*.

Remondi: Però era in forma... come posso dire... con degli studenti lì. Siccome ci eravamo conosciuti poco prima, in maniera anche quella un po' strana, mi ha invitato ad andarlo a vedere. Io sono rimasto affascinato, bellissimo; neanche, confesso... avevo letto che era di Beckett. Non è che lo conoscessi. Erano le prime informazioni che mi arrivavano... Vista questa cosa di Quartucci, mi ha preso in pieno. Quindi ero disponibilissimo a collaborare. Però era tutto molto precario, molto giovanile. Per cui anche improvvisato: ci lasciavamo... ci riprendevamo... facevamo degli altri progetti... ognuno per conto suo e poi insieme: era un fatto... diciamo così... giovanile, ecco. Che poi io ero più maturo nel senso che avevo una decina d'anni più di Leo e di Carlo e però meno preparato. Il più maturo come età però il meno preparato come formazione, insomma...

Petrini: Come è stato il lavoro di preparazione dello spettacolo?

Remondi: A Genova? Sono stati mesi e mesi... la mattinata passava. Ci avevano messo a disposizione il Teatro Duse. Ogni momento libero ci trovavamo giù a provare. Una cosa che devo dire a nostro vantaggio è che abbiamo preso questa possibilità con la convinzione di farlo, cioè... che l'avremmo poi fatto. In realtà invece la certezza non c'era... Aspettiamo, aspettiamo... quando ce l'hanno poi detto, noi eravamo già più che pronti. Ripeto, Squarzina veniva, ci studiava da lontano... che era legittimo e onesto, dovendo rispondere di giovani che aveva imposto lui, doveva anche verificare se aveva fatto uno sbaglio o meno, insomma.

Petrini: Ci puoi parlare del modo in cui tu personalmente hai lavorato per preparare lo spettacolo?

Remondi: Il mio personale era... beh, è stata una cosa anche comune, nel senso che c'era una discussione continua tra tutti e quindi anche degli scontri... Ah, una cosa bella è questa. Un certo periodo, al Duse, non c'era più posto perché era occupato per altre prove. Ci hanno dato un altro spazio per fare le prove, un circolo Arci, qualcosa del genere... un circolo sindacale... Con la modestia e l'orgoglio... eravamo giovani fermi... Rino Sudano, Carlo e Leo avevano conosciuto Enrico Maria Salerno... e l'hanno pregato di venire a vedere una di queste prove. È venuto in questo spazio e abbiamo fatto le prove. Lui molto pazientemente ha assistito a tutto quanto, poi alla fine... "ma che cavolo fate? Ma questo non è teatro". Onestamente è stato così. "Ma no! È tutto da cambiare": questo stilizzare di Carlo, questo rendere tutto così strano, dove tutti noi eravamo d'accordo. Ecco, voleva il teatro in modo più tradizionale. E certo ci ha messo in crisi. Però dopo un po' di discorsi, di chiacchiere così... abbiamo deciso... "facciamo noi". E abbiamo proprio sfondato... Cioè "non ci importa niente: di questo siamo convinti e questo facciamo". E abbiamo terminato.

Orecchia: Sia Rino che Carlo nel loro racconto hanno ricordato alcuni giorni iniziali in cui tu non riuscivi a entrare nella parte. Poi Rino ha detto una cosa che mi ha molto colpita: a un certo punto Claudio è scoppiato in una risata allucinante. E da lì...

Remondi: Sì, il fatto è questo. Ha ragione Rino e lo ringrazio di questa cosa perché poi, ricordandole, le cose mi ritornano a galla... anche perché alcune me le voglio anche dimenticare, sono anche tristi, data la mia situazione... Quello che ho fatto di bene... di discreto, con Quartucci e con altri e adesso con Caporossi, è sempre scaturito da una lunga e paziente preparazione. Il fallimento del provino con Squarzina è la prova. Cioè, andare lì per un provino... io non... l'avevo accettato perché Carlo mi aveva trascinato da qui a Ostia, perché poi stava su una terrazza di un bar di Ostia, su una pensione, con la gente che dondolava. Squarzina allora disse: "Remondi, fammi vedere quello che sai fare". Io avevo fatto la *Moschetta*, per conto mio, e gli ho fatto questa... volevo e... basta, poi a un certo punto dissi: "Scusi, non riesco". Così anche nella preparazione di *Aspettando Godot*. Loro però che mi conoscevano hanno lavorato anche su me, con calma, pazientemente. Poi lavorando con amici anch'io ero più libero. Però... era una parte difficile e Squarzina diceva a Quartucci: "Ma tu sei pazzo, come fa questo ragazzo qui a fare Pozzo? Non è possibile". E invece loro hanno creduto. Per cui io in questa lotta... ci voleva tempo... Finché un giorno... lavoravo per conto mio... Cioè mentre tutti lavoravamo per Squarzina, io per conto mio lavoravo per loro e per Squarzina, per cui penso... così sono sbottato in questa risata, che poi... resta nello spettacolo. E tutti "Ah, questa è la chiave...". Poi tra l'altro ero riuscito a tirare fuori una voce che non sembrava mia, che non era mia: violenta, sgraziata... che poi mi è servita anche dopo. Però nessuno ha notato questo...

Orecchia: Una voce simile a quella che userai nella recita di *Sacco*, un gorgoglio violento e incomprensibile...

Remondi: Un gorgoglio con parole incomprensibili, con questi alti e bassi... dal falsetto a... che poi con Carlo l'ho praticata molto, anche alla Rai...

Petrini: Quindi anche il tuo Pozzo variava, dal falsetto al...

Remondi: ... al basso, al cavernoso... era una questione di esercizi. Esercizi non in mano a un insegnante qualificato che possa portarti a quel risultato, ma fatto su me, per conto mio, con l'aiuto loro; però loro non se l'aspettavano, non pensavano di arrivare a quello. Io, però, la sentivo così. Poi tra l'altro in quel periodo il teatro di Genova ha fatto uno spettacolo con Lionello, *Il diavolo e il buon Dio*. Spettacolo dopo il quale tutta l'Italia ha parlato della sua voce strana, inaspettata... ed è stato subito dopo che c'è stato lo stesso fenomeno con me, che non sapendo neppure io da dove era arrivata questa cosa, è lì che Squarzina ha detto: "Allora, lo può fare, accidenti...". Per lui è stata una scoperta; perché purtroppo -questa è un'obiezione che faccio io- all'attore non viene dato... non lo si mette nelle condizioni di ottenere certe cose... i tempi giusti per arrivare a certe cose. Per cui... per cui niente... Comunque è accaduto così... E poi Carlo si è servito di me in queste cose anche in seguito; e le ho usate anch'io poi, successivamente, a seconda delle occasioni. Poi è arrivato Caporossi e mi ha messo un cerotto in bocca.

Petrini: E gli altri tratti stilistici del tuo Pozzo quali erano?

Remondi: Adesso... sì... Questo muoversi in una scenografia così astratta, così regolare, così strana; gli abiti lo stesso, questa corda che era un cordone ombelicale fra me e il servo che era per noi una... era fortissima. Però anche lì un sacco di esercizi, perché era una corda lunga 5 o 6 metri... quando eravamo a distanza si svolgeva tutta, quando ci avvicinavamo l'uno all'altra, praticamente come un elastico, si doveva accorciare. Quindi c'era tutto un aggeggio: mentre lei si avvicinava, io l'avvolgevo. Sembrano cose banalissime, sembrano pura tecnica; però per tenere i tempi, per tenere il

tempo giusto e il rapporto continuo di questo cordone sempre teso, mai pendente... era un lavoro pratico complicatissimo che però dovevafondersi con lo stato d'animo con cui lo si faceva. A un certo punto lei stava a una data distanza e Leo, con quel suo fare, si

Foto 7

7. Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi.

avvicinava a studiare questa corda; a un certo punto lei iniziava a girare e Leo ci saltava dentro. Sembrava un embrione dentro una gabbia, lui si inseriva nel rapporto fra me e il servo... Ecco, son tutte cose più mentali che... le quali ci portavano anche ad accettare un comportamento strano... non realistico. Tutt'altro che realistico... Ecco, lei [indica la fotografia n.8] una giovane ragazza, bellissima, che accetta di fare questo servo e... poi... l'ha fatto in una maniera eccezionale. È rimasta storica anche lei... teoricamente io non ne so parlare... Un attore può anche non sapere come, solamente ha un'esigenza interiore che gli fa piacere una cosa o meno. Perché, quante cose abbiamo poi scartato? Perché poi anche nel lavoro successivo con Caporossi di ispirazioni, di intuizioni ne vengono tante, poi la tecnica più grande è quella di sapere eliminare, cancellare, sottrarre, fino a giungere alla sostanza concreta. Concreta dal punto di vista anche mentale, non concreta... non tenendo conto della possibilità di lettura dello spettatore. Cioè la possibilità apparente, perché lo spettatore ha delle possibilità nascoste di molto superiori a quelle che dimostra. Per cui avendo fiducia in questo, uno va anche nello strano, dove si trovano delle possibilità ancora maggiori. Ecco questa è un po' la sottrazione. Anche qui molte cose erano sottratte, cose di cui gente meno pretenziosa non si sarebbe privata. Noi invece ce ne siamo privati.

Orecchia: Nel tuo caso particolare, come hai lavorato di sottrazione?

Remondi: Ho lavorato, intanto, su... sull'accettare... tutte le mortificazioni che abbiamo avuto anche fisicamente... Ecco a quei tempi andava di moda il capellone, il capello bello... no? È a me... senza... ho tentato di dire: "ma magari una calotta..."; invece no, così tutte le sere truccato fino a dietro la testa... Però, come ho lavorato, non so. Un altro che avesse assistito a quel periodo di preparazione, avrebbe potuto fare della teoria, io non... Ero nel caos, oltre tutte le cose che ho detto, ero nel caos. Dovevo convincere Quartucci, Leo e gli altri che erano amici, e quindi era meno faticoso, se non altro

mi potevo lasciare andare anche alla depressione, se vogliamo... lì mi hanno aiutato molto. Dovevo rendere conto anche a Squarzina. C'era però una cosa molto positiva: che a me il testo piaceva da morire, senza essere preparato, senza aver conosciuto Beckett, però era un fatto, una sensibilità che mi sono trovato e che mi sembra... Questo è... il teatro, cioè fu per me una scoperta... Ho lavorato pure nell'inconscio, si può dire, più nel "ma che sarà" e poi la faccia tosta di farlo. E poi... l'ambizione. Poi non so spiegarlo... Adesso lavoriamo molto noi con i giovani. Io non so spiegare... arrivano certe cose però... Hai visto *Passaggi* no?, abbiamo impiegato dei ragazzi. Tutti delle Accademie, la Paolo Grassi di Milano, di Gassman, la Galante Garrone di Bologna... Tutti usciti dall'accademia. Tu hai visto lo spettacolo, non hanno detto una parola. Come si fa a convincere dei ragazzi che fanno tre anni di accademia a partecipare a uno spettacolo dove non debbono parlare, dove non devono prendere quegli atteggiamenti... e devono invece starci con convinzione... Dove l'hai visto, a Milano?

Petrini: L'ho visto ad Asti.

Remondi: Ecco, uno ne parla, ma non teorizzando; cioè praticando una teoria che hai dentro e non la sai neanche spiegare, non la sai giudicare... io non lo so spiegare. E così sul lavoro fatto su di me, cioè da me su me, insomma.

Petrini: Cosa ricordi invece dall'interno dello spettacolo di come recitavano gli altri?

Remondi: Eravamo... Io avevo studiato a modo mio, come potevo, Stanislavskij... Sempre in maniera personale, senza nessuna guida... volevo frequentare l'Accademia Sharoff ma non ero stato accettato... Però io sapevo... Non ne abbiamo più parlato, perché loro non ne volevano sapere... e anch'io avevo i miei dubbi... però si realizzava praticamente la situazione della catena fra tutti, perché? Perché, non so forse non si è neanche più ripetuta, forse con *I testimoni*, però...

Abbiamo realizzato una cosa -a me fa anche ridere- che, quando sei convinto, ti dici di praticare una teoria... è la volta forse che la tradisci; quando non ci pensi, non lo sai, ti butti... forse metti in pratica quello che teoricamente t'hanno detto. Cioè, a me fanno ridere quelli che dicono "facciamo uno spettacolo alla..."; è la cosa peggiore che possa esserci. Mentre invece, basandosi sui propri mezzi, con l'umiltà giusta, conoscendo, però dimenticando... avendo conosciuto delle regole, ma avendole anche dimenticate, tu le reinventi. Ma se tu quello che hai studiato non te lo dimentichi, *dimenticare a memoria* come qualche personaggio importante ha detto, se tu... la preparazione necessaria, poi dopo te la devi dimenticare, per avere che cosa? La libertà dell'invenzione. Così poi potresti scoprire che hai realizzato quella teoria... senza metterla come etichetta... Forse è sbagliato tutto questo, ma io l'ho vissuto, l'ho vissuto così fino ad oggi.

Petrini: Prima dicevi della forte sintonia che sentivi in scena con gli altri, no?

Remondi: Sì, noi uscivamo da lì e andavamo a mangiare necessariamente insieme, necessariamente... anche questo era abbastanza comico. Una pensione che ci ospitava, aveva uno stanzone unico, tutti dentro questo stanzone, con tutte le critiche uno con l'altro, naturalmente, perché giovani soli, dovevamo accudire a noi stessi, lavare la biancheria... Io mattiniero che mi alzavo alle otto e andavo a fare la passeggiata lungo mare, per poi incontrare loro che s'alzavano a mezzogiorno, poi il pomeriggio... Cioè c'era tutto un... come chi vive in comunità, con gli scontri che però ti legano e ti... poi si arrivava ai vari compromessi e a una convivenza... Quindi noi ce lo siamo portati anche nel privato, quasi. Leo poi aveva Grazia, erano sposati; c'era la moglie di Carlo; Anna per Rino... Eravamo sempre insieme... era un tenerci legati... come nei vasi comunicanti... E anche questo, inconsciamente, l'abbiamo realizzato così. Cioè, abbiamo dato una lezione, questo è un fatto. Io ho fatto anche altri spettacoli con lo Stabile di Genova: noi eravamo cinque persone che stavamo lì

a sostenerci l'uno con l'altro; poi negli altri spettacoli vivevamo degli scontri di odio e di... dei trabocchetti, sì... Nelle compagnie succedeva questo... Noi invece lavoravamo in funzione di quella riuscita che abbiamo avuto. Ma questo senza moralismo, attenzione: è solo la rabbia dei giovani che hanno un'ambizione e ci vogliono arrivare; senza dire "Ah, io voglio fare il bel teatro". Non ce lo siamo mai detto... cioè a noi piaceva quello... come poi spero che ci sia rimasto...

