

**Giuliana
Pititu**

CARLA TATÒ

**Dell'attore,
del corpo
scenico,
della parola
e della voce**

ZONA



Questo libro ripercorre il lungo e ricco percorso artistico di Carla Tatò: nel teatro, dalle prime esperienze con Carmelo Bene a quelle con Dacia Maraini e Gian Maria Volonté, e nel cinema, da Bellocchio a Monicelli, fino al fondamentale incontro con Carlo Quartucci.

Il volume è diviso in due parti. Nella prima, l'autrice mette a fuoco i principali nodi della poetica di Carla Tatò. Nella seconda, l'autrice si racconta in una lunga intervista, toccando le principali tappe del proprio itinerario artistico.

Autrice ZONA snc
Tutti i diritti sono riservati

PROIBITA

la riproduzione
totale o parziale di questo file
senza l'autorizzazione
della casa editrice

Giuliana Pitu

CARLA TATÒ

Dell'attore, del corpo scenico,
della parola e della voce

© 2015 Editrice ZONA snc
edizione elettronica riservata
priva della numerazione di pagina

È VIETATA
qualsiasi riproduzione
o condivisione di questo file
senza autorizzazione della casa editrice

ZONA

© 2016 Editrice ZONA snc
edizione elettronica riservata

È VIETATA
qualsiasi riproduzione
o condivisione di questo file

Carla Tatò senza autorizzazione
Dell'attore, del corpo scenico, della parola e della voce
di Giuliana Pititu della casa editrice
ISBN 978-88-6438-527-3

© 2016 Editrice ZONA snc
Sede legale: Corso Buenos Aires 144/4, 16033 Lavagna (Ge)
Telefono diretto: 338.7676020
Email: info@editricezona.it
Pec: editricezonasnc@pec.cna.it
Web site: www.editricezona.it - www.zonacontemporanea.it

progetto grafico: Serafina - serafina.serafina@alice.it

Stampa: Digital Team - Fano (PU)
Finito di stampare nel mese di febbraio 2016

Indice

| | |
|--|-----|
| Premessa | 11 |
| Appunti per uno studio dell'arte di Carla Tatò | 13 |
| Note | 73 |
| Intervista a Carla Tatò | 75 |
| Galleria fotografica | 169 |
| Bibliografia ragionata | 191 |

a Luciano e a Margherita

*I piaceri violenti,
come i dolori profondi,
sono muti.*

Denis Diderot

Premessa

Nel dicembre del 2002 partecipai, o meglio avrei dovuto partecipare, a un Laboratorio di Carlo Quartucci al Teatro Juvarrà di Torino. Arrivai in ritardo, quindi non incontrai nessuno che mi indicasse il luogo in cui si stava tenendo il Laboratorio. Mi misi alla ricerca, la prima porta che aprii fu quella della sala del teatro in cui Carla Tatò si stava preparando per la prova aperta della sera e per gli spettacoli dei giorni successivi. In quel momento rimasi folgorata.

Conoscevo Quartucci e Tatò perché li avevo studiati sui libri e perché l'allora mio professore Gigi Livio ne parlava spesso durante le sue lezioni all'università.

Avevo già capito che quello che mi interessava dell'arte del teatro lo avrei trovato nel così detto "teatro di contraddizione", definizione che all'epoca Livio usava per distinguere Carmelo Bene, Carlo Quartucci, Carla Tatò, Rino Sudano, Anna D'Offizi, Leo De Berardinis, Perla Peragallo, Claudio Remondi e Riccardo Caporossi all'interno del panorama dell'avanguardia teatrale italiana.

Quel pomeriggio di dicembre compresi molto del concetto di teatro di avanguardia, ma soprattutto incontrai un modo di stare sulla scena che mi lasciò senza parole, incapace di spiegare quello che provavo, ma certa che quel modo di essere attrice mi piaceva. Fui invasa da un'ondata di emozioni, molte delle quali a me sconosciute. Emozioni che non mi arrivavano dalle viscere, come altre volte mi era successo, ma dal cervello. Il pianto in cui improvvisamente scoppiai era frutto di una commistione di sensazioni, ma soprattutto di pensieri. Le parole che uscivano come musica dalla bocca della Tatò, furono tante lame che mi si scagliarono addosso ferendomi. Compresi la profondità e il dolore di Beckett, la mostruosità della realtà che raccontava. Avevo 22 anni e molto dovevo ancora comprendere e chissà se poi l'ho compreso.

Da quel lontano 2002 è iniziata la mia lenta ricerca su Carla Tatò (e di Carla Tatò). Una ricerca che è stata frammentata nella sua concreta realizzazione ma costante nel pensiero.

Questo libro quindi non è solo frutto di un interesse scientifico ma soprattutto di un'ossessione passionale per l'arte teatrale di Carla Tatò. È il tentativo di rimettere insieme anni di studi, appunti, incontri, riflessioni su Tatò e con Tatò.

Non vuole essere una ricostruzione completa e esaustiva del lungo percorso artistico dell'attrice.

Questo libro è partigiano, nel senso che sceglie volutamente di puntare lo sguardo soprattutto su una parte (Tatò), senza per questo togliere la fondamentale importanza dell'altra (Quartucci). Una scelta difficile, e a tratti forse anche pericolosa, visto che Carla Tatò diventa Carla Tatò soltanto quando incontra il maestro Quartucci. Tentare una lettura del lavoro della sola Tatò può essere azzardato e restituisce forse un'immagine dell'attrice e della sua arte non del tutto completa, ma ci è parso comunque importante procedere in questo senso.

