

materiali  
www.samuelbeckett.it

## IL VIAGGIO DI CARLO QUARTUCCI NELL'UNIVERSO BECKETTIANO (con due interviste a Carlo Quartucci e Carla Tatò)

di Paola Longo

*Proponiamo un estratto dalla tesi “Carlo Quartucci. Viaggio nell'universo beckettiano” che Paola Longo ha discusso nel luglio del 2002 presso la Facoltà di Lettere dell'Università La Sapienza di Roma.*

*Seguono due interviste a Carlo Quartucci e Carla Tatò che la Longo ha realizzato tra il marzo e il luglio del 2002, mentre raccoglieva materiali per la tesi.*

*Paola Longo, nata a Roma nel 1976, collabora con la rivista “La Biblioteca Teatrale” e attualmente (2007) sta lavorando a un allestimento in chiave “quartucciana” di “Aspettando Godot”.*

### UN INCONTRO FULMINANTE: CARLO QUARTUCCI E SAMUEL BECKETT

Parlare dell'approccio di Quartucci a Beckett significa parlare del suo “primo amore”, nato nel 1959 con *Aspettando Godot* e che tornerà negli anni ottanta con l'allestimento di “*Primo amore*”, spettacolo-collage degli ultimi pezzi beckettiani.

Il suo *Godot* non era un allestimento comune. In esso c'era già, infatti, una ricerca che andava oltre il semplice “dire” la parola del testo, una ricerca più profonda che lo portava ad indagare le possibilità dell'attore, da un punto di vista corporeo e della voce. C'era in esso quello che caratterizzerà in futuro tutto il lavoro del regista: una visione decisamente

pittorica degli attori e della scena, che qui ricordava Kandinski e, nelle scenografie degli allestimenti successivi, Malevic, Pollock, Mondrian, Klee. Già da questo suo primo allestimento il regista ricercava anche un particolare uso della voce, che sarà poi meglio definito nel *Finale di partita* del '63 e nel *Godot* del '64 a Genova. Il percorso di Quartucci è sempre proseguito poi in questo senso di commistione di vari generi: teatro, pittura, televisione, radio.

Questi lavori e questo spaziare in tutti i campi delle arti, sarà importantissimo nel suo approdo al Beckett dei *dramaticules* (come lo stesso autore irlandese definì le sue ultime pieces). Qui la parola si fa verso ed è profondamente tragica, la clownerie quasi sparisce per lasciare il posto a personaggi profluvianti parole drammatiche. L'indagine di Quartucci sulla parola di beckettiana, questa ricerca (sua e di Beckett) dell'andare oltre quello che la parola stessa dice, come vanno oltre la musica e la pittura, trova nel lavoro sui *dramaticules*, nella comparazione tra questi testi nella loro lingua originale e nelle varie traduzioni, una risposta: *l'oltre è nel suono delle parole*.

Maniacalmente studiata da Beckett, che seguiva scrupolosamente le diverse traduzioni dei suoi lavori, la parola con Quartucci "si fa carne", si fa espressione e restituisce in suoni e ritmi la chiarezza di quello che dice. D'altra parte spesso Beckett cambiava le parole all'interno delle diverse traduzioni delle sue opere, poiché in lingue diverse esse hanno un suono diverso e quello che contava, per l'autore, non era la stretta rispondenza letteraria del vocabolo, ma il suono che esso aveva e che doveva armonizzarsi perfettamente con i suoni delle altre parole, fino a costituire un *pentagramma* per l'attore. In Beckett le parole sono "puri stimoli", del tutto estranei alla logica che dovrebbe condurre il pensiero: le parole, cioè, non servono più a descrivere determinate situazioni oggettive, ma danno vita ad associazioni irrazionali di termini, collegati tra loro da legami e sviluppi incomprensibili dal punto di vista logico. Il linguaggio, quindi, si rende autonomo e rende così evidente il fondamento che è alla base delle opere beckettiane: i personaggi non tendono né ad esprimersi, né a comunicare, non hanno bisogno del linguaggio perché non hanno alcuno scopo, non sono interessati a ciò che vanno dicendo, parlano in continuazione, saltando senza senso da un discorso all'altro, enunciando frasi prive di logicità. Parlano solo per accertarsi di essere ancora vivi. Di conseguenza, essendo il linguaggio illogico, le parole dell'uno sganciate da quelle dell'altro, i gesti risultano, a loro volta, sganciati dalle parole: non c'è coordinamento tra intenti ed azioni, i personaggi sono incapaci di agire in conformità di ciò che pensano o dicono. Loro, comunque, non essendo interessati a parole o movimenti, non avvertono la contraddizione: a farci notare l'insensatezza del tutto, l'autonomia di parola e gesto, sono le numerose indicazioni di regia di Beckett. Le didascalie amplificano, quindi, il