Orecchia: La rabbia era anche la rabbia *contro* un certo tipo di teatro o era più l'esigenza di espressione?

Remondi: Non tanto... non avevamo ancora la forza di criticare un altro tipo di teatro... Però poi, inconsciamente c'era questo scontento... questo scontento... tanto è vero che non ci trovavamo a nostro agio con gli altri spettacoli, per tante ragioni: sia come organizzazione sia come... Cioè noi una cosa che avevamo ripudiato era il protagonismo, il divismo... tutte cose che ci davano fastidio. È questo un altro aspetto che però ci teneva uniti, che è servito...

Orecchia: Ricordi ancora qualcosa, oltre quello che ci hai detto prima, a proposito di Lucky e della Grassini?

Remondi: Lei ha avuto un po' i problemi miei; cioè, mentre Rino e Leo erano... avevano il fisico del ruolo... erano loro due: a parte la loro grande amicizia personale -perché loro lavoravano già da prima in due- e poi l'aspetto fisico, e poi il carattere che avevano... hanno scoperto loro stessi lì dentro... e infatti sono stati eccezionali. Fu diverso invece per Maria Grazia e me. Io per le ragioni che ho detto, che erano tutte mie personali... e Grazia perché era una donna che faceva un personaggio che nessun altro regista avrebbe accettato di farle fare. Anche lei in discussione e nel dubbio, controllata da noi... Cioè, i due controllati eravamo noi due: io per alcune ragioni e lei per altre. E siamo stati invece la bomba perché... Rino e Leo erano già certi, sicuri; infatti loro sono stati la cosa trainante, perché a rimorchio loro noi abbiamo trovato la forza

di inserirci. Loro avevano tutta la certezza; Carlo aveva il controllo dall'esterno ed era colui che correggeva le cose; per noi il compito era inserirci... non nell'imitazione, ma nel fare il contrario. Però, come ripeto, tutto inconsciamente e non con gli strumenti ufficiali, perlomeno da parte mia.

Petrini: In qualche recensione allo spettacolo vengono riportati stralci di interviste fatte a voi. In particolare in una di queste, in cui siete citati come interlocutori, viene detto "Recitiamo tutti in avanti": ecco, che cosa può significare questa espressione?

Remondi: Recensione di quello spettacolo? Abbiamo risposto così? Non me lo ricordo... Io certo no perché evitavo certe... rifuggivo dagli incontri... cioè non mi andava di parlare, di... Proprio perché avevo sempre la coscienza di non essere competente a rispondere.

Orecchia: Secondo te cosa potrebbe voler dire questa espressione?

Remondi: In avanti perché ci esponevamo, a rischio... cioè senza rete, senza le regole determinate da chi vuole che si faccia una cosa anziché un'altra. Questo secondo me... Dopo, rapporti ne abbiamo avuti anche in altre situazioni... Ma, pur essendo molto legati... eravamo anche talmente carichi di... eravamo tutti delle personalità un po' inquiete, più o meno forti, ma tutte inquiete e questo ci ha portato anche alla separazione. Per cui mentre prima eravamo un blocco proprio per la forza di queste personalità, poi c'è stata l'esplosione... Non pensavo di riuscire parlare così tanto... avevo dimenticato tutto e invece...

Petrini: Dalle recensioni sembra di capire che all'inizio non c'era un pubblico molto numeroso e che poi è cresciuto...

Remondi: Sì, è così ed è tanto vero che la cosa si è sviluppata a Roma, l'anno successivo... Perché se ne era tanto parlato...

Cioè a Genova si era iniziato in sordina, una prima con un po' di gente, invitati, poi il pubblico giovanile si è proprio scatenato... tanto è vero che si parlava anche di prolungare la programmazione, ma era già fatta e quindi non era possibile. Si parlava di riprenderlo. Noi abbiamo proposto come gruppo allo Stabile di Genova di farlo girare e invece loro hanno deciso di darci la protezione, cioè ci hanno messo a disposizione tutto quanto. Io precedentemente avevo avuto un'esperienza con un teatro mobile che girava intorno a Roma con un tendone... Anche questa è stata un'avventura bellissima perché un amico di famiglia della moglie di Carlo Quartucci aveva un terreno a trenta chilometri da Roma, sulla via Tiberina in riva al Tevere... e ce l'ha messo a disposizione. Noi avevamo chiesto se potevamo mettere il mio tendone... e l'abbiamo messo solo con la recinzione, senza... a trenta chilometri da Roma, perché lì non si pagava niente. E abbiamo riprodotto di fatto *Aspettando Godot*. Io però sono stato sostituito da Cosimo Cinieri perché avevo avuto un incidente automobilistico, con complicazioni... Dunque la Stabile di Genova ci ha concesso lo spettacolo e l'abbiamo fatto lì. Da pazzi, da pazzi... perché a trenta chilometri da Roma, in riva al Tevere era da pazzi... ma chi ci viene? Abbiamo tentato; anche lì... cose inspiegabili... La sera della prima bisognava fare tre chilometri di... c'era sulla via Tiberina tre chilometri di percorso tracciato sulla terra, così improvvisato, fino ad arrivare al Tevere. La sera... avevamo fatto quel poco di pubblicità, neanche tanta, in lontananza vediamo due fari: "Oh dio due arriveranno, forse...". Quella sera c'erano centocinquanta persone. Sono stati quindici giorni di tutto esaurito, sempre esaurito. È venuto tutto il teatro italiano, tutti gli attori famosi... ma tutti... pubblico esperto... Si facevano una gita in macchina e venivano lì... un'umidità e un freddo... in agosto... E ha avuto un grosso successo... Cinieri fu bravo...

Petrini: A te quale tipo di rapporto interessava instaurare con il pubblico?

Remondi: Non lo so...

Petrini: Come guardavi queste persone?

Remondi: Non le guardavo...

Petrini: Cioè, metaforicamente...

Remondi: Metaforicamente... non le guardavo: non sapevo... per me due persone o duemila... non mi rendevo conto. Un nervosismo spaventoso prima di andare in scena, anche adesso se mi dovesse capitare, poi dopo non vedo niente, quello che è... non lo so... alla fine esci fuori da questa eccitazione... Questo anche con Caporossi... insomma... ci siamo trovati in situazioni... dove non ti rendi conto... Una cosa c'è: tutto è a priori, tutto è prima, non è lì, non ti controlli... cioè, io non riuscirei a controllarmi. Sono stato tre anni al seguito di Lionello. Lui è un mostro.

Orecchia: È accaduto prima o dopo lo spettacolo con Quartucci?

Remondi: Durante. Poi sono stato scritturato anche in *Troilo e Cressida*; beh, però avevo piccole parti sempre, una o due battutine, così... Però vedendo queste persone, seguendole e vedendole da vicino recitando in piccolissime parti che ti consentono di essere completamente distaccato e lucido, vedevo come loro tenessero, specialmente Lionello, sempre in pugno la situazione, sempre. Con la *Coscienza di Zeno*, in ogni città in cui andava, quando si apriva il sipario e lui entrava in scena sapeva come comportarsi. Cioè, c'era il pubblico che voleva ridere, sorridere e divertirsi? Lui lo prendeva in pugno e lo faceva sganasciare dalle risate. Aveva la capacità di prendere in pugno lo spettatore e farne... dirigerlo come voleva lui. Quello che invece io non ho mai saputo fare, anche perché non mi ha mai interessato cioè... Ecco però è stata anche quella una scuola perché ho capito come si potrebbe

fare, però non l'ho accettato o, per lo meno, non l'ho accettato perché non ero all'altezza...

Foto 8

8. Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi, Leo de Berardinis, Rino Sudano.

Orecchia: Non era nelle tue corde...

Remondi: Per me il rapporto con il pubblico deve essere organizzato già prima, perché lì non ho nessuna facoltà di reagire. Se mi succede un incidente, non so se sarei capace...

Petrini: Ecco, ma cosa pensavi che dovesse significare il tuo teatro per il pubblico che veniva a vederti?

Remondi: Non lo so, perché... quello che doveva significare per me, più che altro... Fare teatro per chiarimento mio, o un'ambizione mia, un'espressione mia che presento come... lo espongo come a una mostra. Questo è il problema. Anche con Caporossi ci sono stati dei passaggi... Ce lo siamo anche detto: noi non sosteniamo mai una tesi... esponiamo una situazione sulla quale si può discutere, si deve, anzi, discutere. Quando io me ne vado e sono costretto a ripartire dalla città lo spettatore ne deve poter discutere. Se non ne discute, abbiamo fatto un viaggio a vuoto. È un po' questo. Anche perché lo spettatore, secondo me... sempre secondo me... va coinvolto, va messo di fronte a delle situazioni per responsabilizzarlo. Non esporre una tesi definitiva: "allora le cose stanno così...": questo non mi interessa. Bello è invece dare uno scossone allo spettatore, perché pensi, pensi su quello e prenda delle decisioni in funzione, in un modo o nell'altro, in funzione di quello.

Orecchia: Tutto questo, sempre dal tuo punto di vista, accadeva durante lo spettacolo del 1964?

Remondi: Sì, adesso non so fino a che punto eravamo d'accordo tutti, comunque per me è stato sempre così, come cosa latente... e adesso a settantacinque anni, è logico, ne sono cosciente. Prima era... istintivo, cioè, che mi interessa?... infatti era lo stesso discorso... Faccio il teatro perché si guadagna? No, intanto non si guadagna. Faccio il teatro per essere ammirato? Che mi importa, dopo un po'... Il motivo è poi quello che scopri nel tempo. C'è chi giovanissimo già lo sa, c'è chi invece... io sono in ritardo di trent'anni su tutto.

Dopo avermi bocciato Squarzina ha prodotto uno spettacolo... *Il processo di Savona* e mi aveva proposto per una bella parte. La regia era di un suo assistente... non mi ricordo. Squarzina gli disse: "Prendi Remondi per fare quella cosa" - "Non ha fatto l'Accademia"... Era così. Oggi forse faccio invidia a uno perché l'ha fatta. Allora niente, mi ha dato una comparsata e ho accettato perché ero scritturato. E Squarzina a una prova, la prova generale, ad un certo punto fa un urlo a un attore -tra l'altro era bravo, non mi ricordo neanche il nome, solo che non gli arrivava la voce- "Perché non parli come Remondi?!". Squarzina le fa 'ste uscite, le faceva. Cioè, io lì sono stato riscattato, non perché... poi dopo è finita così, perché ero la persona che lui aveva bocciato proprio per la voce, capito? Noi eravamo d'accordo perché eravamo nella precarietà peggiore, nel rischio maggiore. Cioè entravamo nel tempio, il Teatro stabile di Genova era il teatro stabile più importante, e noi eravamo messi lì, e facevamo rumore... come ridere a un funerale... la stessa cosa... Per cui quello ci ha unito.

Orecchia: Dicevi prima che l'imprevisto ti terrorizza, ecco, questa mattina Carlo ci ha raccontato che una sera durante uno spettacolo devi aver sbagliato qualche meccanismo nel tirare la corda che forse ti ha fatto cadere...

Remondi: Mi ha messo in difficoltà, ma non ricordo come ho reagito...

Orecchia: Pensavo che questo episodio potesse richiamare alla tua memoria qualcosa...

Remondi: Ecco, lì c'è stato un lavorone per esempio... Ti scopri in teatro a dover fare un lavorone per un motivo tecnico, solo pratico, così... che però devi raggiungere a perfezione, se no ti spacca; se non risponde allo stato d'animo di quel momento, cioè... ti mette in difficoltà, insomma. Da lì ho anche imparato a un certo punto a fare degli spettacoli senza parola; nel senso che stai dentro a una gabbia, una macchina, un meccanismo, un orologio dove il tempo, le cose da tenere

sotto controllo sono tantissime: il tempo interiore, il tempo pratico delle cose, lo stato d'animo, la presenza dello spettatore che non sai, non devi sapere che c'è e però lo senti, perché anche questo c'è. Ci sono un sacco di cose... il rapporto con il compagno, il fatto di arrivare a sentirlo e sentirne le reazioni... Però, come ripeto, ci vorrebbe uno che presenzi le prove di tutti e che approvi delle teorie... delle teorie che poi fra tutti i grandi maestri che hanno tentato di teorizzare si contraddicono anche fra loro, se vogliamo... Per cui per ciascuno è diverso. Il regista poi tenta di coordinare queste situazioni.

Orecchia: Come è proseguito poi il vostro lavoro dopo *Aspettando Godot*, a parte l'esperienza al Festival di Prima Porta?

Remondi: Noi con questo *Aspettando Godot*... cioè... tutti, tutti quanti dicevano che si ripeteva il fenomeno della Compagnia dei Giovani. Voi sapete... dice "ecco questo è il gruppo che farà la stessa carriera". Lì ci siamo persi... ci siamo persi, perché tutti convinti... tutti eh?... tutti... "ma qui il genio sono io"... la rottura. Diciamo ce lo insomma.

Petrini: Avvenne subito dopo Prima Porta?

Remondi: Subito dopo Prima porta... no... Ci fu il Gruppo '63... questi scrittori associati...

Petrini: D'avanguardia...

Remondi: D'avanguardia, subito ci hanno messo gli occhi addosso... Subito abbiamo iniziato a voler chiarire i ruoli... ecco, una cosa che caratterizzava la nostra situazione era che non c'era un ruolo... eravamo noi. E ognuno faceva una cosa precisa... e c'era la rabbia... Poi c'era stata una cosa precisa... l'illusione. E quella ci ha proprio fregati, scusate, ma è così.

Orecchia: Vuoi dire che la rabbia vi ha uniti e l'illusione vi ha fregati?

Remondi: Sì, ci ha fregati. Per cui c'è stata prima una rottura di alcuni anni... poi dei recuperi, infatti dopo c'è stata una collaborazione con la televisione e con Carlo e con Rino. Abbiamo fatto un *Don Chisciotte* in cui c'ero io mancavano Rino e Leo; *Moby Dick* c'eravamo io e Rino... cioè qualche ricucitura c'è stata, ma poi più il tempo passava più ciascuno prendeva la sua strada. Però è stato un processo naturale, difficilmente potevamo stare così uniti con queste personalità così...

Petrini: Forti...

Remondi: Sì, forti, così... intense.

Orecchia: Un'ultima cosa: allora tu avevi mai visto Carmelo Bene? Lo conoscevi?

Remondi: L'ho visto nel *Pinocchio* e poi nei film.