Questo libro non sarebbe stato possibile senza il fondamentale coinvolgimento di Carlo Quartucci e Carla Tatò che mi hanno aperto innumerevoli volte le porte della loro casa archivio, mi hanno dedicato moltissimo tempo, hanno ascoltato il mio progetto e mi hanno aiutata nella sua concreta realizzazione. Grazie soprattutto a Carla Tatò che nell'intervista si è raccontata con grande profondità.

Un ringraziamento speciale va ad Armando Petroni per i consigli che mi ha dato, per le lunghe discussioni, per l'affetto, per la grande pazienza con cui mi ha supportato e sopportato fino alla fine di questo lavoro.

Grazie anche a Gianmarco Meozzi che oltre al suo scritto mi ha dato utilissimi consigli.

Grazie anche all'amicizia e all'incoraggiamento di Antonio Daniele, Silvio De Alessandri, Maria Vittoria Gialli, Stefano Carcereri e ai tanti che in questi anni mi sono stati vicini e mi hanno spinto a credere in questo libro.

Appunti per uno studio sull'arte di Carla Tatò

Studiare Carla Tatò tentando un'analisi profonda del suo "essere" attore – attore di nascita come l'Ilse pirandelliana – e del suo "fare" l'attore – un fare intriso della conoscenza e dell'esperienza dell'artigiano inteso in senso benjaminiano – è cosa assai ardua. Per almeno due motivi. Innanzi tutto per la complessità e la violenza con cui si manifesta concretamente l'arte di Carla Tatò. In secondo luogo perché l'arte della Tatò si realizza e raggiunge pieno compimento solo all'interno del teatro e del cinema di Carlo Quartucci. Pur mantenendo due personalità artistiche distinte, il percorso di entrambi si nutre del rapporto dialettico che si instaura tra loro.

Un percorso che analizzi le diverse sfaccettature della poetica della Tatò non può che partire da alcune, significative, indicazioni biografiche, e necessariamente deve soffermarsi su avvenimenti e incontri importanti della vita dell'artista.

Carla Tatò nasce a Roma, in una famiglia particolare. Suo padre è Antonio Tatò – detto Tonino – un importante uomo politico: "cattolico, comunista, partigiano a Roma, giornalista, dirigente sindacale"¹, prima al fianco di Giuseppe di Vittorio poi braccio destro di Enrico Berlinguer. La madre, Erminia Romano, è il primo direttore d'orchestra donna in Italia.

Tatò e Romano sono due genitori fuori dalla norma che con le loro scelte di vita hanno probabilmente influenzano il temperamento artistico e umano della Tatò. Il padre è il punto di riferimento per ciò che riguarda la sfera dell'impegno civile e politico. Il confronto e gli insegnamenti che da lui le arrivano sono fondamentali per la costruzione della sua lucida e profonda coscienza politica. È proprio da questa coscienza che gli stimoli per molte delle battaglie che la Tatò farà per cambiare il rapporto tra attore e industria teatrale e cinematografica. Molte delle quali indirizzate a mettere in evidenza il particolare e ancor più problematico rapporto tra quell'industria e l'attore donna. L'educazione all'impegno politico e alla partecipazione la spingono anche ad aderire, nel corso del tempo, a progetti artistici con una forte connotazione politica e sociale come il Teatro di Strada di Volonté e il Teatro Quartiere con Dacia Maraini.

Si può dire che il percorso artistico di Carla Tatò è innervato da una profonda morale politica che influenza molte scelte dell'attrice, e che è basamento sotterraneo e implicito di una poetica artistica che fonda il suo

essere anche su un' autentica presa in carico delle difficoltà e delle sfide che il nostro tempo pone agli uomini.

Il suo lavoro di ricerca non è mai concentrato solamente nell' individuare un modo di stare in scena finalizzato all' appagamento di un istinto d' arte. La ricerca di Carla Tatò è, dagli esordi fin all' incontro con Quartucci, la ricerca di un modo, di una lingua, di un suono per rompere il muro che divide le cose dell' arte da quelle della vita. È una ricerca atta a raggiungere la profonda comunanza tra arte e vita, che non ha nulla a che vedere con il tentativo di eliminare dalla propria vita i dolori, le lacerazioni, la marginalità e le concrete difficoltà dell' uomo in nome di una dedizione ascetica alla vocazione artistica.

Se il lato più politico dell' arte della Tatò nasce anche a partire dagli insegnamenti paterni, dalla madre assorbe, in modo in parte inconscio, molti degli elementi che andranno a costituire le fondamenta del suo essere più puramente artistico.

Erminia Romano, come abbiamo detto, è il primo direttore d' orchestra donna in Italia.

In un' intervista a Renata Valeri per *7 Giorni*, si racconta così: “Mio padre faceva l' avvocato e sognava di lasciarmi il suo studio, ma io la spuntai e mi diplomai pianista. Il pianoforte non mi soddisfaceva, mi sembrava che limitasse le mie capacità interpretative. Miravo a qualcosa di più, a qualcosa di diverso: le partiture erano la mia passione. Però mi sposai, vennero subito tre figli, gli impegni quotidiani che disperdevano spesso piacevolmente il tempo. Quando mi presentai al concorso per essere ammessa alla scuola di perfezionamento dell' Accademia di Santa Cecilia gli esaminatori mi consigliarono di tornare a casa, dove, mi dissero, mi aspettava la calza. Mi respinsero e io mi appellai alla Costituzione”². La Romano non si lascia sopraffare dai pregiudizi che la vogliono, in quanto donna, dedita al mestiere di madre e moglie. La bravura artistica e la forte coscienza politica e sociale le sono di aiuto e supporto per vincere la sua battaglia artistica. Diventa direttore d' orchestra e a questa attività dedica gran parte della vita. Tutta la famiglia d' altra parte, secondo i racconti di Tatò, è attenta a permetterle che possa studiare e perfezionarsi.