dissolvimento di ogni rapporto tra parola e gesto, proprio perché i personaggi non ne sono consapevoli.

Anche per Quartucci era necessario che la parola perdesse la sua funzione di “comunicazione logica e psicologica”, per lasciare il posto ad una comunicazione “ritmica e fonetica”. Per Quartucci il gesto appare come una straordinaria forma di comunicazione a cui l'attore si aggrappa per esprimere, sprigionare, con movimenti scattosi, marionettistici, clowneschi, la sua presenza, la tipizzazione del personaggio, il rapporto di complementarietà dei personaggi fra loro. Il regista ritiene fondamentali questi movimenti particolari ed apparentemente comici, eccessivi, sono quanto c'è di più espressivo e danno un senso pieno a ciò che si dice, fanno esplodere quello che psicologicamente, è celato dietro le parole dell'attore. Per quanto riguarda la scenografia, secondo Quartucci essa va considerata non quale elemento descrittivo o illustrativo, non c'è nessun riferimento realistico, nessun “ammiccamento” al testo messo in scena, ma è intesa come ciò che determina uno spazio e interagisce con l'attore in modo da costruire “un'architettura scenica del gesto” e formare così una figurazione totale. Gli attori devono saper usare la voce ed i gesti come partiture musicali, devono saper interagire con lo spazio estremamente definito ed essenziale creato da Beckett. Le didascalie dei testi beckettiani risultano infatti lunghissime e maniacalmente precise: descrizioni delle collocazioni esatte degli oggetti, delle postazioni degli attori, dei loro movimenti all'interno dello spazio scenico e annotazioni di ogni variazione di luci, ombre, suoni. Nelle sue ultime opere questi effetti di luci ed ombre diventano preminenti ed egli arriva all'estremismo di un teatro minimale, in cui le scenografie sono soltanto pallidi accenni, delle minuzie. I personaggi beckettiani sono sempre ritratti in situazioni estreme, malati, afflitti da menomazioni fisiche, da paralisi, costretti ad una vita bassa, subita, strisciata a fatica minuto per minuto, eroi di repentini slanci verso l'alto provocati dalla memoria di un passato comunque confuso e opprimente, slanci subito stroncati da loro stessi o dai loro compagni coscienti della vacuità dell'esistenza, non possono “finire la loro partita” e perseverano nel loro gioco, nel loro infinito parlare, nelle loro estenuanti attese, consapevoli di essere in scena e coscienti dell' oblio che seguirà all'esibizione del loro numero.

Quartucci, nell'allestimento del suo primo *Godot*, aveva dentro un mondo di immagini, idee, dipinti, legati ai suoi studi di arte e di architettura e, partì proprio dai qui, da quelli che poi saranno i cardini fondamentali della sua idea di teatro: un particolare uso della voce, del colore, dei rapporti figurativi, lineari, geometrici. Nel *Godot* del '64, a Genova, l'importanza e lo sviluppo della forma geometrica appare immediatamente, sia dalla scenografia che dalla postura dei personaggi. Diversamente dal primo allestimento, qui tutto è minuziosamente