Orecchia: Al tempo di *Aspettando Godot* non c'era ancora stato alcun tipo di contatto?

Remondi: No, perché eravamo partiti quasi parallelamente, perché io avevo aperto una cantina contemporaneamente... non lo sapevo. Siamo andati per aprire questa cosa e ci hanno risposto, alludendo a Carmelo Bene... "Già un altro...". Ci hanno creato dei problemi... Sapevamo di questo: avevo letto una critica, se ne parlava di questo giovane, così recalcitrante... Per me è stato un genio, però... lui è uno che ha sfondato... si è messo contro tutti, però. Avevo letto una critica di uno spettacolo che aveva fatto alle Arti a Roma, *Caligola*: gliene hanno dette... su Brecht, gli hanno detto "mignotta"... i critici, eh? Ma gliene hanno dette di tutti i colori: che bisognava impedirgli di fare il teatro... non ho visto lo spettacolo, ma io dicevo... forse, quando si aggredisce così

forse bisogna pensare... Poi c'è stata la famosa cosa... forse era *l'Amleto*... Che ha fatto la pipì addosso a qualcuno del pubblico dal palcoscenico... È che era diventato un fatto di moda: andavano lì -c'entravano trenta persone- andavano lì a ridere, a interrom-perlo, e lui un sera... ha fatto questo gesto poi se n'è scappato e la polizia l'ha rincorso. Poi dopo, ci siamo... lui no, perché lui era molto concentrato su se stesso... noi che eravamo più aperti... sì, lo seguivamo. Poi finalmente sono riuscito a vedere un *Pinocchio*... favoloso...

Petrini: Quando è stato?

Remondi: Non la primissima versione, quando poi glielo aveva prodotto il teatro di Roma. Il periodo... sarà stato il '70 o il '75. È sempre stato un maestro... poi ho visto anche i suoi film... In certe cose andavamo quasi paralleli... cioè, no... Paralleli, ma a distanza, a lunga distanza. Lui ha saputo tenere duro più di noi.

Petrini: In che senso dici questo?

Remondi: Nei riconoscimenti, nel farsi rispettare dalle istituzioni.

Petrini: Però ha scelto questa strada consapevolmente, per esempio attraverso la televisione... Ha scelto una via che mi sembra voi non abbiate scelto volutamente.

Remondi: Non l'abbiamo scelta... non lo so... non l'abbiamo scelta, questo sì; però non so se per debolezza o per convinzione, non so. Cioè, ci siamo trovati... non so... Anche Carlo, per esempio, era partito in tromba anche lui con la televisione, con *Don Chisciotte*... poi si è spento tutto così. Anche

noi, dopo, io con Caporossi... non abbiamo poi saputo curare certe situazioni... Anni fa Gassman, non so se l'avete visto, ha fatto un ciclo con puntate settimanali in televisione, sul teatro: una di queste era dedicata al teatro di sperimentazione, al

teatro di ricerca. Ci ha chiamati per partecipare e siccome aveva visto in una mostra a Taormina delle fotografie dello spettacolo *Teatro*, che gli erano piaciute... ci ha proposto di parlare di

foto 9

9. Rino Sudano, Maria Grazia Grassini, Leo de Berardinis; sullo sfondo Claudio Remondi.

teatro di sperimentazione, di partecipare con questa scenografia, usando... Noi... tutti contenti: si parla della sperimentazione... Poi Cappelletti, quel critico romano che adesso è morto, ci ha dato la sceneggiatura: l'abbiamo letta e praticamente... lui entra in una cantina, paga il biglietto e dice "Ah, così non si fa il teatro"... e abbiamo capito che ci avrebbe strumentalizzato per parlare male della sperimentazione. Allora abbiamo rinunciato... I soldi... quel po' di prestigio che si poteva conquistare... e invece abbiamo rinunciato... Si è offeso a morte, l'ha presa abbastanza male, ci è stato riferito...

Orecchia: Un'ultima domanda. Tu saresti d'accordo con questa affermazione di Rino che cioè senza l'incontro con Beckett voi non sareste stati, come attori, come artisti e come gruppo, quello che invece siete stati?

Remondi: Personalmente, Beckett, poi me lo sono portato dietro tutta la vita. *Sacco* come hanno detto tutti è un po' un *Atto senza parole*. Noi non lo sapevamo, non ce l'eravamo detto... anche questo... non ci eravamo detti: "facciamo uno spettacolo alla Beckett"; piuttosto: "facciamo uno spettacolo che ci piace". *Sacco* è nato dall'impossibilità di fare uno spettacolo spendendo dei soldi... non avevamo una lira quindi... Scenografia... niente... Il sacco. Il castello, la placenta, tutto... con quei quattro... niente. Era tutto quello che avevi assimilato, che hai rimesso fuori senza pensarci perché la cosa peggiore è dire: faccio una cosa su quel modello. Il modello c'è stato però non ci ho pensato. La cosa che non è accaduta con loro... come ripeto, arrivata l'illusione ci siamo schizzati come... Con Caporossi invece ancora dura, perché essendo in due è stato diverso. Però... poi siamo talmente diversi... come estrazione lui è architetto, laureato, con tutte le carte in regola, io autodidatta. Sempre scontri, certo, ma ciascuno dal proprio punto di vista; non scontri personali. Poi io sono una generazione più vecchio, potrei essere suo padre. Senza scontri di potere... Ci ha dato la possibilità di continuare: quello che non è continuato con loro,

con cui è durato tre o quattro anni, con Caporossi è durato venticinque anni e ancora durerà... anzi, sono io che me ne vorrei andare perché non ce la faccio più... ora mi sta arrivando un mal di testa... Perché no, non credevo che mi avrebbe coinvolto così questa cosa... Il problema è che mi arrivano questi attacchi di stanchezza, perché parto come se avessi vent'anni, poi... come un baccalà.

Colloquio con Maria Grazia Grassini.
Roma, 27 dicembre 2000.

Orecchia: Nei precedenti colloqui con Rino Sudano, con Claudio Remondi e con Carlo Quartucci, siamo partiti da una ricostruzione storica del contesto in cui maturò il vostro *Aspettando Godot* nel 1964. Questa volta potremmo invece partire direttamente dallo spettacolo con il ricordo più forte che tu hai conservato di quella recita.

Grassini: Il regista Luigi Squarzina aveva visto a Roma uno spettacolo del nostro gruppo e ci volle a Genova perché inaugurassimo l'attività di ricerca del Teatro Studio, coraggiosa iniziativa di quello Stabile. *Aspettando Godot* fu accolto da quel pubblico con notevole attenzione. Non ricordo molto di più. I miei ricordi più importanti e limpidi risalgono piuttosto all'edizione del nostro "Teatro Mobile" a Prima Porta, un piccolo centro a pochi chilometri da Roma. Avevamo allestito un palco sulla riva del Tevere (una notte il fiume salì e inondò il terreno, dovvemmo ricostruire tutto spostandoci più a monte) con degli elementi molto semplici di scenografia, un albero ricurvo, una luna... ed era fantastico quando sullo sfondo si alzava la luna vera... E le falene, sciami attirati dalle luci che formavano un effetto nebbia che avvolgeva tutto, molto suggestivo. E talvolta finivano anche in bocca a noi che recitavamo! Ricordo che la parrucca di Lucky l'ho costruita io con le mie mani. La cosa entusiasmante di quella esperienza era la sensazione di essere liberi e indipendenti, padroni di fare le cose come volevamo fare noi. Non che a Genova avessimo subito condizionamenti di alcun

genere, ma qui tutta la gestione dell'iniziativa ci apparteneva, anche da un punto di vista amministrativo; decidemmo che l'ingresso del pubblico fosse a offerta libera, a spettacolo avvenuto, secondo il gradimento di ciascuno e direi che abbiamo potuto mantenerci tutti, sia gli attori del *Godot* sia gli altri. Abitavamo sul posto, avevamo affittato una piccola casa e la nostra vita era tutta concentrata su questo avvenimento e sulla preparazione degli spettacoli che avremmo rappresentato in seguito.

Orecchia: Hai fatto cenno a una parrucca... Si tratta forse della stessa che si vede qui nelle fotografie dello spettacolo fatto a Genova? [fotografia n.10]

Grassini: Genova ci aveva dato scene e costumi, ma forse la parrucca era andata smarrita... Infatti questa sembra di lana mentre io ricordo che al Festival di Prima Porta la costruivo con la paglia, o forse la riparavo... ricordo questo dettaglio della parrucca che mettevo insieme con le mie mani, seduta all'aperto nel corso delle prove... d'altra parte esiste un articolo del giornale che racconta di tutto ciò che noi stessi realizzavamo manualmente, chi cucendo, chi livellando il terreno, chi disegnando su cartelli le frecce per indicare l'itinerario per arrivare fino a noi. Una specie di caccia al tesoro, ha detto qualcuno!

Orecchia: Torniamo ora alla recita di Genova e, ancor prima, risaliamo all'incontro con gli altri del gruppo. Incontro che era avvenuto all'Università, se non mi sbaglio...

Grassini: Esattamente. Ci siamo incontrati al CUT. Io frequentavo la Facoltà di Lettere, Leo non ricordo all'epoca perché ne ha cambiata più d'una, gli altri non so più. Il CUT riapriva dopo anni di inattività. C'era gran fermento e qualche personalità brillante, futuri registi e attori. Insomma lì ci siamo incontrati, ci siamo ri-conosciuti, ci siamo detti: "Formiamo un gruppo, faremo teatro così come piace a noi". Eravamo io, Leo, Rino, Carlo e Anna D'Offizi che ha poi recitato in *Finale*

di partita. Claudio è arrivato dopo, al momento della preparazione di *Aspettando Godot*. Poi è successo che io e Leo ci siamo sposati ed è nata una bambina; quindi non ho potuto partecipare ai primi lavori del gruppo. Il mio debutto e nel gruppo e sulla scena in generale è avvenuto con l'interpretazione del personaggio di Lucky.

Petrini: Per ciò che riguarda la preparazione dello spettacolo cosa ricordi? Rino ci ha raccontato che lui e Leo hanno fatto le prove fino a un certo punto da soli e poi ovviamente con Carlo, ma soprattutto loro due in modo autonomo. Fra l'altro Rino ci diceva della loro sintonia assoluta. Claudio Remondi invece è arrivato a quindici giorni dalla prima e ha avuto un suo personale percorso di preparazione. Per ciò che ti riguarda, come è stato il tuo lavoro di preparazione?

Grassini: Trattandosi di un monologo naturalmente ho provato da sola con Carlo parecchio tempo ed è stata bellissima e stimolante tutta la fase di ricerca per rendere la fatica di chi parla dopo aver taciuto per un periodo lungo forse quanto un'esi-stenza. Ci fu un gran lavoro sulla voce: cominciamo con... appunto, come quando si rimette in moto un meccanismo assolutamente arrugginito. Per dire... poteva cominciare con dei fiati, dei mugolii, dei rantoli, prima lentamente, arrancando e poi accelerando man mano il parlare diveniva più acuto, poi più sonoro e netto e sempre più veloce fino a diventare un flusso inarrestabile, parossistico. Un urlo. Sì, era talmente un montare di intensità che non poteva che terminare con uno svenimento e cadevo di botto per poi rialzarmi e riprendere a camminare con la stessa infelicità e la stessa dipendenza con cui ero entrata in scena.

Orecchia: Più in particolare, quale tipo di lavoro hai fatto con Carlo?

Grassini: Non so in che direzione mi fai questa domanda, che tipo di risposta ti aspetti?

Orecchia: Secondo la testimonianza di Rino, che ci ha parlato della parziale autonomia delle prove sue e di Leo, e quella di Claudio, che ha ricordato la sua difficoltà a entrare all'interno

Foto 10

10. Maria Grazia Grassini; sullo sfondo Leo de Berardinis, Claudio Remondi, Rino Sudano.

dello spettacolo fino a quella sua straordinaria risata, sembra quasi che -quanto meno nel periodo di preparazione- i vostri percorsi di ricerca siano stati autonomi, come paralleli, con Carlo al centro.

Grassini: Ogni attore ha un suo percorso personale e autonomo nella costruzione del proprio personaggio, ma tutti i percorsi cono convergenti rispetto alla regia nella costruzione dello spettacolo. E ogni attore ha i suoi modi e i suoi tempi e spesso è sbagliato da parte della regia forzare un attore a eseguire immediatamente e pappagallescamente qualcosa che egli non ha ancora maturato. Personalmente desidero essere messa nelle condizioni di poter fare delle proposte sul modo di ottenere un determinato effetto, e questo con Quartucci non mi è mancato. Ma Carlo, come tutti i registi, spesso veniva preso dall'ansia di una verifica immediata della resa di certe intenzioni e se questa non arrivava tendeva a far ripetere e ripetere ciò che non funzionava, mentre io talvolta avevo bisogno di quello che chiamo il tempo della riflessione; più semplicemente avevo necessità di mettere da parte per un po' quel gesto o quell'intonazione, farli decantare e sta sicura che alla prova successiva quell'intonazione sarebbe sgorgata con spontaneità.

Petrini: Rino Sudano parlando di se stesso ci diceva che la sua recitazione era un continuo giocare su toni alti e bassi, con frequenti variazioni; e diceva che quello era anche la cifra degli altri attori in scena.

Grassini: Lucky iniziava a parlare sottovoce, cresceva di tono sempre più, arrivava ad un acme altissimo e poi si spegneva.

Petrini: Un crescendo.

Grassini: Sì, il monologo di Lucky era un crescendo.

Orecchia: Il tuo lavoro con Carlo fu dunque un lavoro che innanzitutto si concentrava sulla voce?

Grassini: C'era anche un notevole lavoro sul corpo e sui gesti nell'intento di raggiungere una particolare stilizzazione [fotografia n.11]; questa postura, questo modo di stare sempre curva, le ginocchia unite e piegate, il viso rivolto a terra, da persona oppressa.

Petrini: Come Estragone, giusto?

Grassini: Lo stare piegato sulle gambe serviva a rendere più massa, più rotondo rispetto a Vladimiro che era così in verticale, mentre l'atteggiamento di Lucky suggeriva l'immagine di una bestia da soma. Faticosissimo.

Petrini: Infatti Rino Sudano ci diceva che è stato uno spettacolo fisicamente faticosissimo.

Grassini: Certo, sì. Ma non si può che fare fatica quando si ricerca qualcosa di diverso dal "bla bla" del teatro più corrente. Noi desideravamo proporre nuovi canoni, rinnovare il teatro. Per questo fu accettata la mia proposta di chiamarci "Teatro della Ripresa".