La passione della madre per la musica e la sua fortissima dedizione sono per Carla Tatò causa di dolori e mancanze, come lei stessa ci racconta. Osservando le due artiste, pur nelle sostanziali differenze, si possono riscontrare degli elementi di comunanza, rintracciabili soprattutto nel modo di concepire il loro essere artiste, ma ancor più nella forza con cui entrambe hanno lottato in quanto artiste-donna. È probabile che il modo di essere artista e di vivere l' arte della madre abbia influenzato l' “attore” Carla Tatò. [segue...]

Intervista a Carla Tatò

(Roma, 21-23 febbraio 2014, 31 maggio-6 giugno 2014)

Inizierei dalla tua famiglia. Hai voglia di parlarmene un po'?

La mia famiglia era divisa tra un padre che aveva fatto la Resistenza, un cattolico comunista, e una madre figlia della media borghesia, più o meno fascista, scappata di casa per stare con questo giovane comunista della Resistenza, scappata letteralmente di casa. Era un talento mia madre, una giovanissima direttore d'orchestra. A cinque anni aveva già fatto la sua prima suonata pubblica di pianoforte, questo era quello che si raccontava. Io da piccola, intorno ai cinque anni, vivevo una vita tutta dedicata a mia madre di perfezionarsi, di andare a fare i concerti. Nella vita familiare c'era una sacralità attorno a mia madre e la totale dedizione di mio padre a crescere la famiglia, che doveva essere numerosa. Io e i miei fratelli crescevamo insieme a tante famiglie di comunisti: la famiglia Rodano, la famiglia Ingrao, la famiglia Natoli. Tanti figli, tanti, numerosi, più o meno quattro o cinque per ogni famiglia, questo ci dava il senso di una famiglia allargata.

Il mare, la montagna, i congressi del PCI a cui abbiamo sempre partecipato, in fasce o più o meno in fasce. E poi l'altra vita, quella in cui l'artisticità di mia madre è stata molto forte, tanto forte, molto quanto lontana; quando arrivava in casa, mamma non c'era mai, era chiusa in una stanza e si sentiva il suono del pianoforte, si preparava, leggeva le partiture, si esercitava. Quando usciva era stanca. E poi doveva partire, fare concerti, studiare, perfezionarsi.

La famiglia era divisa tra queste due figure: una dedicata totalmente alla costruzione di un nuovo mondo politico, che era mio padre che lavorava, io me lo ricordo, fino alle due, alle tre di notte. L'altra era mia madre, che non c'era, o meglio, c'era ma non c'era.

Che rapporto avevi con tua madre?

Il modo di vivere di mia madre mi colpiva molto profondamente. Tutti i premi che riceveva in quanto prima donna direttore d'orchestra, compositore, musicista. Era un fenomeno, questo per me era molto contraddittorio, perché l'arte l'allontanava da noi, di questo io ricordo molto il meccanismo di sofferenza.

L'altra grande sofferenza era la solitudine, o si stava con le grandi famiglie di amici tutti insieme, le famiglie che ti dicevo, e allora tutti i figli si mischiavano, si era amici per forza, si andava tutti alle lezioni di musica, tutti

alle lezioni di danza, e ci si ritrovava con le famiglie, si stava tutti insieme. A scuola però, dove per altro io ero bravissima (ho fatto la prima preparatoria e sono andata in seconda perché avevo dei voti molto alti) la scuola andava bene ma le amicizie a scuola no, ero isolata, come lo erano i mie fratelli, in quanto figlia di comunisti. C'erano le scritte "i comunisti mangiano i bambini" e noi vivevamo con questa realtà. Era difficile che io fossi invitata a casa a fare i compiti da qualcuno, potevo andare a fare i compiti dai nostri soliti amici di famiglia che si scambiavano tutto, dal carnevale, dalle feste, dalle vacanze, si stava tutti insieme. Una grande banda, una grande ghenga e si stava bene. Però il quotidiano della famiglia era una situazione di sofferenza. Il quotidiano di mia madre che dava le lezioni di pianoforte a casa era un quotidiano in cui non c'era niente, la musica era sovrana, era sovrana per tutti. Mia madre esprimeva questa necessità e capacità e intorno a quella ruotava tutto.

Al momento della separazione da mio padre, per problemi evidentemente economici, lei decise di dare lezioni di pianoforte, di musica, di solfeggio, e le volle dare anche a noi figli. Tutti scappavano, l'unica che aveva risposto un po', ma per vendicarmi, ero io che all'improvviso chiudevo il pianoforte, pizzicando le mani di mia madre dentro, per ferirla fisicamente, credo in risposta delle ferite che io avevo.

Il clima di casa era un clima di forti principi morali, principi ideali in cui c'era il cambiamento, c'era l'emancipazione della donna. L'emancipazione femminile ragionata, io la ragionavo con mio padre, l'emancipazione affermata nella pratica era quella di mia madre. Io non ho mai espresso, nemmeno lontanamente il desiderio di un lavoro fisso, il famoso lavoro fisso, l'impiego. Una specie di sonetto che si respirava in casa mia era: grande autonomia economica, di pensiero ma nulla di ciò che si respirava nelle case dei bambini della mia classe in prima, seconda, terza, quarta elementare e poi in prima, seconda, terza, media. Gli anni in cui piano piano affiorava in me la grande inquietudine dell'insopportabilità di tutto ciò che era istituzionale, prima la scuola e subito dopo la famiglia.