studiato e costruito. Per preparare questo spettacolo la compagnia aveva ottenuto dal Teatro Stabile solamente diciotto giorni per le prove, così per velocizzare il lavoro del montaggio ed avere un'idea chiara e precisa del più piccolo gesto di ognuno in rapporto ai compagni ed allo spazio scenico, il regista costruì un plastico della scenografia e le figure degli attori con del fil di ferro: le muoveva, cambiava le loro posture ed ogni volta che sceglieva un'immagine la disegnava. Carlo ragionava con il plastico, poi strutturava i movimenti agli attori. Tutto era pensato e disegnato in base a precisi rapporti di bilanciamento. Quartucci non rappresenta solo il mondo di *Aspettando Godot*, ma si richiama ad altri pezzi dell'universo beckettiano: la pedana su cui poggia la sedia di Pozzo è un riferimento al monticello di Winnie di *Giorni Felici* e la base collocata in platea, su cui salirà Lucky nel momento del suo monologo, non è una base qualsiasi, bensì uno spicchio "tagliato" dalla pedana di Pozzo, simbolo teso ad evidenziare il rapporto di dipendenza e sudditanza del servo dal padrone. Il cubo, infine collocato vicino al trono-seggolino di Pozzo, ricorda uno dei tre cubi di *Atto senza parole*.

Nel *Godot* il fondale completamente bianco che Carlo aveva immaginato e costruito, non era solo un riferimento al *Quadrato bianco su fondo bianco* di Malevic, ma suggeriva anche l'idea di voler lavorare come un pittore su una tela o su di una pagina completamente bianca.

Nel portare in scena un teatro come quello beckettiano, Quartucci ha cercato di usare tutte le possibilità del corpo e della voce dell'attore. Il lavoro sul corpo attoriale è stato accurato, minuzioso. Per impostare le posture rigide, fisse, decisamente antinaturalistiche e contrapposte tra loro dei personaggi, i movimenti scattosi, o i modi particolari di camminare che gli attori di *Aspettando Godot* dovevano avere, per arrivare cioè a disegnare, a costruire sul proprio corpo le posture marionettistiche dei clowns beckettiani, ci è voluto uno studio meticoloso dei particolari.

Nel 1965 a Prima Porta, sulle rive del Tevere Quartucci portò in scena il *Festival Beckett*, che si rivelò un evento memorabile. Si articolava in due serate: una in cui si rappresentava *Aspettando Godot* e l'altra che vedeva sulla scena *Finale di partita* seguito da *Atto senza parole II*, tragedia fulminante sull'inutilità della vita quotidiana.

Il regista scelse, come fece Beckett procedendo nella sua drammaturgia, una "via negativa": tolse tutte le scenografie che avevano caratterizzato i suoi due lavori negli anni precedenti, lasciando come spazio di azione solo una base circolare in legno, immergendo il tutto nell'atmosfera di un palco con vista su quella "landa desolata" che era Prima Porta. La scenografia era quindi assolutamente naturale e Quartucci era decisamente arrivato a vivere e a far vivere i personaggi ed il pubblico nel vero paesaggio beckettiano. Analizzando le opere beckettiane, scopriamo in esse un corpo "mistico", particolare, che nel tempo è diventato sempre più un "personaggio": *la lingua scritta*. L'autore prende questa "lingua personaggio" e

la porta al cinema, a teatro, alla radio. Beckett ha rivoluzionato la scrittura drammatica fino ad allora esistente, inserendo i “buchi”, pause o silenzi, senza un preciso significato logico: nelle sue opere la pausa ed il silenzio vivono scenicamente, sono azioni teatrali pulsanti di tensione drammatica e andando avanti nei suoi lavori, fino ad arrivare ai *Dramaticules*, è evidente la crescente necessità di liberarsi del linguaggio, visto come impedimento per scoprire ciò che vi è al di là delle parole. Così, sfidando sempre più a fatica la sua costante aspirazione al silenzio, ecco che Beckett viene a creare un linguaggio ridotto “ai minimi termini”, essenziale, minimale, necessario, ma studiato con cura maniacale e con risultati di alta teatralità e di forte comunicazione.