Petrini: Il punto di vista di un attore su un altro attore è sempre molto stimolante: per esempio sarebbe interessante sentire dalla voce di un'attrice come recitavano in quel *Godot* gli altri attori.... Con quali parole si potrebbero descrivere i loro stili?

Grassini: Preferirei parlare di emozioni. Io mi commuovevo quando ascoltavo i dialoghi di Vladimiro ed Estragone; li trovavo assolutamente e straordinariamente commoventi. L'alternarsi di stizzosità e dolcezza (vedi? Alternarsi di toni, dicevamo prima. E alternarsi di sentimenti) che c'era fra questi due sperduti omini era... Se devo definire con una sola parola dico che era uno spettacolo poetico, che nella sua globalità trasmetteva una forte sensazione di mancanze e di attese... di che cosa non si può e non è importante definire... era lo stato d'animo dell'individuo di fronte all'esistenza: uno aspetta Marx, quell'altro aspetta Gesù, un altro la libertà... Tutte

domande senza risposta. Lucky non si ribella nemmeno quando, al loro ritorno, Pozzo è debole e cieco. Perché? Sono condizioni umane. Anche se tutta la scenografia si raccoglieva sopra una piccola pedana, la sensazione che si aveva era quella di un grande deserto di solitudine. Molto toccante e doloroso. Lucky, nello scorrere del suo discorso, fa riferimento a tutto lo scibile, scienza, filosofia e quant'altro, ma in realtà il suo monologo è una... è un vomitare tutto il dolore del mondo; va avanti con questa valigia e non sa perché e non chiede niente... Vladimiro ed Estragone aspettano e aspettano e parlano di andarsene e...:

VLAD. Allora andiamo?

ESTR. Andiamo.

(Non si muovono)

E il testo si chiude così, sospeso. Potrebbe andare avanti all'infinito. Ricominciare daccapo. C'è una circolarità.

Orecchia: Poco prima che iniziasse questo nostro colloquio, guardando le fotografie dello spettacolo, me ne hai commentata una di Rino e Leo e hai usato un aggettivo che mi ha colpita: avvolgente. Potresti spiegarci che cosa intendevi dire?

Grassini: Ecco, vedi, la circolarità del testo visualizzata nella sua rappresentazione. Tutta la scenografia ha un andamento a curve: la pedana di Lucky e quella su cui si colloca Pozzo, l'albero, la luna, la valigia di Lucky; e così l'atteggiamento dei personaggi. In questa fotografia [n. 13] si vede che Rino, così abbassato e rotondo è in un certo modo "avvolto" da Leo che, sì è tutto verticale, ma ha il collo piegato, la testa curva sopra quella del suo compagno.

Orecchia: E Claudio Remondi, in particolare, com'era?

Grassini: Una persona deliziosa, un compagno squisitissimo, molto timido, molto riservato.

Orecchia: E in scena?

foto 11

11. Leo de Berardinis, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini,
Rino Sudano.

Grassini: In scena era magico, un attore essenziale, aveva una forza e un peso non indifferenti, mi piaceva moltissimo.

Orecchia: Essenziale e passionale insieme.

Grassini: Passionalità e essenzialità insieme erano caratteristiche che ci accomunavano, me e lui.

Petrini: L'essenzialità era un tratto stilistico che apparteneva al modo di recitare di tutti voi, ma c'erano anche delle diversità?

Grassini: Potrei dire che, in fase di prove, io e Claudio eravamo più su un piano di ascolto, di riflessione, mentre Leo e Rino erano su un piano più propositivo.

Orecchia: Rispetto al panorama teatrale del tempo, avevi dei modelli recitativi a cui rifarti anche criticamente, oppure il tuo lavoro era frutto di una ricerca fatta essenzialmente su di te, senza riferimento diretto ad alcuno?

Grassini: Non si poteva fare quello spettacolo con dei punti di riferimento contemporanei. Era proprio una cosa assolutamente nuova e diversa. Per questo è stato uno spettacolo molto amato, ma anche molto odiato: sfondava tutti i canoni allora correnti...

Orecchia: E voi avevate una coscienza profonda di questo fatto?

Grassini: Direi che quello era proprio il nostro intento. Un gruppo di giovani animati da un forte desiderio di cambiare le cose, molto uniti, serate interminabili a interrogarci su tutto, litigando anche, ma come si litiga fra amici voglio dire, parlando di politica, di letteratura piuttosto che... no? Mi ricordo una provocazione che faceva molto arrabbiare Rino... I Beatles quando sono esplosi?

Petrini: Inizio anni sessanta.

Grassini: Ecco. Rino li detestava, li detestava...

Petrini: “Scarafaggi”...

Grassini: ...ecco... allora, tutto ciò che avveniva anche nel costume, era materia di ragionamento, di arrabbiate, di scherzi, di risate. Ci siamo molto divertiti.

Petrini: Sarebbe interessante sapere quale ruolo ha avuto questo spettacolo nel tuo percorso personale. Rino Sudano, per esempio, ci diceva che l’incontro con Beckett è stato assolutamente determinante. Secondo lui incontrare Beckett gli ha dato uno strumento di comprensione del teatro e probabilmente non solo del teatro, che altrimenti non avrebbe avuto. Quindi sono interessanti i due aspetti: da un lato l’incontro con Beckett e dall’altro, e forse ancor prima, quello con quegli attori lì, con quello spettacolo lì.

Grassini: Secondo me l’unico modo di imparare a fare teatro è farlo. Fare quello spettacolo poi è stato più formativo di un corso alla migliore scuola del mondo: ho imparato come si legge un testo, come lo si conosce, come lo si valuta. Ho imparato cosa è buon teatro e cosa non lo è; ho imparato come sia possibile trasmettere significati e valori non raccontandoli in modo naturalistico o didascalico, ma coinvolgendo gli spettatori attraverso le emozioni, facendo sì che ritrovino dentro loro stessi i sentimenti, gli interrogativi, le paure e le speranze evocati sulla scena. Un “teatro emozionale”. È stato Beckett a fare questo, è stato il nostro lavoro su Beckett, siamo stati io e tutti i miei compagni a fare questo. Un evento assolutamente irripetuto e irripetibile che ha segnato il mio modo di essere persona e attrice. E se ci fossimo fermati davanti al fatto che il personaggio di Lucky è scritto al maschile? Per fortuna Lucky è un’allegoria e come tale sfugge ad una definizione di genere, altrimenti oggi non sarei qui a raccontare tutto questo!

Vorrei dedicare questo ritorno al passato alla memoria di Anna D’Offizi,

preziosa compagna di allora, che purtroppo non c'è più.

Colloquio con Luigi Squarzina.
Roma, 28 dicembre 2000.

Petrini: La testimonianza di Luigi Squarzina è per noi un documento del tutto particolare e molto prezioso. Nella stagione durante la quale fu recitato lo spettacolo di cui ci stiamo occupando (1963-'64), Squarzina dirigeva insieme a Ivo Chiesa il Teatro Stabile di Genova, era il secondo anno della sua direzione, e fu l'artefice della venuta in quella città del gruppo Quartucci... Può raccontarci come è avvenuto l'incontro con loro?

Squarzina: Era il 1962 quando andai a vedere uno spettacolo di Enriquez, *Andorra*. Credevo che fosse di pomeriggio e andai al Quirino. "Che strano spettacolo che è questo", pensai. "Bello". Poi scopersi che era una compagnia che era ospitata il lunedì pomeriggio da Enriquez, e che faceva *Finale di Partita*. Avevo in mente di attirare a Genova un gruppo già costituito e dargli la possibilità di svolgere un'attività parallela a quella dello Stabile... Fra l'altro eravamo l'unico Teatro Stabile che faceva delle *avances* verso dei gruppi. Ospitammo anche Cecchi che venne con un atto unico napoletano... Allora andai in palcoscenico, al Quirino, parlai con loro e così li conobbi tutti. Poi parlai con Ivo Chiesa, che dirigeva lo Stabile con me, e lo convinsi che si poteva fare. L'idea era quella di avere un gruppo che svolgesse una sua attività autonoma ma partecipasse anche agli spettacoli dello Stabile. E quindi nacque questa collaborazione, di cui non mi ricordo tanto le fasi. Forse la prima fase fu con Scabia, *Zip Lap* eccetera.

Foto 12

12. Maria Grazia Grassini; sullo sfondo Leo de Berardinis, Claudio Remondi, Rino Sudano.

Petrini: Quello spettacolo è in realtà successivo... autunno 1965... il primo lavoro del gruppo è proprio *Aspettando Godot*, nel marzo del 1964.

Squarzina: Sì. Non avevo mai visto *Godot*. C'era stata a Roma un'edizione molto buona, regia di Mondolfo, con Caprioli, Pierfederici, Bonucci, al teatro della Cometa. Ma io ero sempre in giro. Il gruppo di Quartucci era giusto per noi anche numericamente. Chi faceva il ragazzo?

Petrini: Si chiama Mario Rodriguez, era uno studente di Genova...

Squarzina: Sì... Fu la prima loro produzione con noi, ma erano già entrati separatamente in altri spettacoli. Alcuni erano nella seconda metà di *Danza di morte*, nel dicembre del 1963, che non era mai stata fatta in Italia e non è più stata fatta. *Danza di morte* è in due parti: nella seconda parte, meno importante della prima, stranamente a lieto fine, ci sono in scena più dei tre personaggi iniziali. E mi pare che ci fosse Sudano. Controlliamo su un libro dove c'è tutta la mia attività [*Luigi Squarzina e il suo teatro*, a c. di L. Colombo e F. Mazzocchi, Roma, Bulzoni, 1996]... Sì, era Sudano. Uno o due entrarono in *Corte Savella* di Anna Banti. Intanto il gruppo svolgeva le sue attività. Erano scritturati regolarmente. Lì per lì non ci furono problemi, non ce ne furono mai, se non per il fatto che come sempre uno si aspetta più di quello che poi trova. I soldi erano quelli. Quindi mi pare che si fece solo *Aspettando Godot*. Poi parteciparono a *Zip Lap Lip* eccetera, che era coprodotto da noi insieme al Festival del Teatro di Venezia.

Petrini: *Zip Lap Lip* che fu fatto però, mi sembra, a Venezia e non a Genova, giusto?

Squarzina: Forse anche a Genova. Comunque non era previsto neppure di farlo. Nacque dalla nostra collaborazione al Festival. C'era Vladimiro Dorigo a Venezia, grande personalità, direttore del Festival del Teatro.

Orecchia: Se torniamo al momento del vostro incontro, si ricorda cosa lo colpì di questo gruppo, tanto da farlo venire a Genova?

Squarzina: Ho pensato: “Ma guarda Enriquez che cosa fa”. È la prima cosa che ho pensato. *Andorra* proprio non c’entrava niente... Non è che fui folgorato, entrai in una dimensione diversa, poi mi resi conto che era uno spazio che loro avevano ottenuto da Enriquez, uomo estremamente aperto; fra l’altro *Andorra* era un ottimo spettacolo. Non so quante recite potè fare il gruppo, forse se lo ricorda Carlo...

Petrini: Forse una sola... Ricordo che Carlo ci ha detto che erano i “lunedì di Enriquez”.

Squarzina: Era il lunedì, giornata di riposo, ma da poco. Dovete sapere che gli attori hanno conquistato la giornata di riposo settimanale solo nel ‘64. Io ricordo che provavo *Troilo e Cressida* (ci recitavano Remondi e Quartucci, era il primo Shakespeare italiano in abiti moderni), e da un giorno all’altro mi trovai a non poter provare più di sette ore, otto con un’ora di intervallo, poi si andava in straordinario. Prima provavamo anche dodici, quattordici ore. Fu difficile abituarsi.

Petrini: Forse era lunedì pomeriggio...

Squarzina: Che fosse pomeriggio sono sicuro, passavo di lì e mi dissi: Oh guarda, recitano... Mi piacque, trovai che c’era lo spirito beckettiano. E mi sembravano molto “insieme”. Mi diedero proprio l’impressione di un gruppo: fu questo a colpirmi. E soprattutto, sai, uno è contento di fare delle scoperte. Pensai: “Vediamo se gli possiamo dare una possibilità”... Vennero nel ‘63 e restarono con noi fino al ‘66-’67, mi pare, perché Carlo fu il mio assistente per *Emmett* e in *Emmett* ci recitava il gruppo. C’era una scena di caffè molto particolare, basata sui luoghi comuni consumistici, e io dissi a Carlo: “Questa è per te”. La cosa funzionò. Recitava Leo nella parte di Crepacuore. C’era anche Sabina de Guida con loro;

c'era la Grassini, che poi se ne andò con qualcuno... Brava, bella bocca, faccia popolare. Mi ricordo anche che io una volta dissi a Leo: "Senti, tu devi fare un tipo particolare di teatro con la erre che ti ritrovi... Devi fare un teatro di un certo tipo...". Mi ricordo ancora questo breve colloquio al bar del Teatro. Con Carlo era difficile parlare. Quando recitava non balbettava. Recitò in qualche produzione, anche lui in *Corte Savella* di Anna Banti. Comunque ci capivamo molto bene... Forse i problemi nacquero perché loro si aspettavano di fare più attività con lo Stabile...

Petrini: Il fatto per esempio che il loro esordio a Genova sia avvenuto a marzo, è stato un fatto diciamo così accidentale oppure ci fu qualche problema per cui fu rimandato?

Squarzina: Non mi pare ci siano state delle difficoltà organizzative. Lo fecero al Duse... Io nel frattempo [consulta ancora la cronologia degli spettacoli da lui diretti], ecco, in *Corte Savella* che andò in scena il 4 ottobre 1963 trovo che ci recitavano Rino Sudano, Leo De Berardinis e Carlo Quartucci. *Danza di Morte* di Strindberg in cui recitava Rino Sudano fu del dicembre 1963.

Petrini: L'avete fatto anche a Torino, no?

Squarzina: Può darsi...

Petrini: Rino ci raccontava che lui e Leo provavano durante le repliche...

Squarzina: Vedo che nella *Coscienza di Zeno* c'entrava Remondi, ottobre 1964. Solo Remondi. *Troilo e Cressida*, novembre 1964, c'erano lui e Quartucci. Avevamo un ritmo di produzione pazzesco: ottobre 1964 *Coscienza di Zeno*, novembre 1964 *Troilo e Cressida*. Dopo *Emmeti*, 9 marzo 1966, non li vedo più nella cronologia, doveva essere finita la collaborazione. Ho trovato l'edizione Feltrinelli di *Emmeti*

dove si vede in copertina, chissà perché, una fotografia di me e Carlo, dall'alto, sfuocati, mentre facevamo le prove.