Il rapporto con la tua famiglia è stato anche un rapporto conflittuale, mi pare di capire.

A tredici anni scappai di casa come segno di una volontà precisa di non stare dentro a una struttura istituzionale. Dalla famiglia scappavo, o tornavo alle quattro di mattina costringendo mia madre, che non mi dava le chiavi, a svegliarsi e a venirmi ad aprire il portone. A volte dormivo a casa della mia amica perché non volevo tornare a casa per via della tensione che c'era a

causa della separazione, all'epoca non era normale separarsi. In oltre stare fuori casa era un mio modo per dare sfogo alla mia necessità, fortissima, di ribellione alle regole imposte dalla famiglia e dalla scuola. Infatti non solo non tornavo a dormire a casa, ma per andare a scuola, parliamo di quando avevo tra i dieci e i dodici anni, mi truccavo come una disgraziata mettendomi chili di fondotinta sulla faccia, ombretto verde e una linea nera che dalle palpebre arrivava quasi alla tempia, un chilo di rimmel sulle ciglia e litri di Collistar blu dentro il bulbo dell'occhio che non era bianco ma diventava blu. La mattina stavo un'ora per mascherarmi per poi andare in classe fumando per farmi cacciare dalla scuola. Poi ho scoperto che potevo fare così perché avendo dei bei voti, in sei mesi, presentandomi da privatista, recuperavo due anni di scuola, che mi era veramente insopportabile. Così passai questo periodo, che incise moltissimo sulla mia componente di bisogno e ricerca di libertà. Libertà in tutti i sensi: libertà dalla famiglia, libertà da quello che era l'opinione comune di ciascuno, l'impiego fisso, libertà nei rapporti. Era una necessità vitale che mi ha portata a non fare più la scuola giorno per giorno ma sei mesi per due anni. Quindi potevo gestire gli altri sei mesi dell'anno in libertà, questo mi dava un grande piacere, era un modo di gestire la vita quotidiana diversamente da quello che era l'ordinario di tutti gli altri che frequentavo, che rappresentavano il mondo legato alla scuola, alla società civile.

In famiglia poi, con la separazione, si distrusse qualunque rapporto collettivo e cominciò un rapporto ad hoc. Il rapporto con mia madre si ruppe, e cominciò una lotta per recuperare il rapporto con mio padre. Fu una delle cose più difficili, lo recuperai nel tempo, intorno ai diciotto-vent'anni, anche se mio padre mi aiutò moltissimo quando feci la scelta di presentarmi da privatista per il quarto e quinto ginnasio e primo liceo, poi lui prese la decisione di mandarmi a Torino da sua sorella, mia zia Sesa.

Che clima hai respirato a Torino? Che ricordi hai?

Da mia zia la libertà c'era anche in famiglia. Era una famiglia unita: Sesa e suo marito Sergio Garavini, segretario della Camera del Lavoro e della FIOM. Via Sei ville, sopra la Gran Madre, era una grande strada dove noi ragazzi stavamo tutti insieme: io mia cugina Daniela, i suoi amici Alice, Alvar, Bianca, Elgrigia, Marta e Oreste, le porte delle case erano aperte, non c'erano appartamenti chiusi, si viveva tutti insieme. Andavo a scuola al Liceo Gioberti, ho fatto tre anni. Lì si è creato un momento molto caldo, con altri studenti della scuola e della classe: Valeria, la mia compagna di banco, Max Negarville, Roberto Buttafarro, Pablo Pistoï, Roberto Anselmino che andava addirittura da Strehler a Milano. Insomma tutti quelli che furono poi il germe

di un'occupazione del liceo. Cacciamo il Preside dalla scuola, lo mandammo a Montevideo, era l'anno scolastico 1963-'64.

In questo periodo se non sbaglio ti avvicini anche al teatro.

Questi anni che feci al Gioberti determinarono un gruppo di lavoro teatrale all'interno del liceo che chiamammo Gruppo Teatro Proletario, GTP. Faccemmo anche la grande manifestazione del I maggio con cartello giallo e scritta nera. Urlavamo queste tre parole: "gruppo", "teatro" e "proletario". Erano la totalità espressiva di una necessità profonda. Proseguimmo dicendo, più che recitando, *Aspettando Lefty*, credo... Non mi ricordo neppure di chi era *Aspettando Lefty*. L'immagine del gruppo era molto aggressiva, c'era la scansione e c'era il ritmo. La prima cosa che noi dicevamo: "Gruppo Teatro Proletario, Gruppo Teatro Proletario". Questo me lo ricordo, il suono e il ritmo di queste parole che uscivano e nel momento in cui uscivano c'era un enorme gioia, perché si formava questo suono. Il suono era l'espressione sintetica effettiva del tutto, che se era solo immagine era parziale, se era solo parola era parziale, se era solo scritto era sempre parziale. La totalità c'era con l'azione nello spazio aperto della strada, del corteo, della piazza come tempo reale, come tempo d'immagine e come tempo di suono. Era un tutt'uno. Lì provai una strana sensazione, perché fu inconscia, sensazione che poi mi portò a ricercare il piacere che avevo provato in questa prima esperienza.

In che modo ti avvicini alla recitazione?