Quando negli anni ottanta Quartucci tornerà a Beckett, il suo ritorno sarà proprio sulla magia straordinaria di questa lingua. Così nel 1989 al Teatro Ateneo, a Roma, va in scena *Primo Amore*, tre ore di spettacolo per presentare un viaggio compiuto negli ultimi pezzi beckettiani, i *Dramaticules*, e precisamente: *Passi*, con Carla Tatò nella parte di May e Laura Betti in quella, per sola voce, della madre; *Improvviso dell'Ohio*, con Franco Citti e Dan Demuijnck; *Un Un pezzo di monologo*, con Sandro Lombardi; *Non io*, con Carla Tatò e Adrienne Larue; *Dondolo*, con Carla Tatò; *Quella volta*, con Sandro Lombardi; *Respiro* e *Catastrofe*, con Franco Citti, Carla Tatò e Rada Rassimov.

Svuotare le parole del loro significato, aprire degli squarci in quel velo coprente che è la lingua, nel tentativo, lacerandola, di scoprire cosa c'è dietro, è alla base della poetica beckettiana. E probabilmente solo Beckett, in un secolo dover tutto è stato detto, scritto, letto, è in grado di dare significato e tensione poetica a parole come “tutto”, “nulla”, “cominciare”, “finire”. Nessuno come l'autore irlandese è in grado di far convivere linguaggi estranei gli uni dagli altri: dal video al circo alla radio, al cinema. Quartucci, che vive in questo incontro di arti diverse, le prende e le porta nel suo teatro, facendo trasparire, nei suoi allestimenti, queste presenze-assenze beckettiane.

Inoltre, attraverso le parole del regista, Beckett esprimerà anche la sua poetica finale, cioè la consapevolezza dell'inutilità di esprimersi, di parlare. Avvicinandosi all'ultimo Beckett, Quartucci fa un bilancio delle sue esperienze che all'autore irlandese, in qualche modo, lo hanno riportato. Nella sua ricerca continua di penetrare nella poesia della scena, di quello che la scena contiene, e cioè il corpo dell'attore, o anche solo il corpo dell'immagine scenica, o della musica che si fa “corpo attorale”, Quartucci va verso un estremismo della visione teatrale che lo avvicina fortemente alla ricerca beckettiana. Anche il suo essere regista è un essere “regista attorale”: egli è attore nell'essere regista. Carlo drammatizza in questo senso se stesso registicamente. Non è concepibile per lui l'idea di un regista dall'esterno che guida gli attori, egli deve drammatizzare la sua parola, la sua scrittura

registica .Andare oltre la parola, indagare quello che la parola dice al di là del suo stesso significato, diventa il punto focale a cui guardare.

## INTERVISTA A CARLO QUARTUCCI

### ***Mi parli del lavoro con gli attori in Primo Amore?***

Per *Primo amore* ho voluto degli attori che fossero esemplari diversificati. Avevo scelto da un lato Carla Tatò, che aveva un enorme maturità e che per la prima volta affrontava Beckett e a lei avevo affidato l'immagine, un viaggio dentro all'immagine, alla voce, allo spopolamento della voce, alla decomposizione, alla voce che parlava fuori scena, a lei che in scena rispondeva..Mentre invece avevo bisogno di Franco Citti e di Rada Rassimov per il fatto che erano due attori cinematografici e mi piaceva il fatto che portassero l'immagine cinematografica in scena. Con loro due facevo *Catastrofe*, che per me era anche un po' come *Film*. Erano cioè immagini di cinema che per me erano anche dentro *Catastrofe*. A me piaceva lo sguardo , la presenza cinematografica. In Citti avevo inoltre l'immagine di un popolare che racconta. Io da lui non volevo la poeticità che c'è in quel pezzo. Franco era selvaggio, era un attore di borgata e mi piaceva immaginare come in una borgata si potesse raccontare questa storia. Poi c'era Sandro Lombardi che aveva già fatto diversi Beckett con Federico Tiezzi, con i Magazzini. Aveva una grande passionalità d'attore. Sandro è un attore beckettiano. Nelle prove che abbiamo fatto per *Un pezzo di monologo* Sandro si registrava la sua voce, poi alle prove successive metteva quel nastro e si metteva le cuffie cercando di andare ancora più veloce di quanto aveva fatto la volta precedente.