Petrini: Che cosa determinò l'interruzione del vostro rapporto?

Squarzina: Non mi ricordo bene. Loro passarono anche attraverso il teatro dell'Università e fecero *Cartoteca* che era comunque contemporaneo a qualche altra attività con noi, non mi ricordo che cosa...

Orecchia: Una scuola...

Squarzina: Ecco, sì... Avevamo aperto la scuola di recitazione.

Petrini: Una scuola in cui Carlo Quartucci aveva un ruolo...

Squarzina: Sì, sì, una scuola... che dura tuttora. Aveva sede in via Marsala, in un teatrino piccolissimo, carino, che avevamo ricavato da un seminterrato per spettacoli particolari. Lì debuttò Paolo Villaggio, che fu scritturato da noi e che per andarsene con Maurizio Costanzo ci pagò fior di perle... Il teatrino serviva per la scuola. Loro non ci lavoravano... Ecco... cosa successe? Beh, successe che poi se ne andarono... Credevano di poter svolgere maggiore attività ma nell'ambito del nostro bilancio questo non era possibile. Anche perché non volevano fermarsi a Genova, non avevano interesse a stare lì...

Orecchia: Fu questa per il Teatro di Genova un'esperienza positiva e arricchente oppure rimase un'attività parallela e autonoma che non incise per nulla?

Squarzina: Fu quello che ci aspettavamo, perché noi più spazio di quello non lo potevamo dare. Carlo quello che poteva fare lo fece e lo fece bene. Probabilmente, secondo me il fatto è questo: loro cercavano una strada autonoma, ma non potevano trovarla a Genova, perché allora lì non c'erano tante sale... Oggi sì, ne sono nate molte altre; ad esempio Tonino Conte ha

cominciato a lavorare con noi allo Stabile, in spettacoli per le scuole, poi si è fatto uno spazio suo che funziona benissimo. Quartucci fece *Cartoteca* al Teatro della Fiera del Mare, una sala adattata che non ebbe avvenire. Era nel quadro delle attività teatrali dell'Università: era interessante. Uno spettacolo molto mosso, il contrario di *Godot*. A me era piaciuto di più *Godot*. L'Università li finanziò in qualche modo. Se ne occupava Eugenio Buonaccorsi, con autentica passione. Evidentemente si erano già in parte staccati da noi.

Petrini: Nel maggio del 1965...

Squarzina: Un anno prima di *Emmeti*? Mah... Noi non avevamo problemi se loro facevano altri lavori: anzi, magari! Forse per via della scuola riuscivamo anche ad andare avanti con loro. Forse solo Carlo pagavamo per la scuola...

Orecchia: Penso lavorasse lì solo Carlo...

Squarzina: *Cartoteca* è del 1965. Poi io rividi *Apettando Godot* a Roma, all'aperto, al Festival di Prima Porta: era sempre buono. Qualcuno della compagnia era cambiato, giusto?

Petrini: Non c'era più Remondi... Pozzo lo faceva Cosimo Cinieri.

Squarzina: Ecco, ecco. Cinieri poi è restato con loro?

Petrini: Credo per poco tempo...

Squarzina: Cinieri è incapace di restare con qualcuno, giusto con Carmelo Bene è stato due o tre stagioni. È un bravo attore...

Orecchia: Venendo ora proprio allo spettacolo... Per esempio lei ha mai assistito a qualche prova? Ci hanno parlato di un periodo di prove molto intenso gli ultimi quindici giorni: è mai stato presente allora?

Foto 13

13. Rino Sudano, Leo de Berardinis.

Squarzina: Qualcuna sì; ma contemporaneamente provavo qualcos'altro. Avevo piena fiducia in Carlo, non avevo dubbi. Era uno spettacolo intenso. Più di quello che si è messo a fare dopo, cose piene di musica, di spostamenti. Già per *Cartoteca*. Anche perché, probabilmente, spesso Carlo non ha potuto fare quello che voleva ma quel che gli commissionavano. Sono riuscito a vedere qualcosa. Poi è andato a Palermo, aveva trovato dei soldi in Sicilia. Vidi qualcosa dopo... Forse anche di *Camion*.

Orecchia: La cifra stilistica di Carlo dove e in cosa era riconoscibile? Dai racconti degli altri e dalle fotografie, oltre al lavoro un po' imponderabile suo con gli attori, sembra che la sua impronta si riconoscesse soprattutto nel modo di realizzare l'insieme scenografico da un lato e nel ritmo complessivo dello spettacolo, laddove poi le singole personalità d'attore erano abbastanza autonome nel loro "gioco".

Squarzina: Carlo aveva un po' di difficoltà a comunicare con gli attori, sul piano, diciamo, normale; non sul piano dei gesti, ma sul piano della parola... ma questo non gli interessa gran che, no? La sua cifra è una cifra compressa, avara, dare molto con poco. Non è una critica, ma notai che nella sua evoluzione si è allontanato sempre più da questo. C'era stato molto movimento anche in *Zip Lap*, ma era giusto perché era una specie di finzione della nascita, di gestazione e parto, e quindi si muovevano un po' tutti insieme. Poi, quello era il periodo in cui tutti strisciavano per terra: erano arrivati Grotowski, il Living. In *Aspettando Godot* non potevano strisciare per terra. Anche in *Finale di Partita* erano attori "italiani". Ripeto, credo che lui abbia dato il meglio in quel momento. In televisione fece una cosa molto interessante, una Balena Bianca, il *Moby Dick*. Io ne vidi dei pezzi... forse c'è anche il nastro...

Petrini: Sì, sì c'è...

Squarzina: Poi ha rifatto *Aspettando Godot*?

Petrini: Dopo Roma forse non più... Certamente ha fatto altri testi di Beckett: *Primo amore, Dodolo, Passi, Catastrofe*...

Squarzina: Per ciò che riguarda *Godot*... non mi ricordo le critiche allo spettacolo. C'era già Manciotti... al "Secolo XIX", bravissimo critico?

Orecchia: Sì, c'è una critica firmata "man". Scrive: "Carlo Quartucci, che è un giovane regista particolarmente inclinato verso un linguaggio espressivo mimico e ritmico, ha avuto buon gioco a scorgervi gli estremi per una definita stilizzazione clownesca. Resterebbe, caso mai, da obbiettare se, data per ammessa la profondità delle intenzioni lirico-drammatiche beckettiane, non sia questa una maniera per limitare e alleggerire la risonanza tragica del lavoro trasferendole nel clima tardoromantico del pagliaccio". Era così? Sembra un giudizio negativo sullo spettacolo, l'idea di aver alleggerito troppo Beckett. Era vero?

Squarzina: Io non mi ero stupito minimamente. E neppure si stupiva quella parte del pubblico che si interessava a offerte teatrali che, per allora, erano particolari. Ma non va dimenticato che per anni aveva agito a Genova Aldo Trionfo con il suo teatro-cabaret, un precursore delle "cantine", giustamente famoso. Credo del resto che *Godot* sia nato nella testa di Beckett così, come una *clownerie*. Forse ci si stupiva di questo perché si parlava di Dio o dell'assenza, ma era così, molto più di *Finale di partita*, che non è clownesco, *Finale di partita* è tragico. *Godot* fu scritto quasi per scommessa, Beckett non ci credeva per niente. Non c'era, come dire... una divisione di genere fra comico e tragico nello spettacolo di Carlo. Le bombette sono anche un modo di stilizzare che i francesi hanno sempre usato. La bombetta crea una compattezza visiva non banale, diciamo, una forma di straniamento. Poi un attore aveva il bastoncino da Chaplin, no? se non sbaglio.

Petrini: Forse no... dalle fotografie non si direbbe.

Squarzina: Non l'hanno usato... Era già il momento di *Arancia Meccanica*, per intenderci: le bombette, l'assenza di divisione fra i generi... comunque certe cose si compattano; un certo linguaggio... lo incontri perché è anche il rifiuto di un altro linguaggio, è anche un modo di dire no.

Orecchia: Era percepibile allora che il loro modo di recitare fosse un no al teatro contemporaneo?

Squarzina: No, anzi. Andava bene perché erano bravi.

Orecchia: A parte la bravura, si sentiva che era una forma di contrapposizione ad un altro tipo di teatro?

Squarzina: Beh, sai, a quel tempo c'era ancora la tradizione. Anche in *Finale di partita* mi sembrava che recitassero bene, erano 'bravi attori'; non uno pseudo Living, anche per il contenuto poetico. Essendo bravi attori non avevano nessun problema a recitare con gli altri. È così sai quando uno è bravo... Mi sembrava che fosse un buon momento per andare a vedere Beckett perché fra l'altro -non c'entra con Beckett, che non aveva problemi di censura- il teatro gestuale in Italia ha potuto nascere con l'abolizione della censura, avvenuta nel 1962, quando io ho potuto fare il *Diavolo e il buon Dio* e Strehler il *Galileo*. La censura era a volte un signore al fondo della sala con il copione in mano, quasi a dire: "Guarda, tu devi essere testuale, questo non c'è", quindi non poteva neanche cominciare un certo tipo di teatro. È stata una conquista non solo politica, diciamo, la scomparsa della censura, la non schiavitù alla parola, la reazione alla parola fu poi anche una reazione all'obbligo della "parola precisa". Non c'era sempre il funzionario in fondo, certo no, ma ci poteva essere; in teatro era obbligatorio che ci fosse il copione con il visto, a disposizione. *La mandragola* fu proibita... pensate. Eppure in quel caso lì c'era il testo; non c'era il problema di non seguire un testo o di usare il corpo in modo ribelle; la parola chiede l'inter-pretazione, chiede di essere portata.

Semmai, dopo, Carlo è andato verso questo altro tipo di teatro,
dopo Genova, già con

foto 14

14. Rino Sudano, Leo de Berardinis.

Cartoteca, certo con *Camion*. Ma allora c'era stato il distacco; le cantine romane erano già nate. Le cantine nacquero per questo, perché si potevano fare certe cose, non c'era più l'ossessione di chi ti diceva "questo no" e doveva darti il visto, una cosa pesante. Poi ti potevano fare dei tagli e te li dovevi tenere. Allora c'erano ancora i tre oltraggi, al pudore, alla patria e alla religione. Tagliavano preventivamente delle scene complete. Nel '59, con una mia compagnia, avevo in programma una bella commedia di Dante Troisi, *La chiamata in giudizio*, sulle carcerazioni politiche; tolsero dal copione due scene intere, le più importanti, e io ci rinunciai. La Magistratura continuò ancora a intervenire dopo l'abolizione della censura; perciò, per gli "oltraggi" al pudore e alla religione, amputò di due scene e processò la mia *Emmeti*; fummo assolti in pieno, io, Ivo Chiesa e Ivo Garrani, perché il fatto non costituiva reato, ma intanto lo spettacolo non era più quello, senza due scene. Poi hanno capito che il permissivismo era la miglior censura. Questo non c'entra con lo spettacolo di cui parliamo, e poi Carlo non ha mai fatto un teatro in cui si insinuasse la pornografia, l'oscenità gratuita. Di natura sua è ascetico, molto serio.

Petrini: Se a questo punto dovesse aiutare noi che non abbiamo visto lo spettacolo a comprendere come recitavano gli attori...?

Squarzina: Mi pare che il più bravo fosse Leo. Anche Sudano recitava bene, erano una bella coppia lui e Sudano, due clown, no? Clown come nel circo, il clown bianco e il suo amico-nemico, che litigano sempre... Cosa vi devo dire? Recitavano bene. Nessuno disse "perché recitano così?": era Beckett. Beckett si faceva poco ed era di per sé una rivelazione...

Orecchia: Alcuni critici hanno sottolineato una recitazione assolutamente non naturalistica, con passaggi di voce bruschi, da bassi ad acuti, a strilli; una recitazione in parte marionettistica e stilizzata. Era strano vedere una recitazione di questo tipo?

Squarzina: Per me no, conoscendo il mestiere. Mi sembrava che usassero i mezzi giusti perché il testo li richiede, quel testo è talmente bello che puoi anche leggerlo a tavolino, ma invita alla contraddizione perché è assurdo. Proprio in quegli anni nacque la definizione di Martin Esslin del teatro dell'assurdo: "assurdo" doveva essere anche il modo di recitare, ma non... "strano". Un modo di recitare sembra 'strano' quando va contro il testo. Questo può sfuggire a uno spettatore "normale". Per esempio, c'è stato un momento in cui si faceva dell'umorismo su Pirandello, ma Pirandello è già talmente autocritico che la cosa non era convincente: puoi scherzare su uno che scherza sempre e ne soffre? Vuol dire che non hai capito. Beckett si capisce bene che scherza sul vuoto, sul nulla, sul disastro. Quindi la loro recitazione non era contro quello che dicevano... L'ho visto anche a Roma... Quindi l'ho visto due volte. Ripensandoci, la seconda all'aperto, non poteva avere lo stesso impatto, non si percepiva la pressione ciclotronica a cui era sottoposta la materia... Gli attori, forse, avevano preso la mano. Mi è capitata sotto gli occhi una recensione di Ennio Flaiano, che fece per un po' il critico teatrale. Una semi-stroncatura dello spettacolo, una condanna ironica del "teatro gestic" che lui detestava. Flaiano era fatto così. A Genova *Godot* fece parecchie repliche, anche perché incominciava veramente a interessare la poetica di Beckett. Anche quando lo aveva fatto Mondolfo a Roma era andato avanti a lungo, ma non si accorsero che era una rivelazione... Anche Montale quando vide *Aspettando Godot* a Parigi alle prime repliche non restò scosso più di tanto, il suo contenuto era abbastanza quello dello stesso Montale, quella visione del mondo, o non-visione, "il nulla dietro", non era per lui una grande novità. Fra l'altro, il libro di Esslin fu tradotto in italiano anche prima degli anni sessanta, più o meno negli stessi anni di Kott, no?...

Petrini: Anche se quel libro mette insieme un po' forzatamente autori con poetiche diverse, Beckett e Ionesco per esempio, ma anche Pinter e Adamov...

Squarzina: Non è il libro di un grande studioso. Ha avuto un'intuizione...

Petrini: Un'intuizione molto fortunata...

Squarzina: Ha battezzato questo teatro, segnalò che c'era, ma per esempio non lo collegò con il precedente contesto italiano, quello del grottesco, che però era un teatro, diciamo, discorsivo, non bruciante. Verso la metà degli anni sessanta feci pubblicare su una rivista che poi scomparve, la "Rivista di drammaturgia", un bel saggio di Grimm che segnalava il valore del grottesco italiano alle spalle dell'assurdo.