Io ricordo il gran piacere che avevo della lettura a voce alta. All'epoca a scuola si dava un voto a chi leggeva a voce alta. Io venivo chiamata, non solo nella mia classe ma anche in altre classi, per la lettura a voce alta. Questo me lo ricordo perfettamente: il piacere di leggere a voce alta in italiano, in latino, greco. Io venivo sempre chiamata per la capacità di leggere e di trasmettere. Se facevamo letteratura italiana leggevo tutto il programma scolastico, avevo un grade successo. Provavo un grande piacere in questo meccanismo legato alla lettura come realtà. L'altra cosa che ricordo, assistendo ai concerti di mia madre, dove era schierata tutta la famiglia, i figli in prima fila, la sofferenza quando vedevamo le prove, perché c'era sempre una grande disobbedienza dell'orchestra, fatta per la maggior parte da uomini. La lotta che faceva mia madre, essendo una donna direttore d'orchestra, questa autorevolezza non le veniva riconosciuta dai professori d'orchestra ricordo questa fatica che lei faceva per imporsi e che la inducevano a chiedere almeno uno o due giorni in più di prove. E poi la gioia infinita di vedere il concerto, un

concerto sempre di musica sinfonica. Alla fine del concerto mia madre, io ricordo, era una specie di fontana che per un'ora o anche due ore, sudava, veniva avvolta da mio padre in un grande asciugamano. Si doveva aspettare che mamma smettesse di sudare, perché la tensione del corpo durante la direzione era tale che lei sudava per almeno un'ora dopo, e quindi noi dovevamo aspettare che finisse, non poteva uscire così sudata, poi si cambiava e uscivamo tutti insieme.

Questi comportamenti sono quelli che io ho poi mutuato profondamente, questa dedizione assoluta all'atto, per lei musicale. Come natura artistica io ho questa assolutezza e dedizione.

Cos'era che ti dava piacere della lettura?

Quello che mi piaceva era il suono... Il suono, quello che scoprivo... La mente che si muoveva e immaginava. Intanto perché la letteratura era poetica e poi questa storia che si poteva modulare la voce, scoprendo dei suoni che non erano i suoni della sintassi. Soprattutto poi se c'era poesia vera da leggere. Leopardi in classe era qualcosa che mi toccava profondamente, più di Dante. Dante mi intimoriva ma Leopardi era qualcosa che mi toccava moltissimo perché c'era un viaggio dentro, c'era il suono della parola e la libertà assoluta di proporlo.

Per quanto riguarda la natura della presenza fisica, mi comportavo e mi presentavo sempre in modo out. Non ho mai sentito la voglia di essere alla moda, ma certamente ho sempre avuto la voglia di segnare me stessa con la presenza, con il corpo, con qualcosa di estremo. Ai tempi c'erano i fumetti di *Barbarella* e di *Pravda*, io ero *Pravda*. Mi piaceva la figura violenta di una donna maschile, il maschile che c'è nella donna mi piaceva, pur essendo io assolutamente una donna, però ho sempre voluto metter in evidenza la forza assoluta, autonoma e libera che sprigionava da un corpo di donna. Per cui indossavo la "mini". Che non era una mini gonna, era un perizoma, e contemporaneamente non era una cosa estetica, era una scelta. Non mi sono mai comprata una macchina ma mi sono comprata, con i primi guadagni, una moto, una Harley Davidson e andavo in minigonna d'estate e in inverno, anche con la pioggia. Quando incontrai Carlo lui aveva un bellissimo, incredibile Camion Bianco ma io avevo una Harley Davidson rossa e nera che lo ha spaventato. A me ha spaventato un po' il Camion, ma lui ai miei perizomi e l'Harley Davidson si aggrappava. Voglio dire, un bel incontro.

Il periodo in cui uscì la minigonna era un valore civile e ideale. La portavano tutte: grasse, magre, giovani, non giovani. Quando scelsi di mettere, non la minigonna ripeto, ma un perizoma, lo scelsi fino in fondo come espressio-

ne. Non era per provocare gli uomini, io sapevo cosa comportava camminare così per strada, alle due, alle tre, alle quattro di notte, in una società che queste cose non le aveva ancora metabolizzate, però volevo avere la libertà di vivere l'estremismo assoluto. Io sono sempre stata estrema, credo fin da piccola. Gli amici ai giardini me li guadagnavo imparando a fare tutti i possibili giochi e vincendo sempre. Quando vincevi ti riconoscevano come il capo e quindi ti davano rispetto e amicizia.

Un altro fatto importante, che arriva dalla mia infanzia, e che individua un modo di essere, che è mio ancora oggi, e che ha avuto forte espressione nel mio lavoro, è che da piccola a carnevale tutti quanti, dai parenti agli amici, si travestivano, e invece a me non piaceva travestirmi. Volevo andare in strada a urlare, giocare, fare dei gesti, ma non travestita, non mi piaceva fare i personaggi, men che mai quelli femminili, perché li ritenevo molto piccoli, riduttivi, non liberi... Dentro lo stereotipo per cui il femminile raccontava dei sentimenti, raccontava dei desideri e dei comportamenti che non erano assolutamente quelli che viaggiavano nella mia testa, nel mio corpo, nel mio fare, nel mio desiderare.

La tua prima esperienza con la recitazione è stato dunque il GTP. In seguito a quell'esperienza rimane un segno che decidi fare crescere?

Nel Gruppo Teatro Proletario ci muoveva la voglia sociale, civile e politica che c'era in quegli anni.

Quindi più che un desiderio artistico era una spinta di tipo politico?