Poi ho scelto Laura Betti, che aveva già fatto Beckett, per la voce della madre. Questi corpi attoriali avevano fatto quindi Beckett o esperienze cinematografiche. Io ormai ero libero nel fare Beckett con tutte le esperienze che avevo dentro, ecco perché poi ho fatto gli otto pezzi montando, smontando e rimontando in lingue diverse, in giro per il mondo, modificando, modificando a seconda dei luoghi, degli attori. La scena di *Primo amore* è esplosa, come era esploso Beckett. Non c'era più la "strada di campagna con albero", come in *Godot*,: qui è di scena proprio la catastrofe. La scena è il palcoscenico a una delle sue ultime prove, e mi piaceva scoprire che la teatralità di Beckett che c'era in *Aspettando Godot* torna poi in *Catastrofe*, con la differenza che non ci sono più Pozzo , Lucky, Estragone e Vladimiro, ma Regista, Assistente e Protagonista.

Il teatro che c'è sotto i grandi testi si racconta nel teatro. In *Catastrofe* Beckett lo dice apertamente: la scena si svolge in un teatro ed è uno degli ultimi giorni di prove.

Si apre il sipario e il Regista è lì che guarda il Protagonista, questo personaggio che è attore e non-attore, che è come una scultura, è un guardare il teatro come ad un'immagine. È creare quell'immagine.

In questi pezzi, a differenza di quanto era stato in *Aspettando Godot* o in *Finale di Partita*, è molto difficile parlare di "recitazione in amicizia" perché i personaggi in pratica, a parte *Catastrofe*, sono sempre soli, l'altro non c'è e se hanno un doppio quello è il lampione o un personaggio che non parla e lo si intravede appena in scena, come in *Un pezzo di monologo* o *Non io*.

***Perché i personaggi che hai scelto per Primo amore sono resi uguali da parrucche bianche e cappotti scuri?***

Perché c'è un'indicazione molto bella: sono i capelli bianchi di *Improvviso dell'Ohio* e poi perché scopro che quei capelli, quella "nuvola nella testa" era la grande saggezza di ogni personaggio che era vissuto tanto. Nessuno di loro dice quanti anni ha, se non May e la madre in *Passi*. In *Un pezzo di monologo* parla di "trentamila notti" e di "due miliardi e mezzo di secondi", abbiamo fatto il calcolo e abbiamo visto che aveva più o meno ottant'anni. Anche Bocca parla di "settant'anni". Sono tutti personaggi alla fine della loro esistenza.

Poi questo richiamava anche alla scena di Paolini: c'era un rifrangersi dei personaggi negli specchi e in loro stessi. Tante solitudini nella collettività.

***Che tipo di lavoro hai fatto con gli attori sulla voce?***

Devo dire che non la finivo mai! Perché non avevo più a che fare con la parola di Beckett di *Aspettando Godot* e di *Finale di partita*, che comunque ha una sua logicità, è ancora legato alla prosa, insomma, ma con una parola ormai diventata verso. Non solo Beckett è un autore che ha scritto il verso, ma si è perso dentro questo verso. Così nell'arrivare al verso, si trova che esso è anche suono, è ritmo. È un "baciarsi" di versi. C'è un inferno di suoni e un'amorevolezza perché Beckett ha sempre una sorta di "pietas" per i suoi personaggi. *Non io* è un'ossessione. Non si ferma. Parla e parla e parla sempre della propria voce, delle parole che escono a pezzi. C'è come una condanna a parlare. Tutto il lavoro che Carla ha fatto sulla voce per questo pezzo è stato fatto insieme, ma il fatto di parlare aspirando ad esempio, l'ha trovato da sola. Una volta afferrato il ritmo, il senso, il suono, alla fine a lei è nata questa necessità di non fermarsi, è una sua tecnica che ha raggiunto all'interno di questo ossessivo dire, dire, dire. Ricordo il giorno in cui ha iniziato a parlare aspirando, per riuscire a non fare pause, a non fermare il flusso. Era la prima volta che non riuscivo a dirle il tono, perché era una cosa, quella che aveva trovato, che io non sapevo fare. E quando lei ha scoperto questa

tecnica, io non avevo più niente da dire. La bocca di Carla era illuminata da quattro piccoli laser, direzionati con grande attenzione sulla bocca. Era necessario sapere ogni suo minimo spostamento per non far perdere la concentrazione della luce lì. Il resto doveva assolutamente essere invisibile. Quando poi finiva *Non io* lei doveva essere aiutata a scendere e poi arrivava sul palco e salutava saltando: doveva scaricare quell'energia enorme.