Orecchia: Lei definirebbe questo uno spettacolo grottesco?

Squarzina: No. Il teatro del grottesco è in senso proprio la deformazione di una passione; il grottesco è Chiarelli, dove ci sono delle passioni portate a un grado di non plausibilità... No? Invece dove, come in Beckett, non c'è nessuna passione da deformare contro i *cliché* tradizionali, non c'è grottesco. Qualcuno usò questo termine nelle critiche?

Petrini: Qualcuno per esempio parla di Petrolini.

Squarzina: Giustamente. Petrolini c'è; quella sensazione che sembra che parli a vuoto, e poi a vuoto non parla per niente. A monte, come si diceva una volta, c'è anche l'esperienza del futurismo, che amava Petrolini. Il teatro italiano non fu influenzato subito dai manifesti marinettiani, fu influenzato nel secondo dopoguerra assai più che nel primo. Non è che sia alieno da noi quel discorso. I nostri comici, Totò, usano molto, fin troppo, lo sbaglio di parola. In Beckett qualche *calembour* c'è. In Pirandello non mancano: in *Ciascuno a suo modo* c'è una sequenza proprio di questo tipo, anzi più di una, influenzata appunto dal futurismo. Ecco, Beckett si affratella agli atti unici futuristi.

Petrini: È molto interessante collocare Beckett e lo spettacolo del gruppo Quartucci in una tradizione teatrale italiana di questo tipo...

foto 15

15. Maria Grazia Grassini, Leo de Berardinis, Claudio Remondi,
Rino Sudano.

Squarzina: Per questo, secondo me, non c'era niente di, come dire, di rovinoso. Un classico spettacolo futurista è l'atto unico *Non passa un cane*, si apre il sipario e passa un cane... C'è stata questa linea, che tutti ci portiamo dentro, in fondo: è la famosa "linea bis" della cultura italiana che ogni tanto viene fuori, che cerca di venire fuori.

Petrini: Possiamo forse aggiungere ancora qualcosa sul pubblico. Come reagì il pubblico? Era lo stesso che assisteva agli spettacoli del Teatro stabile di Genova?

Squarzina: Non ricordo... Era il secondo o il terzo anno della mia direzione del Teatro Stabile. Ricordo che non ci furono, diciamo, rifiuti. Non era uno spettacolo in abbonamento. Per uno spettacolo fuori abbonamento si può cercare un pubblico, ma non è un pubblico che ha prepagato lo spettacolo, non so se rendo l'idea. Questo forse era il limite dell'incidenza sul pubblico, noi a Quartucci l'avevamo detto in partenza. Si faceva spesso di pomeriggio: questo, allora, significava che era per gli studenti, ma noi tendevamo sempre più a portarli con il resto del pubblico, e ci riuscimmo.

Petrini: Infatti loro ci hanno detto di una presenza significativa di spettatori attorno ai trent'anni.

Squarzina: Il fatto che facessero lo spettacolo di pomeriggio indica anche questo. Comunque noi avevamo, fra l'altro, un attore come Lionello che attirava moltissimo...

Orecchia: A questo proposito, ci furono mai rapporti fra il gruppo di Quartucci e Lionello oppure no?

Squarzina: Mi pare che nella *Coscienza di Zeno* ci fosse Remondi, ottobre 1964...

Orecchia: Claudio ci ha parlato di Lionello indicandolo come uno dei suoi riferimenti...

Squarzina: Lionello fu l'ultimo "grande attore" italiano e il primo dei "grandi attori" nuovi; usando la vecchia definizione dei ruoli, fu l'ultimo "promiscuo".

Orecchia: Dunque loro l'avevano ben presente...

Squarzina: Questo dimostra come il loro stile fosse poco 'strano' per me... Lionello diceva sempre che lui non poteva dividere il comico dal tragico, non poteva dividere i generi, e recitava la contraddizione, continuamente. Alberto non è mai stato un maestro, però molti hanno imparato da lui. Quindi forse anche loro, sentendolo, ne sono stati influenzati. È una domanda interessante, questa.

Orecchia: Ecco, potremmo terminare qui, ricordando Lionello.

Colloquio con Valeriano Gialli.

Aosta, 7 gennaio 2001.

Orecchia: Ecco, Valeriano, siamo qui per parlare di uno spettacolo che sappiamo essere stato per te tanto importante da influenzare profondamente tutto il tuo percorso artistico successivo. Allora, era il 1964, eri giovanissimo e hai assistito, non so se alla “prima” oppure a una replica, dell’*Aspettando Godot* del gruppo Quartucci... Come è andata?

Gialli: Come è andata?... Intanto non era la prima, era sicuramente una replica. È andata molto casualmente. Io sono stato portato a questo spettacolo da alcuni miei compagni di liceo. Allora facevo in realtà quarta ginnasio e non mi interessavo di teatro per nulla; ero stato a teatro solamente una volta, qualche tempo prima, forse un anno, forse due non ricordo, a vedere uno spettacolo del quale non ricordo nulla, se non che era un Goldoni e c’ero stato con la scuola. Era un Goldoni fatto da Cesco Baseggio.

Petrini: Beh, però...

Gialli: Sì, certo... In realtà quello spettacolo lì mi deluse molto, non tanto lo spettacolo di per sé, perché non ero sicuramente in grado di giudicarlo, ma mi deluse perché non c’era nessuna magia. La mancanza di magia derivava dal fatto che per quasi tutto lo spettacolo erano accese contemporaneamente le luci sul palco ma anche quelle in platea, perché il pubblico rumoreggiava continuamente, cioè i miei compagni, forse anch’io, rumoreggiavano continuamente. Addirittura si srotolavano rotoli di carta igienica... E Baseggio ricordo che spessissimo si fermava dicendo a noi: ragazzi state zitti che se

no noi non possiamo continuare [ride]... Io non ero mai stato a teatro e quindi questa cosa qui che avevo visto non mi fece nessuna impressione... Poi erano vestiti in costume... insomma mi sembrava una cosa molto... molto vecchia e che non aveva nessuna attinenza con me e con quello che mi girava nella mente in quel momento. Quindi l'avevo visto come una cosa lontanissima e della quale non mi fregava assolutamente nulla... si sghignazzava e si rideva per altre robe, anche durante quello spettacolo, e mi ricordo solo la sensazione che era di una noia mortale. Quindi dopo questo spettacolo al quale ero stato portato di forza, di peso dalla scuola non avevo visto altro, né ero mai andato a teatro, né ci sarei mai andato presumo nella mia vita. Invece fui trascinato da alcuni compagni di classe a vedere quest'altro spettacolo, perché in quarta ginnasio si costituì subito, all'interno della mia classe, un piccolo gruppo tra virgolette diciamo così, di ragazzi un po' più intellettuali, tra i quali c'ero anch'io, i quali si interessavano soprattutto di poesia contemporanea; un interesse cioè assolutamente legato ai programmi della scuola, che però portava avanti una specie di programma alternativo proprio in opposizione a quello della scuola; cioè noi avevamo l'impressione che loro ci facessero studiare cose troppo accademiche e vecchie e noi invece volevamo qualche cosa di nuovo, però nello stesso ambito, quello letterario. In questo ambito qualcuno aveva scoperto Beckett e quindi dette la notizia che c'era uno spettacolo con un testo di Beckett al Teatro Stabile di Genova. E quindi noi andammo, mi sembra che fosse una domenica pomeriggio, andammo a vedere questo spettacolo. Ricordo che il teatro non era vuoto, non era forse pienissimo, ma era quasi pieno. Non ero mai stato al Duse, rimasi molto suggestionato dall'atmosfera che c'era dentro questo spazio, ancora prima che lo spettacolo cominciasse. Mi piaceva molto. C'era poi un particolare odore, che non avevo mai sentito da nessuna parte. C'era un odore, non era asettico, un odore non so... di poltrona, non era sgradevole, anzi era gradevole... non era un profumo ma era... c'era un'atmosfera particolare che mi piacque molto, mi suggestionò molto. Poi cominciò lo spettacolo che mi sembra

di ricordare non aveva sipario. Quindi noi vedevamo già prima dell'inizio dello spettacolo le scenografie e poi è cominciato lo spettacolo.

Petrini: Che impressione hai avuto?

Gialli: Ecco, l'impressione è stata di centottanta gradi diversa da quella di Baseggio. Cosa è successo di notevole?... al di là del fatto che questo spettacolo, ho capito poi nel corso della mia vita, è stato importantissimo, fondamentale, ma è inutile che io adesso dica questo perché l'ho scoperto dopo... Lì cosa è successo, mentre lo guardavo...? È successo una specie di reale colpo di fulmine basato sul fascino. Io avevo quattordici anni... non era mai stato a teatro, non avevo mai letto, quindi insomma... Da un punto di vista intellettuale avevo un'attrezzatura estremamente limitata. Quindi guardavo questo spettacolo in maniera molto ingenua, presumo. Credo però che possedessi già, non per acquisizione intellettuale ma acquisito in altri modi, una serie di... per esempio, un certo gusto, orientato in certo un modo, una serie di... diciamo di sentieri, che cominciavo a intraprendere, che erano secondo me già abbastanza determinati anche se inconsapevoli... non sarei assolutamente stato in grado di razionalizzarli, allora, mentre vedevo questo spettacolo.

Petrini: Beh, avevi anche quattordici anni...

Gialli: Sì... Va beh, allora, le prime sensazioni che provai erano che questo spettacolo mi apparteneva, cioè vedevo davanti a me qualche cosa che avrei voluto assolutamente incontrare nella vita di lì a un attimo... non tanto dopo... Cioè i miei desideri, i miei sogni li vedevo materializzati lì, quindi c'era assolutamente dentro di me un entusiasmo, mentre guardavo lo spettacolo, una partecipazione assolutamente straordinaria... Da che cosa derivava questo? Dalla bellezza dello spettacolo? Certamente lo spettacolo era bello, e me lo ricordo tutto, in tutti i dettagli, ma derivava dal fatto che quello spettacolo non aveva per esempio le tappezzerie a fiori -che

invece peraltro aveva quello di Baseggio, più o meno, in scena-; che era tutto bianco... Allora c'erano tutta una serie di cose che mi davano fastidio nella vita, già prima, e che erano indipendenti dal mio livello intellettuale. Mi davano fastidio per esempio, non tolleravo le case con le tende... Tutte queste tende, tutte queste poltrone, questi divani, tutti pesanti, mi facevano venire in mente che quello fosse l'ottocento e che fosse assolutamente superato e che non era il mondo nel quale io volevo vivere: volevo vivere in un mondo che avesse un'immagine completamente diversa. E quindi si cominciava a formare dentro di me una opposizione all'apparenza almeno di un certo mondo, a come un certo mondo appariva, e un desiderio di uno svecchiamento, di un rinnovamento totale di quel mondo in forme che io non sapevo immaginare. Mentre vedevo questo spettacolo avevo netta la sensazione di essere davanti a questo mondo, completamente nuovo, completamente diverso da quello delle tende pesanti alle finestre delle case borghesi genovesi, della tappezzeria a fiori - era tutta bianca infatti la scenografia [ride]- e tutto quello che accadeva in scena non mi annoiava per nulla perché mi apparteneva, era mio, faceva parte dei miei quattordici anni. Questo è, credo, il motivo per cui io aderivo così tanto mentre guardavo questo spettacolo. Logicamente non era solamente la scenografia, come può sembrare da quello che ho detto fino ad adesso, ma erano anche gli attori, il loro modo di recitare che io non potevo mettere assolutamente a confronto con altri, allora non potevo fare il confronto. Ma come loro si muovevano, cosa facevano, come recitavano... Credo che una grandissima parte di fascino poi fosse dovuta sicuramente al testo che era tale e quale quello di Beckett. Cioè per quanto lo ricordo io, giudicandolo anche con la consapevolezza di poi, questa si potrebbe quasi definire una messinscena. Cioè da parte della regia il testo di Beckett non era stato usato come un pretesto per una riscrittura teatrale completamente diversa. Penso che ora lo potrei definire uno spettacolo in cui dominava fortissima una scrittura scenica, cioè una composizione dello spettacolo in cui, vicino al testo dell'autore, che era tale e quale, c'era una struttura di cose, una serie di componenti che

rendevano tutto lo spettacolo molto più ricco, che andava quindi in qualche modo molto al di là dell'esposizione recitata del testo di Beckett... Non si trattava di un'esposizione recitata del testo di Beckett, ma di una cosa molto diversa... molto di più... però il testo di Beckett era tale e quale, e non c'erano... collage... era lineare. Allora io ricordo che... un momento... parlo sempre di me, ma in realtà non bisogna dimenticare che eravamo un gruppo di quattro o cinque ragazzi, un po' sparsi nella platea, perché i biglietti ce li avevano dati un po' qui un po' là, però è come se tra di noi ci fossimo spalleggiati a vicenda...

Petrini: La reazione dei tuoi compagni qual è stata?

Gialli: È stata estremamente positiva come la mia... cioè, poi noi siamo rimasti, chi più chi meno logicamente, tutti talmente scioccati, talmente colpiti, che subito dopo abbiamo cominciato... ci siamo comprati un registratore, la settimana dopo, un Geloso, e con quello quasi tutti i giorni ci riunivamo in casa di uno dei miei amici, che aveva questo registratore, e incidevamo, cioè recitavamo. Ricordo che prendemmo il *Giulio Cesare* di Shakespeare come primo testo. Quindi questo spettacolo segnò la mente di tutto questo piccolo gruppo in maniera molto forte.

Orecchia: Ma la fascinazione era una fascinazione... fin qui tu hai parlato del testo da un lato e dell'atmosfera, delle scenografie, eccetera dall'altro, ma non hai dedicato molte parole alla presenza degli attori... questa fascinazione, allora, per quanto tu puoi ricordare, era anche dovuta al particolare modo in cui loro recitavano?