Sì, avevamo questo testo, *Aspettando Lefty*, che raccontava le tensioni, simili a quelle che vivevamo noi. Volevamo cambiare la società e questa voglia di cambiamento in *Aspettando Lefty* c'era, aveva un significato. Le armi per poter affrontare il testo erano armi assolutamente inadeguate, io lo sentivo. Ci esponevamo come voce, come corpo, come tutto, dentro a un testo. Io mi sentivo totalmente inadeguata, attirata, ma totalmente inadeguata, soprattutto nella fase di preparazione, durante le prove. Mi piaceva la sfilata del primo maggio, annunciare che c'era un Gruppo Teatro Proletario per strada, ma non provare con Roberto Anselmino, che tornava da Milano, dal suo lavoro con Strehler, dicendo: "Stiamo provando *Il gioco dei potenti*" e ci raccontava come provava con Strehler. Non c'era nessuna gioia in questo, c'era nella vita che facevo appena uscivo da lì, per strada, questo sì, ma provavo una enorme inadeguatezza nel momento in cui si provava.

Col GTP avete fatto soltanto Aspettando Lefty. Intanto tu finisci il Gioberti, giusto?

Sì, finito il Liceo Gioberti volevo entrare all'Accademia Albertina. Non sapevo che all'Accademia non ti prendevano se non avevi la maturità artistica, quindi in sei mesi la presi, con un gruppo di amici che mi aiutò molto, riuscii a passarli gli esami. Poi tornai a Roma e mi iscrissi all'Accademia di belle Arti, scenografia. A Torino ho fatto i primi mesi ma dopo due, tre mesi volli tornare a Roma, siamo fra il 1965 e il 1966. Quando cominciai scenografia cominciai ad avere una smania, la scenografia non mi bastava.

Stando a Roma si incontravano gruppi che facevano teatro, incontrai un primissimo gruppo che lavorava al teatro San Saba. Era il gruppo di Iole Magno, sorella di Maria Teresa Magno, che andava per la maggiore. Con la Maria Teresa Magno c'era Arcangelo Francavilla, un attore che era osannato, sempre nella *suburba*, non era certo il teatro istituzionale.

Ricordo che giravo per teatrini, e vidi uno spettacolo di Iole Magno, che si faceva chiamare Durga, e di suo figlio Federico Pietrabruna. Loro mi proposero di fare i costumi per un altro spettacolo che volevano preparare, *Fuori della porta* di Borchert. Incominciai a immaginare le scene. Non c'era una lira e gli altri attori fra aprile e maggio presero tutti scritte estive pagate, per cui siamo rimasti la Durga, il figlio Pietrabruna e io, come scemi, con lo spettacolo provato, le scene tutto quanto. Allora Durga mi propose di stare in scena con Federico. Io risposi: "Ma io non ho mai recitato, che vuoi che possa fare? Poi per carità non mi chiamate Carla Tatò perché io sto facendo l'Accademia, se mi scoprono mi cacciano, c'è un regolamento, fino al quarto anno non si può firmare niente". Lei mi disse: "Va beh, scegli un altro nome". Io vai a capire perché, scelsi Liliana Branchi. Ricordo che Loana e Luana erano delle donne dei fumetti di allora che mi colpivano, erano nomi romani e esotici insieme. Decisi di chiamarmi Liliana Branchi, questo cognome non lo so da dove l'ho preso. Come Liliana Branchi feci *Fuori della Porta* e *Papillon* che non era di Borchert (non mi ricordo di che era). Uscì una critica sul Messaggero tutta su Liana Branchi: "Grande temperamento". Buttata sulla scena, mi sono inventata delle cose incredibili, da sola. Quello che più ricordo, e che credo fu ciò che colpì molto il pubblico, era il mio piangere e ridere nello stesso momento ma davvero! Ridere e poi, le lacrime, facendo avanti e indietro. Non me lo scorderò mai, andare indietro piangendo, venire avanti ridendo o vice versa, questo fu il momento apice per cui scrissero "grande temperamento", non so come l'ho fatto ma lo feci.

Dopo di che conobbi Carla Cassola, diventammo amiche e io le dissi: "Facciamo una cosa noi, io ho bisogno di fare una cosa". Io e lei eravamo

molto simili. Alte, bionde. Feci i costumi, le scene, le musiche, tutto. Misi Carla Cassola in scena e facemmo lo spettacolo al Teatro de' Servi. Era il 1966, sarà stato ottobre o novembre. Era *Beat Generation*, venne Carmelo a vedere lo spettacolo e mi propose di andare a trovarlo al Beat 72. In quel periodo faceva *Nostra Signora dei Turchi*. Andai al Beat 72 fu indimenticabile, una discesa agli inferi.

Per *Beat generation* scelsi tutte le musiche contemporanee, dai Rolling ai Doors. I costumi erano assurdi, i testi erano di Ginsberg, di Ferlinghetti, di Burroughs. L'on the road che a me piaceva, l'on the road americano. Non i Beatles. Scegliemmo la via dei Rolling partendo da Bob Dylan, scegliendo Bon Dylan sia come testo che come musica, le poesie dei poeti maledetti on the road. Non c'era nessuna regia, c'era solo un filo continuo di musica e tra una musica e l'altra e sopra la musica c'erano questi testi dei poeti americani. Basta nient'altro.

In quel periodo c'era "Marcatre", la rivista, che seguivamo molto, e c'era Nanni Balestrini che dirigeva la Libreria Feltrinelli di via del Babuino. In quel luogo noi giovani ci aggiornavamo, bivaccavamo dentro la libreria Feltrinelli. "Marcatre" era la nostra bibbia. Ci diceva cosa succedeva nel mondo, noi stavamo eternamente alla Feltrinelli, fregavamo i libri e Nanni ci copriva, poi diceva: "Riportateli perché ne avete fregati troppi", però era molto carino con noi.