Torna qui tutto il lavoro, meno giocato che nel *Godot*, ma molto forte, sulla recitazione vocale in quanto tutto è vocalità e tutto è nella vocalità del verso, che prima era prosa. I pezzi sono tutti sonoramente tragici ma sono ironicamente chiamati da Beckett *dramaticules*. La voce deve restituire in suoni e ritmi la chiarezza di quello che dice: e qui risponde alla domanda chiave dell'autore: "perché questa mia parola dice solo quello che dice e non va oltre?". Ecco, alla fine questa parola è andata oltre, e quello che fa andare oltre la parola è il suono. La parola si fa carne, si fa espressione. Non c'è nessun verso in più. Ogni parola è prevista e c'è una sintesi perfetta. C'è questa secchezza, questa pulizia, questa qualità. In *Catastrofe* torna il mio amore per il bianco di Malevic: il Regista vuole che nel Protagonista tutto sia "sbiancato". Vuole che la sua opera scenica sia proprio un'immagine e c'è la grande ironia di Beckett che fa sì che quello non sia un attore che esegue, ma che si ribella e alza la testa mentre il sipario si chiude. Nei *dramaticules* non c'è la scena, ma c'è l'immagine ed è questa la famosa drammatizzazione dell'immagine. Quella montagna di parole che troviamo in *Non io* o in *Pezzo di monologo* serve a drammatizzare l'immagine e Beckett, con l'importanza data all'immagine e al suono esprime il suo amore per due altre arti: la pittura e la musica.

Cambiando cambiando si fa l'immagine. Entra in campo la modifica, l'ambiente, il paesaggio.

## INTERVISTA CON CARLA TATÒ

### ***Come è stato il tuo incontro con Beckett e il viaggio dentro Beckett fatto con Quartucci?***

L'esperienza di Beckett e di Beckett con Quartucci è un tutt'uno che ha una base prima che è il Beckett che mi arriva. Beckett non può non essermi arrivato nella mia storia attoriale, ma mi è arrivato sempre in immagine della narrativa, del romanzo, che è straordinario.

Non mi sono mai fatta attirare dal teatro di Beckett. Nel momento in cui poi ho conosciuto Carlo mi sono trovata dentro a tutto un universo beckettiano, che era certamente l'universo di Quartucci e di Beckett, in cui Beckett mi chiamava. E io non rispondevo. Non rispondevo, non lo sapevo perché. Solo dopo, quando ho risposto, il perché l'ho capito: perché bisognava



andare “oltre”, non si poteva solo essere “qui” e questa condizione di un “oltre”, di un “al-di-là” dell’attore, io l’ho cominciata, devo dire, con Quartucci, non prima. Prima ho costruito una condizione attoriale con certi segni, però dopo, da quando poi ho cominciato un lavoro profondo con Carlo di conoscenza di me, allora ho cominciato a capire. E la risposta è arrivata con *Passi*. Da lì è esplosa una situazione e una condizione dell’attore che era ormai pronta. Questo ha scatenato una scoperta enorme di un’altra attorialità, molto forte, profonda e vera, mia. E quindi è stato un incontro nodale. Grandissimo.

Ho cominciato nell’87 questo viaggio e da quel momento non mi ha mai abbandonato. Veramente, io non faccio altro che ritornare a queste parole di Beckett, che sono parole straordinarie, continuamente. Nell’arco della giornata non c’è un momento in cui io non ci vada. Le parole originarie, quelle di *Passi*, di *Non io*, di *Improvviso dell’Ohio*, di *Un pezzo di monologo*, di *Quella volta...* non è che mi sia fermata ai cosiddetti ruoli. Sono parte della mia condizione attoriale quotidiana.