Gialli: Allora, un momento, io adesso ho detto del testo e forse avevo cominciato con la scenografia però non è che l'ho detto prima perché abbia più importanza... Detto questo... Sì, assolutamente sì... Anzi, diciamo che, poi... è evidente che questo fascino passava direttamente attraverso gli attori, nei minuti dello spettacolo, passava attraverso i loro corpi-vita,

totali... completamente, certo. Anche se quello che ho detto prima, magari poi lo dirò anche dopo per precisarlo meglio, cioè, la particolare visione spaziale dello spettacolo era determinante... Voglio dire, credo che quello spettacolo, rivisto sempre da poi -allora non lo capivo ma lo sentivo- credo mi abbia fatto capire che il primo testo dello spettacolo è lo spazio: non si può fare uno spettacolo se non si ha un'idea di spazio, non si può partire dal testo, ma si deve partire da un'idea di spazio... Tutto il fascino che questa ambientazione spaziale ebbe su di me... era vero.. ce l'ha avuto, insomma... gli attori non è che fossero... questo spettacolo da quello che ricordo era il non plus ultra, è il non plus ultra. Cioè se dovessi metterlo a confronto di tutti gli altri che ho visto, anche di quelli di Quartucci, sta nei primissimi per coerenza interna, per unità di stile-forma-contenuto, assolutamente... Sono stato fortunato ad incocciare questo come primo spettacolo [ride]... era uno spettacolo in cui tutto faceva parte di un discorso molto maturo per dire le cose che voleva dire, e quindi gli attori non è che ne fossero al di fuori, gli attori stavano dentro allo spettacolo nella maniera più giusta, e anche più armonica. Gli attori erano, da un punto di vista dei sensi e della mente, per me che lo vedevo, diciamo, l'80% dello spettacolo. Degli attori ne ricordo soprattutto tre, e cioè Estragone e Vladimiro, Rino e Leo, e Pozzo. Però mi ricordo benissimo anche Lucky, e mi ricordo benissimo anche il ragazzo... Lucky per esempio aveva su di me un fascino proprio... quasi erotico. A me pareva proprio una ragazza, straordinariamente bella ed estremamente affascinante... Eppure, se uno vede la foto sembra una cosa diversa...

Petrini: Comunque era Maria Grazia Grassini....

Gialli: D'accordo... Certo... Però aveva quell'impatto lì.... E poi moderna... Cioè una ragazza come uno può sognare a quattordici anni che è la sua ragazza di quando ne avrà venti. E però non aveva fattezze umanissime... [ride]...

Petrini: Neanche molto femminili, per quanto si veda dalle foto di scena...

Gialli: Certo, esatto... Però, trasmetteva in me anche questo fascino... Pozzo mi piaceva moltissimo. Non ero in grado di capire se quello che stava facendo era una caratterizzazione più o meno segnata... ma aveva moltissimo fascino per l'energia, per il modo in cui si muoveva, per questa voce un po' gutturale... Sì, da un punto di vista tecnico, forse se lo vedessi adesso mi sembrerebbe forse una caratterizzazione magari quasi... una caratterizzazione, diciamo così... Allora no.

Petrini: Intendi dire "eccessiva"?...

Gialli: Non "eccessiva"...

Orecchia: "Caricaturale"?...

Gialli: Mmm.... Lievemente... Come dire, tecnicamente fattibile, niente di sconvolgente... Tecnicamente fattibile. Per me invece, in quel momento, anche se fosse stato solamente questo, aveva un fascino straordinario. Quello che ricordo di Pozzo era che aveva tutta una serie di pause, di piccoli dettagli attraverso i quali gestiva, come dire, il tempo della sua recitazione... È come se fosse -lo dico adesso, però, non l'ho detto allora- è come se fosse una specie di signore del tempo, dei tempi teatrali, perché faceva tutta una serie di piccole azioni, tirava... diceva una battuta poi si fermava, tirava fuori un orologio, lo guardava, ma guardandolo girava la testa di colpo... cioè questo era anche nella recitazione degli altri, soprattutto dei due, Rino e Leo... Leo era alto alto e secco secco, come se fosse sempre in punta di piedi, come se camminasse sempre a passettini brevissimi, ricordo questo, come se fosse sempre in punta di piedi. Invece Rino è come se fosse sempre un po' a coccoloni, cioè con le ginocchie piegate... ma non si vedeva bene, perché Rino aveva una specie di pantalone largo, quindi non si vedeva se aveva le gambe lievemente piegate o dritte però dava questa

impressione... Insomma per esempio c'era un uso assolutamente straordinario del baricentro in questi due attori; ma anche in Pozzo... Perché Pozzo spingeva tutto... aveva sicuramente la pancia in avanti, cioè la spina dorsale arcuata, spinto tutto in avanti, quindi anche lui sicuramente usava il baricentro in un modo costruito, e gli altri due pure, uno

Foto16

16. Leo de Berardinis, Rino Sudano.

l'aveva spostato in basso e l'altro l'aveva spostato in alto. Tutto questo era estremamente sensitivo... Questo uso tecnico dell'attore...

Orecchia: Cosa intendi per sensitivo?

Gialli: Che si sentiva, che si percepiva attraverso i sensi e non attraverso la mente, perché io lo posso razionalizzare adesso così, ma assolutamente allora non l'ho fatto, non ho pensato mai mentre guardavo lo spettacolo: oh, guarda come usano il baricentro... Assolutamente no, però si percepiva che c'era qualche cosa di armonico, di estremamente arte-fatto, fatto per l'arte, fatto ad arte per l'arte, e non naturale... cioè questi non è che erano come Baseggio, o gli altri, che camminavano - stavano quasi sempre fermi, quelli di Baseggio- però camminavano e io, ecco, ricordo per esempio la sensazione netta anche adesso che, non Baseggio ma qualche altro attore, facesse i passi troppo lunghi... E invece questi altri qua facevano sempre i passi giusti, né troppo corti, anche se erano brevissimi, né troppo lunghi, erano giusti, armonici, ma diversi... Perché poi la sensazione principale per me era quella di essere di fronte a un mondo diverso da quello che ho detto prima, da quello che poi io detestavo già, e adesso magari detesto meno... Cioè adesso non me ne frega nulla di come è una casa... più o meno, chi se ne frega... allora invece no, allora magari una casa fatta in un certo modo la detestavo proprio, come appartenente a un qualche cosa di vecchio che non sarebbe mai appartenuto alla mia generazione o a me; adesso molto meno. Ecco, allora io vedevo in quello spettacolo un mondo diverso da quello reale, da quello della vita, diciamo così... E lo vedevo, lo percepivo -in questo senso sensitivo- anche attraverso, soprattutto attraverso la recitazione. La recitazione in totale, non solamente i movimenti degli attori; anche il movimento, moltissimo, cioè il modo di muoversi, ma la recitazione nella totalità. È chiaro che la loro recitazione non era parlata ma era musicale, era cantata; insomma, lì ebbi la sensazione di trovarmi davanti... come se mi fossi trovato di

fronte a uno spettacolo *nô*, che ne so, a uno spettacolo giapponese, che ne so, ma non lo sapevo e

neanche adesso so come sono gli spettacoli giapponesi... Ma c'era qualche cosa di lontano dal mondo reale, di lontano e di estremamente affascinante e bello. Cioè lo sentivo assolutamente mio, vicinissimo a me, e contemporaneamente lontanissimo dalla vita che c'era fuori. Poi, un'altra cosa che mi sembrò... no, che sono certo che la sentii profondamente - e tuttora è rimasta in me, perché da allora è rimasta sempre - è che lì dentro non era tutto chiaro, non era tutto spiegato. C'era una parte di... di arcano... cioè, sì, di arcano ma non è forse la parola giusta, cioè la userei questa parola, arcano, insieme ad altre... Perché era una specie di fiaba, però non era la fiaba per bambini, era una fiaba straordinaria per... grandi, bellissima e affascinantissima, una fiaba dove le persone invece di parlare cantavano, però non cantavano per nulla; sembrava che parlassero ma parlavano in musica, dove la luna appariva e spariva e c'era anche una musica affascinantissima per cui arrivava la notte e poi la notte svaniva e tornava il giorno, bianchissimo... e però c'era, manteneva qualcosa di enigmatico. Mentre assolutamente questo non l'avevo visto nello spettacolo di Baseggio [ride]... Non c'era niente di enigmatico, mi sembrava che tutto fosse chiaro, tutto quello che veniva detto era quello che veniva detto, e non altro. Invece lì avevo la sensazione che quello che veniva detto nascondesse delle altre cose, che non venivano dette e che io magari non capivo ma non me ne fregava niente di capire, e non me ne frega neanche adesso, non mi occupavo di capirle, non me ne fregava niente. Ma mi dava una sensazione piacevolissima di essere di fronte a qualche cosa che non si sarebbe mai potuto scoprire nella sua essenza profonda.

Petrini: Senti, per tornare alla recitazione, cosa ricordi di quel loro modo di usare la voce cambiando continuamente registri, toni, timbri...?

Gialli: Bisogna stare attenti a non cadere nell'equivoco di pensare che fosse una recitazione, come dire, meccanica, un poco... Alle volte a Quartucci è capitato, lo so benissimo perché lo so come allievo di Carlo. Subito dopo mi è capitato, del tutto casualmente anche lì, di diventare allievo attore di Carlo. Come allievo di Carlo ho fatto mesi e mesi di recitazione variata in questo senso, che però era in qualche modo una recitazione meccanica, diciamo così, senza che ci fosse un senso legato al suono... Era stupendo da un punto di vista di esercizio e anche da un punto di vista di scardinamento del senso, attraverso il suono. Questo in *Aspettando Godot* non c'era. Non c'era assolutamente uno scardinamento del senso attraverso il suono. È un po' come ho detto prima: il testo veniva... cioè c'era un qualche cosa di più. Io amo quel teatro lì. Spesso sono passato, e passo magari anche adesso, come un reazionario. Cioè a me in definitiva lo spettacolo che scardina, se il suo... diciamo... se l'essenza è lo scardinamento, perfetto, mi va benissimo che allora ci sia uno scardinamento per esempio del senso attraverso il suono. Mi piace moltissimo... dopodiché però poi quando ho visto che quello ha scardinato, la volta dopo se mi scardina di nuovo... insomma, voglio dire, sono anche disposto a farmi annoiare dallo scardinamento, diciamo così... In *Aspettando Godot* questo non c'era ed è questo il teatro che io amo di più, che preferisco. Perché lo scardinamento c'era ma non era solo quello, quindi il cambiamento di tono e di timbro che l'attore poteva fare all'interno della sua recitazione era, come dire, in qualche modo... le parole non funzionano sempre bene... armonico... anche se non è proprio giusta questa parola...

Petrini: Immagino infatti che ci fossero anche molti elementi *disarmonici* in quello spettacolo...

Gialli: Sì certo... Certamente c'erano, non però in rapporto al testo o alle parole che venivano dette. Si percepiva che c'era un qualche cosa che si contrapponeva ad un mondo che stava fuori, diciamo così. Era evidente che questi non parlavano come nella vita quotidiana. Quindi si capiva che c'era una

qualche presa di posizione nei confronti della vita quotidiana e di ciò che questa rappresentava. È evidente. Non era però disarmonico in rapporto alle parole che venivano dette. Era come se fosse un'operina musicale, era come se la recitazione fosse una partitura musicale, in cui la partitura, cioè i tempi, i modi, le diversità di tono, di timbro, di volume, fossere estremamente evidenti. Invece nella recitazione, diciamo così, normale questo non si percepisce, si percepisce che gli attori parlano, dicono delle cose; se uno va a vedere un Pirandello qualsiasi fatto adesso, o fatto nei quarant'anni precedenti (fatto anche da Valli), sente parlare, sentiva chiacchierare: non percepiva la struttura, tra virgolette, formale di questo chiacchierare, invece lì si percepiva in ogni cellula dello spettacolo la partitura formale del parlare, i tempi, le diverse velocità, le pause... Tanto è vero che poi farsi venire voglia di recitare era un tutt'uno, perché era facilissimo, era divertentissimo, era affascinantissimo poter fare quello che facevano lì in scena. È come in definitiva, *mutatis mutandis*, per uno spettatore, facciamo conto, del 1850, andare ad assistere a un'opera di Verdi e poi uscire cantando la romanza, ecco... Era lo stesso effetto, quella recitazione lì. Era talmente evidente quello che stavano facendo, formalmente... in rapporto al parlar quotidiano che è solo comunicare qualche cosa, lì non c'era solo un comunicare qualche cosa, ma era estremamente evidente un comunicarle in qualche modo, dove il qualche modo era forse... no, lì no, non era più importante delle parole, aveva la stessa importanza...

Petrini: Come potresti descrivere a noi che non abbiamo visto lo spettacolo quel loro *modo*...

Gialli: Dunque, intanto i tre attori... tutti gli attori, perché Lucky per esempio aveva... Però questo è già nel testo, questa specie di afasia, di sbriciolamento... Quindi cantilenava un po', poi aveva un timbro particolare... Cresceva, in tutti i sensi, di volume ma anche di velocità... Già questo è un piccolo esempio... Significa che era stata fatta una partitura, che probabilmente durava non meno di dieci minuti, il suo

monologo... Perché io poi il testo non l'ho mai riletto da allora, integralmente... L'ho anche imparato a memoria, qualche scena l'ho anche imparata a memoria, perché l'ho letto talmente bene, presumo, lì, in quello spettacolo, che non c'è... Come me lo ricordo è come l'ho visto lì, ma credo che sia come è nel testo, poi può essere che invece non sia proprio così ma mi ricordo che il monologo di lei veniva interrotto a volte da Pozzo che la tirava con quella corda... poi questa straordinaria corda... Ah, poi un'altra cosa che mi è piaciuta di quello spettacolo e che è rimasta -probabilmente anche questa era un mio gusto- ma che poi però mi è rimasta sempre: cioè l'uso delle cose concrete in una situazione spaziale astratta, per esempio questa corda era una corda vera, non era una corda, tra virgolette, scenografata. Era una corda vera, punto e basta. Lì si trovavano tante cose che erano, per così dire, finte... diciamo, per esempio... tutti i costumi erano in qualche modo finti....

Petrini: La scenografia...