"Marcatre" è stato un grande educatore per noi, e quella libreria di via del Babuino fu teatro di grandi avventure. Tra quel tratto di via del Babuino, via del Corso e via di Ripetta noi si bivaccava, spesso per avere la sensazione di vivere di quello che succedeva nel mondo.

Mi pare di capire che non avevi un grande rapporto con l'avanguardia e con quello che stava succedendo in quegli anni in teatro.

No, Durga era impazzita per Quartucci. Mi ricordo che lei mi disse nel '66: "Tu non hai visto il Beckett di Quartucci a Prima Porta?". Io ero appena arrivata da Torino. Durga mi disse: "Il Beckett di Quartucci è lo spettacolo più bello che esista". Mi parlò solo di Quartucci. Io non seguivo il teatro, non avevo interesse per quello che usciva sui giornali, volevo studiare. Quando iniziai l'Accademia di Belle arti a Torino lo feci perché volevo applicarmi su una cosa che incominciava a piacermi fortemente. Quando mi fecero passare sulla scena, e scoprii qualcosa che non pensavo di scoprire, capii di star bene. Immediatamente ho detto: "devo fare quello in cui sto bene". Per questo chiesi a Cassola di fare *Beat generation*.

[segue...]

© 2016 Editrice ZONA snc
Galleria fotografica
edizione elettronica riservata

È VIETATA
qualsiasi riproduzione
o condivisione di questo file
senza autorizzazione
della casa editrice



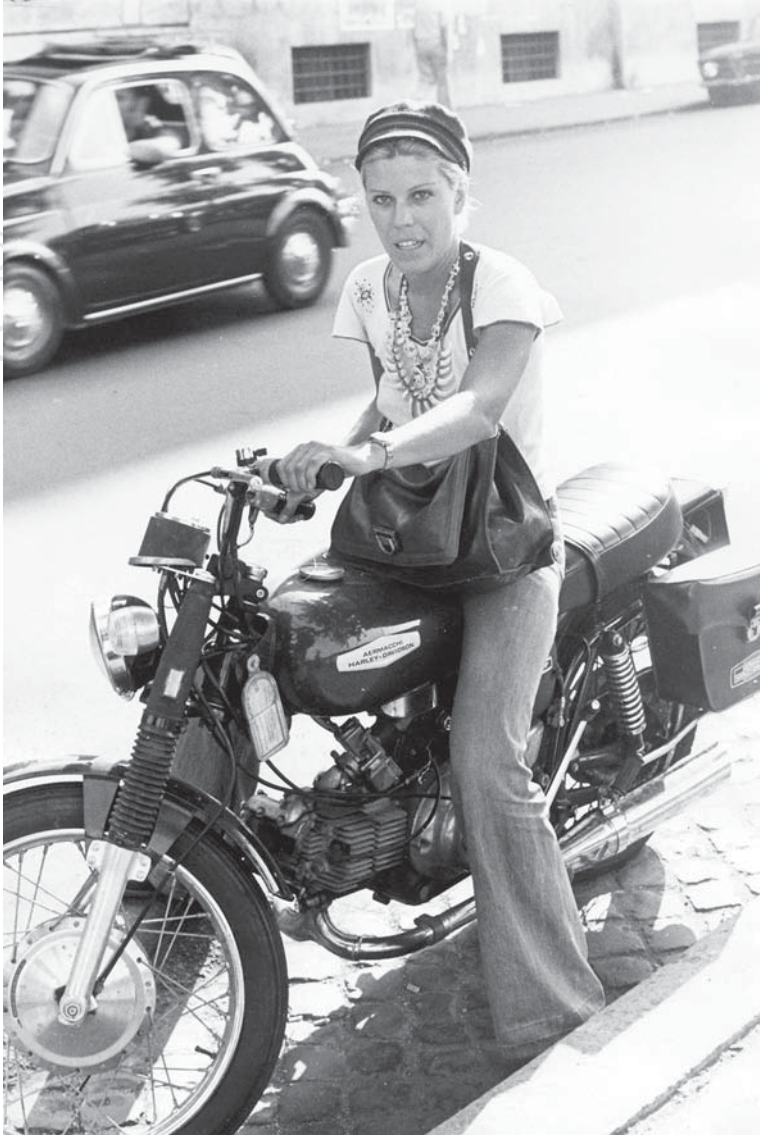
Carla Tatò

©
ec

O



Erminia Romano



Carla Tatò



Non andare in giro nuda, 1969-70



Teatro di Strada, 1971

[segue...]

Bibliografia ragionata

La seguente bibliografia è una selezione di testi a nostro parere utili per un inquadramento iniziale del panorama teatrale italiano all'interno del quale esordisce e agisce Carlo Quartucci, e in cui Carla Tatò si forma. Vuole essere altresì uno strumento per un primo approccio storico e critico al lavoro di Carlo Quartucci, indispensabile per procedere a studiare l'arte di Carla Tatò.

Attisani Antonio, *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003.

Bene Carmelo, *Opere. Con l'Autografia di un ritratto*, Milano, Bompiani, 2002.

Benjamin Walter, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.

Borgia Luca, *L'evento e l'ombra. Fenomenologia del nuovo teatro italiano 1959-1967*, Lucca, Pacini Fazzi, 2006.

Cavaglieri Livia, *Verso la «libertà totale della scena»: Cartoteca di Carlo Quartucci*, in Federica Natta (a cura di), *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria: drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, vol. 3, Bari, Pagina, 2014.

D'Angelo Elena, «Laboratorio per una mesa in scena del Don Giovanni di Molière» a cura di Carlo Quartucci e Carla Tatò: materiali didattici per l'esposizione di un metodo, in "Biblioteca teatrale", n. 89-90, 2009.