Questo è il primo elemento fondamentale di Beckett.

Quando si scopre questo, che è una grande spinta propulsiva, che si può fare? È impossibile. C’è un rapporto di impossibilità profonda nel rapporto con Beckett.. Beckett mi riportava nello stato enigmatico: come fare?

Mentre c’è questa stranissima umanità in *Passi* e c’è un gioco di ironie, di humor, con *Non io* ho trovato il senso tragico dell’immagine, della parola beckettiana fino alla comicità. Quella comicità che nasce dopo il tragico per cui è indicibile, è impalpabile, ma la bellezza di Bocca è questa. Cioè è talmente enorme la sua tragicità che si arriva alla comicità, a un cerchio. Perché è troppo. C’è una tragedia troppo forte in questa bocca che per settant’anni non ha parlato e ritrova la via nell’emissione vocale.

Ora, c’è un tale congiungimento con la condizione della mia ricerca attoriale, cioè del dove trovare una possibile espressione alla parola, quale corpo, quale peso, quale vibrazione la fa esistere, le dà una ragione di vita scenica. Tutte le indagini fatte, tutta questa necessità matematica di Beckett, come la musica, di trovare una musicalità della parola, mi apparteneva. Era troppo intrigante, è stata una sfida straordinaria.

***Il fatto di aver lavorato con Carmelo Bene, che ha un certo modo di usare, di modulare la voce, ha influenzato il tuo modo di recitare?***

Quelli con Carmelo sono stati i primi anni della mia attività, quindi inevitabilmente....Ma la grande scuola di Carmelo è stata la vita del teatro. In quel periodo fatto con lui era più un clima da “vita vera” del teatrante, dell’artista, del creatore, che si viveva che non la vita dei cosiddetti teatranti che andavano in scena con uno spettacolo. Cioè, c’era più un

implicazione profonda della persona. Carmelo ci trasmetteva un concetto di vita, non è che ci trasmetteva “come recitare”, se non con delle botte al diaframma perché sapeva che facendo così c’era una reazione e tu potevi memorizzare una vibrazione sonora piuttosto che una voce che usciva così, senza neanche sapere come. Per cui così memorizzavi come usciva la voce e ripercorrevi e riuscivi a comprenderne, se lo comprendevi, il percorso.

Ma è stata solo la scuola dell’esperienza, non era una scuola “voluta”. E l’esperienza era totalizzante, questo sì. Tanto è vero che era talmente incosciente che poi c’è voluto un grande maestro come Carlo negli anni successivi che tutta questa esperienza me l’ha fatta comprendere. C’era una mia natura naturalmente legata alla musica, per la mia storia, per la mia condizione creativa. La musica, la musicalità e tutto ciò che è suono è per me determinante, proprio come stato esaltante creativo, come citazione del pensiero, dell’idea e della costruzione dell’azione attoriale. Il lavoro fatto fin dall’inizio con Quartucci è stato duro, ma lui era davvero “l’uomo della macchina attoriale”, perché è uno che ama profondamente lo stato dell’attore. Quando ha un attore fra le mani, se c’è, e ci deve essere uno stato di sintonia altrimenti diventa terrificante, Carlo riesce a farti conoscere te stesso e a non averne paura, qualunque sia la tua condizione, per poter liberarti e andare verso un viaggio.

***In Dondolo c’è una condizione particolare dell’attore, la stessa che troviamo in Quella volta: l’attore in scena è muto, non dice nulla, se non, in Dondolo “Ancora”. È stato frustrante in qualche modo questo fatto, inconsueto, di trovarsi in scena e non poter dire nulla?***

No, assolutamente. *Dondolo* è una cosa che adoro perché la fase della costruzione della voce su nastro magnetico è una fase bellissima, è proprio la tua voce che viaggia, le tue vibrazioni. La parte poi con il musicista, in questo caso Henning Christiansen, che ha lavorato sulla mia voce, proprio su tutte le sue componenti e il viaggio in quattro movimenti in questo testo, consiste proprio nel fatto che ad un certo punto la componente profonda della mia voce, quella nasale, quella dolce, quella ritmica sono diventati i quattro “pedali” che nei quattro movimenti si accentuano fino alla fine. Ogni movimento aveva una dominante vocale.