Gialli: La scenografia, eccetera. Però c'era qualcosa di concreto che poi negli anni successivi è diventato dominantissimo negli spettacoli di Carlo. Insomma, la struttura del monologo... ecco, appunto, la parola "struttura", cioè veniva fuori, mentre gli attori recitavano, non solo i suoni che dicevano, le cose che dicevano, i modi che dicevano, ma anche la struttura. Come dire... sai nel computer quando tu scrivi una lettera, oppure un saggio, poi se tu schiacci un tastino, ti viene fuori la struttura, cioè lì hai fatto due a capo, lì hai spinto di qua... Tutto questo era estremamente evidente e non era però un'esposizione di tecnica, era poeticamente evidente, questa era la straordinaria... l'entusiasmo che faceva venire di recitare, di voler recitare. Allora io da allora volevo fare quello che avevano fatto loro, subito, praticamente, dal giorno stesso... Io uscii dal teatro praticamente cercando di ripetere il duetto tra Estragone e Vladimiro quando dicono: ma allora sì, Godot, verrà non verrà... non me lo ricordo esattamente... che era una specie di *leit motiv* di tutta l'opera... Però, un

momento, bisogna dire che questi erano di una poesia straordinaria, cioè toccavano l'anima, almeno a me la toccavano... Facevano ridere, facevano piangere, emozionavano in maniera straordinaria, sconvolgente, e tutta questa emozione passava... ecco, una cosa che io potevo mettere a confronto con la letteratura, con qualche romanzo che avevo letto, ecco... era un'emozione, vera... cioè legata a degli stati d'animo identificabili come una certa emozione particolare al tuo interno, diciamo così, però non erano dati attraverso una rappresentazione vera della realtà. Erano dati attraverso non una rappresentazione della realtà... un mondo diverso, che aveva delle regole diverse, delle leggi espressive diverse... più bello... e anche più moderno... Questo è un problema tremendo, perché il problema del teatro oggi, a circa trentacinque anni di distanza, è che c'è una difficoltà micidiale nell'agganciare le giovani generazioni, i ragazzi... c'è difficoltà nell'agganciare chiunque, anche gli adulti, ma... soprattutto... Allora uno mette dentro lo spettacolo *rock*, oppure fa lo spettacolo per ragazzi, cioè... bambineggia... e invece lì, non so se dipendesse dallo spettacolo oppure dalla generazione...

Petrini: Probabilmente da tutti e due...

Gialli: Probabilmente da tutti e due, certo che lì è stato un momento miracoloso...

Petrini: Senti, volevo insistere ancora un momento su quello che ti chiedevo prima. Chi ci ha parlato dello spettacolo ci ha sempre detto di questa diversità fra Rino Sudano e Leo de Berardinis di postura...

Gialli: ...Sì, di postura ma anche di voce...

Petrini: ...Ecco, tu ricordi per esempio delle differenze timbriche, di toni...

Gialli: Sì, sì, certamente... Leo era impostato sull'acuto e Rino più sul medio-basso, non bassissimo però... Questo lo ricordo

abbastanza bene. Facevano delle variazioni di tono, però non erano vuote, non erano casuali... Erano intimamente legate... non a quello che stavano dicendo, perché a quello che uno sta dicendo può essere legato qualsiasi cosa... ma erano legate all'espressione di un qualche cosa che veniva espresso in maniera estremamente bruciante, appassionante, cioè emozionante, coinvolgente emotivamente. Però la qualità delle emozioni non era una qualità normale, cioè non erano le emozioni normali. Uno si poteva anche mettere a piangere, adesso io non ricordo se questo l'abbia fatto o no, però la tipologia dell'emozione non era quella della vita normale... Cioè, insomma, io avevo pianto quando avevo visto per la prima volta mio padre, ad esempio, sulla nave, che arrivava a Genova dall'Argentina... Mia madre mi disse: vedi quello là, con l'ombrello al braccio, è tuo padre, e mi ricordo che mi ero messo a piangere. Qui invece si poteva anche piangere ma l'emozione non era quella, non era legata, diciamo così, come dire, alla vita o a qualcosa che poteva sembrare vicino alla tua vita e quindi ti faceva piangere, come per esempio poteva capitare in uno sceneggiato televisivo, che ne so, *I fratelli Karamazov*... Ci si poteva emozionare moltissimo ma il tipo di emozione era un po' diversa, era nuova, era legata a delle cose diverse... coinvolgeva lo stato d'animo umano, della tua umanità, ma veniva da un altro mondo, proponeva nuove emozioni e quindi, forse, pensavo allora, nuove cose da dire... Lì c'era il testo... Cioè voglio dire, c'era qualche cosa, una disperazione, ma veramente una disperazione micidiale, tremenda... ecco, una cosa che io avevo visto già prima di questo spettacolo –avevo visto molto cinema, moltissimo cinema- era per esempio Pasolini, che mi emozionava moltissimo... Mi ricordo che io ai film di Pasolini piangevo, ma proprio dall'inizio alla fine... *Mamma Roma*, non avevo neanche quattordici anni... Andavo perché di domenica ero completamente solo, a Genova non conoscevo nessuno, dicevo a mio padre che uscivo, poi in realtà andavo al cinema. E avevo visto *Otto e mezzo*, *La dolce vita*, *Mamma Roma*, *Accattone*... Ecco, lo spettacolo di Quartucci era completamente diverso dai film di Pasolini, però una certa

disperazione, ancora più forte, ancora più accentuata c'era dentro.

Orecchia: Prima, però poi non l'hai più ripreso, hai detto: potrei fare dei paragoni con le letture piuttosto che con qualche cosa di teatro...

Foto 17

17. Leo de Berardinis, Rino Sudano.

Gialli: Con le letture che avevo fatto fino ad allora, perché le letture invece le facevo già dalle elementari... Forse se mi avessero chiesto cosa vuoi fare da grande, allora avrei forse risposto: scrivere, fare il giornalista, che ne so?... scrivere. Quindi leggevo, nelle antologie ma quando avevo la febbre anche qualche romanzo, andavo un po' a caso, ero andato molto a caso. Allora avevo letto qualche romanzo di Dostoevskij, poi avevo letto per esempio molti romanzi degli italiani contemporanei, per esempio Cassola, Pratolini, *Il giardino dei Finzi-Contini*... Ecco, mentre invece... È nella poesia che invece leggevo cose, diciamo così, tra virgolette, meno naturalistiche... Quindi quando ho detto la differenza... era in confronto a questo tipo di romanzo lì, di letteratura lì... non avevo letto Robbe-Grillet in quel momento, diciamo così... Mentre invece nella poesia sì, avevo già un po' letto, mi piaceva moltissimo, mi esaltava, capivo poco ma non mi interessava capire poco perché capivo i frammenti, non capivo il senso generale... Per esempio però avevo già letto qualche cosa di Pound, tutti i simbolisti francesi, poco, pochissimo, ma qualcosa sì... poi tutto questo gruppo nostro della quarta ginnasio, e poi quinta e poi anche prima liceo, aveva invece proprio lì la *beat generation*, cioè tutto quello che stava uscendo, perché stava uscendo in quel momento, quindi Kerouac, Ginsberg... poco, perché non era uscito ancora tutto in italiano, però poi in quegli anni lì, forse l'anno dopo, è uscito un famoso libro, che s'è perso, a cura di Fernanda Pivano e c'erano tutti quelli della *beat generation* e c'era anche a metà -mi sembra fosse edito da Feltrinelli- un pieghevole, una fisarmonica e nella fisarmonica c'era una poesia di Gregory Corso... ma questo credo che sia dell'anno dopo. Comunque sia, in quell'anno lì ancora no, ma negli anni subito dopo noi scappavamo di casa... Io non sono mai scappato di casa, però tutti gli altri scappavano di casa, per andare a fare un'altra vita, d'estate [ride]... poi a settembre ritornavano... Io ero quello che mantenevo i legami tra le famiglie e gli altri che erano scappati di casa... Moltissimi poi dicevano che erano stati lontani ma erano stati solo nei giardinetti di Genova, alimentati da me che gli portavo le

scatolette di tonno... Per cui tutto un mondo, diciamo così, cominciava ad esserci nella mente. Da un punto di vista, diciamo così, più formale, la letteratura in prosa era quella che ho appena detto, quindi era in definitiva una letteratura di tipo naturalistico, quella in poesia meno e quindi i paragoni di assonanza erano più con la poesia.

Petrini: Vorrei tornare a quello che dicevi prima a proposito della disperazione come cifra di questo spettacolo. Hai ricordato che era una disperazione anche più violenta di quella che trovavi in Pasolini. Ma comunque diversa. Era probabilmente una disperazione con un forte tratto grottesco, no? Mi sembra di capire che il Beckett del gruppo Quartucci non avesse nulla di greve, di...

Gialli: Era leggerissimo ma intenso...

Petrini: Prima dicevi che faceva ridere e piangere insieme...

Gialli: Sì, ridere faceva ridere... Perché erano un po' dei clown, ma poco poco...

Petrini: Alcune recensioni sottolineano molto l'aspetto della clownerie nella recitazione...

Gialli: No... Non così tanto... Poi io ho visto diverse altre edizioni di *Aspettando Godot*: sono sempre uscito incazzato come una bestia, e incazzato con dei coglioni di critici dei quali poi leggevo le recensioni e ne dicevano bene. Una di queste edizioni per esempio era anche del Gruppo della Rocca... Io ero scandalizzato, perché erano delle merde in confronto a quella lì... Perché, che cosa c'era che... Va beh, al di là che insomma... Ne ho vista una francese che c'era proprio da urlare, perché questi qui, in questa francese, erano proprio vestiti come se fossero delle persone vere, degli uomini veri ubriachi, cioè dei *clochard*, e questo mi faceva vomitare... Invece nello spettacolo di Quartucci questi non erano dei *clochard*, non erano niente... erano degli angeli che si

divertivano un pochino a fare i *clown* ma in realtà erano degli angeli e poco poco si divertivano a fare i *clown*, un pochino, si divertivano moltissimo a giocare tra di loro ma erano delle essenze venute da un altro mondo, estremamente umane da un punto di vista d'animo, in questo senso commoventi, perché la loro vicenda umana era fortissima, però erano sovrumani. Ma non erano sovrumani nel senso tecnologico, nel senso diciamo finto, erano angelicamente sovrumani, come se fossero degli angeli custodi dei *clown*... non erano *clown*, per nulla, erano molto più poetici dei *clown*, non ammiccavano mai, non facevano niente d... non facevano niente per compiacere il pubblico, per dire una battutina o una chiusura d'occhio, eppure comunicavano in una maniera straordinaria. Allora, tutte le problematiche del teatro dopo e di oggi, erano compiutamente risolte in questo spettacolo e superate, perché il problema della comunicazione... Lì comunicava con una potenza e con una semplicità assoluta, e però contemporaneamente non c'era nessuno sforzo per comunicare, né nessun modo per dire: siccome bisogna comunicare a tutti i costi se no facciamo l'avanguardia che si oppone al pubblico, allora facciamo la facilità... Non c'era nessun tentativo di fare la facilità, ma tutto era estremamente facile. Questo devo dire che non sempre è riuscito a Carlo. Alle volte poi è stato tutto estremamente difficile, o forse anche molto poco comunicante; c'è stato a volte una scelta di non comunicare apposta, mentre lì questo problema non c'era perché comunicavano con una facilità estrema...

Petrini: Senti, era uno spettacolo che in qualche modo "graffiava"?...

Gialli: No, non graffiava... Secondo me non graffiava perché superava il graffio...

Petrini: Nel senso che dicevi prima...?

Gialli: Sì, era... un'opera d'arte matura.

Orecchia: Come è Beckett...

Gialli: Non graffiava per niente, non si opponeva con i graffi, con le unghie, facendo dei graffi che sanguinavano. Non era una specie di Living...

Petrini: No, no... Non ci siamo capiti...

Gialli: ...artisticamente era superiore. Cioè voglio dire per me era come un'opera di un'artista, di un gruppo di artisti -non sto dicendo solo il lavoro di Carlo- come un'opera di Giotto, come se fosse, guarda, sai chi era?... Masaccio. Perché c'era contemporaneamente la rivoluzione rispetto ad un'epoca precedente ed una assoluta maturità e consapevolezza. Quindi c'era il mondo, tutta la sua complessità... Graffiare, fare un graffietto... oppure graffiare anche tanto, opporsi a qualche cosa... Ma questo non si opponeva e basta, non era distruttivo come poteva essere il Dada... Era un'opera maturissima, cioè proponeva un'alternativa.

Petrini: Temo che non ci siamo capiti... Io non so se in quegli stessi anni ti è capitato di vedere Carmelo Bene...

Gialli: Sì, subito dopo.

Petrini: Ecco, l'impressione che ne ho io non avendo visto il Carmelo Bene giovane ma potendo solo intuirne la straordinaria forza e durezza espressiva, e anche la radicale alterità del modo di porsi, e la cattiveria, è che il suo fosse un teatro autenticamente "graffiante"... In un senso cioè molto più profondo e complesso di quello a cui adesso ti riferivi... Mi chiedevo se nel *Godot* del gruppo Quartucci ci fosse qualcosa di simile.

Gialli: Direi di no... Ma guarda che anche sul termine "graffio", sebbene capisco come tu lo intendi... Ho visto *Nostra Signora dei Turchi*, edizione del '66 -non quella del '74, quella del '66- eppure anch'essa non era graffiante in

questo senso qui... Affascinantissima anche quella, esattamente come questo, per me. Però completamente diversa come segno. Perché in *Aspettando Godot* di Carlo c'era quello che ho detto prima, l'enigma, l'ombra del teatro -non solo il teatro ma anche la sua ombra. Di un fascino straordinario, ma tutto era, come dire, nitido, non nebuloso. Era come se fosse Beato Angelico, oppure Masaccio... Invece in Carmelo Bene c'era la nebulosità dell'alcool, ma detto nel senso più profondo della parola, cioè diciamo così, c'era un marcio, una sensazione di perversione che in *Aspettando Godot* non c'era assolutamente... Questa è soltanto una differenza di temperamento fra i due artisti. Poi, il graffiare... graffiavano entrambi nello stesso modo, però non graffiavano. Nel senso che... io mi sono esaltato straordinariamente a vedere Carmelo Bene che disfatto e con l'armatura a pezzi ma con l'armatura finta addosso cercava di togliere le mutandine dalle coscie vere di lei, che era già Lydia Mancinelli, e intanto faceva il sugo sul fornello a gas in scena dietro a una vetrata, che non permetteva di sentire... che faceva sentire pochissimo e ogni tanto lui però bussava, e poi sbocconcellava, si mangiava tutte le parole, e poi aveva degli improvvisi... ma era una diversità di stile... Invece Leo, ma anche Rino, in *Aspettando Godot* erano pulitissimi, era come dire... Fidia, cioè un segno assolutamente stilizzato, pulitissimo... non c'era, diciamo così, la macerazione del linguaggio che invece c'era un anno dopo, due anni dopo in Carmelo Bene. Però il problema del graffiare... anche lo stile così nitido, così pulito, così essenziale... Ecco, mentre in definitiva lo spettacolo di Carmelo Bene era in qualche modo -sempre tra virgolette-barocco, quello di Quartucci era l'essenzialità più assoluta, la purezza di segno più assoluto, la stilizzazione più alta...

Petrini: Infatti i suoi riferimenti espliciti, per ciò che riguarda le arti visive, sono Malevic, Kandinskij...

Gialli: Esattamente. Però non era astratto l'*Aspettando Godot* di Quartucci e di loro... Non era assolutamente legato al naturalismo, non era naturalistico, non era astratto era