Fino alla fine in cui tutto questo inevitabilmente ha portato a un gioco maggiormente strumentale, che parte come naturale e arriva ad una voce che si perde. Si perde e cade nella storia.

Per cui si ha questa destrutturazione della propria voce, come una decodificazione. È una ricerca straordinaria quella di poter conoscere e vedere la propria voce, come destrutturata: ci vai dentro e cominci ad avere questa sensazione che la tua compagna è la tua voce, non è

una cosa estranea. E nascono una conoscenza e un amore enorme.

Quando poi tutto questo rapporto in scena è amplificato e diventa gigantismo della voce, ti inebria. E Beckett prevede esattamente questo rapporto, esattamente come l'attore ce l'ha nell'attimo in cui comincia l'azione di *Dondolo*: tu sei immerso nella tua stessa propria voce, che hai costruito in questa vita sul nastro magnetico. Quindi è una cosa non "strana", ma straordinaria! Ci vai con la mente, stai dentro, ogni volta ci cadi, ti innamori della tua voce, ti allontani, la odi, la ami...

Questi quattro movimenti sono proprio una vita di scena enorme, anche se non c'è che una parola che dice dal vivo, "*Ancora*", ma è una memoria che affiora quindi è una trasparenza della voce e quella voce è una vita attoriale, per cui tu sei eccitato, ansioso e partecipe. Totalmente. Assolutamente.

*Dondolo* e *Passi* contengono un gioco straordinario del conforto della parola beckettiana che è magnifico. Sono parole talmente tanto piene che saziano. Oltre i concetti, la parola stessa ti sazia. Ogni parola è una miriade di concetti, di richiami, di rimandi, di ritorni, di memorie stratificate di stati originari per cui più di quindici, venti minuti non reggi, perché è violentissimo.

***Tutto questo lavoro di parlare aspirando la parola, risucchiandola, come è arrivato? Come hai indagato Non io per arrivare a questa tecnica?***

*Non io* è un esempio di una tragedia contemporanea spasmodica ed è un'immagine che va tra teatro e cinema, cinema e teatro. C'è questo primissimo piano della bocca che è impossibile da fare a teatro. Eppure lì si prevede soltanto la bocca. Questo era un problema. Allora ci deve essere un gigantismo della bocca, un lavoro a teatro forte e che viene dal grande lavoro con Quartucci che abbiamo sempre fatto. Il momento in cui ho visto Bocca ho pensato ad un rapporto cinematografico.

Però in realtà l'accadimento è lì, in quel momento ed è il senso della tragedia assoluta: cosa c'è di più tragico di una che per settant'anni è rimasta muta, non ha parlato? Il momento in cui riacquista la voce, che parte dal cervello, è un comando: finalmente arriva il comando di parlare, che per settant'anni non è riuscito a rompere, a trovare una via e che ora improvvisamente la trova. Tutto mi era molto familiare rispetto al lavoro che io faccio con la sonorità, con la vibrazione sonora perché venivo da una grande chiarezza del percorso della voce.

***All'inizio testi come questo ti lasciano spiazzato. Ti chiedi: come lo leggo?***

Certo, se li vai a leggere con la sola idea della messa in scena, sì, ti spiazzano.

Ma non se vieni da un lavoro strutturale profondo, in cui la voce equivale a un mondo di vibrazioni continue che sono la luce della parola. E da lì è cominciata questa polifonia della voce, in questa condizione, ripeto, di incontro con l'indicibile, con quello che non si può dire e che qui era la tragedia di questa donna di settant'anni che ritrova questa sua bocca, e quello che Bocca dice è una cosa tragica. L'immagine era questa: la rifrazione delle sonorità di questa cavità, dal cervello al diaframma attraverso l'esofago e tutte queste possibili cavità delle guance, della bocca, della gola per permettere a questa tragedia di esprimersi. E ne viene fuori questa stranissima polifonia vocale.

Non ho idea di dove andrò. Troveremo altre strade.