De Marinis Marco, *Il nuovo Teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

Di Marca Pippo, *Sotto la tenda dell'avanguardia*, Pisa, Titivillus, 2013.

Eco Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2004.

Flaiano Ennio, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Adelphi, 2010.

Garboli Cesare, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni, 1998.

Grande Maurizio, *La riscossa di Lucifero. Ideologia e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Roma, Bulzoni, 1985.

Laboratorio Sueña Quijano di Carlo Quartucci e Carla Tatò, scritti di: Armando Petrini, Franco Perrelli, Donatella Orecchia, Livia Cavaglieri, Carlo Quartucci, Carla Tatò, Giuliana Pititu, Gigi Livio, Maria Teresa Roberto, Gianmarco Mecozzi, in "Il Castello di Elsinore", n. 61, anno XXIII.

Livio Gigi, *Minima Theatralia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1984.

Livio Gigi, *Ce n'est qu'une fin. Il '68 a teatro*, in Roberto Alonge (a cura di), *Il sogno di cambiare la vita (fra gabbiani ipotetici e uccelli di rapina)*, Roma, Carrocci, 2004.

Maraini Dacia, *Fare teatro*, Milano, Rizzoli, 2000, 2 voll..

Margiotta Salvatore, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Aspettando Godot, Teatrostudio, Genova 1964, a cura di Donatella Orecchia e Armando Petrini, in "L'asino di B", n. 5, marzo 2001 e n. 6, gennaio 2002.

Orecchia Donatella, *Samuel Beckett e quelli di Prima Porta. Gli anni del "Teatro della Ripresa"*, in "L'asino di B.", n. 10, maggio 2005.

Orecchia Donatella, *La regia della crisi. Frammenti per un dialogo: Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo De Berardinis e Pela Peragallo*, in Antonio Audino (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Roma, Artemide, 2007.

Orecchia Donatella (a cura di), *Quasi un diario, frammenti per uno scenario*, Roma, Teatrarteria, 2007.

Orecchia Donatella, Petrini Armando, Pierini Mariapaola (a cura di), *La scena della contraddizione. Omaggio a Gigi Livio*, Corazzano, Titivillus, 2008.

Pasolini Pier Paolo, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1999.

Perrelli Franco, *I maestri della ricerca teatrale*, Bari, Laterza, 2007.

Petrini Armando, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ETS, 2005.

Prandstraller Gian Paolo, *Professione regista*, Cosenza, Lerici, 1977.

Puppa Paolo, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Bari, Laterza, 2003.

Quadri Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1967)*, Torino Einaudi, 1977, 2 voll..

Quadri Franco, *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982.

Scaccia Mario, *Interpretando la mia vita: il mio teatro, i miei personaggi, la mia storia*, Bologna, Persiani, 2009.

Valentini Valentina, Mancini Giancarlo, *Giuseppe Bartolucci. Testi Critici, 1964-1987*, Roma, Bulzoni, 2007.

Valentino Mimma, *Il nuovo teatro in Italia, 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015.

Visone Daniela, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano, Titivillus, 2010.

Selezione di materiali di Carlo Quartucci e Carla Tatò

AA.VV., *la Zattera di Babele 1981-1991, 10 anni di parola, immagine, musica, teatro*, Firenze, Tipografia Press 80,

Aria. Opera-suite, documenta 7, catalogo, Kassel, [senza indicazione di editore], 1982.

Fadini Edoardo, Quartucci Carlo, *Viaggio nel camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa editoriale studio forma, 1976.

La favola dell'usignolo, catalogo a cura di Rudi Fuchs, Roma, [senza indicazione di editore], 1985.

Funerale & Comédie Italienne (libretto), Eindhoven, [senza indicazione di editore], 1984.

Primo amore. Beckett. Quartucci, programma di sala di *Primo amore*, a cura di Marina Bistolfi e Salvo Licata, 1989.

Progetto Genazzano, catalogo a cura di Rudi Fuchs, Walter Nikkels - Suite a cura di Carlo Quartucci e Pino Genovese [senza indicazione di luogo], Zattera di Babele s.r.l., 1983 e 1986.

Quartucci Carlo, *Verso Temiscira. Viaggio intorno alla Pentesilea di Henrich Von Kleist*, Milano, Ubulibri, 1988.

Rosenfest, Roma Novembre '86, Concerto per arti, programma di sala di *Rosenfest*, a cura di Marco M. Gazzano.

Tatò Carla, [*Intervento al convegno "Il teatro di contraddizione" (marzo 2004)*], in "L'asino di B.", n. 9, luglio 2004.

© 2016 Editrice Z
edizione elettronica

È VIETATO
qualsiasi riproduzione
o condivisione di
senza autorizzazione
della casa editrice



GIULIANA PITITU

(1980) si è laureata in discipline teatrali presso l'università di Torino. Da circa dieci anni segue l'attività artistica di Carlo Quartucci e Carla Tatò. Ha pubblicato, fra l'altro, un contributo all'interno del dossier *Laboratorio Sueña Quijano di Carlo Quartucci e Carla Tatò* (Il Castello di Elsinore, n° 61, Edizioni di Pagina 2010).



Io non ho mai voluto fare una carriera, non ho pensato a una carriera, ho pensato a una passione, e appassionatamente a un'espressione autentica di me attraverso l'attorialità, che non vuol dire essere attore o attrice, vuol dire raggiungere uno stato di autenticità tale da riuscire a vedere l'invisibile e a sentire l'inudibile. Il mondo che offriva Carlo con il suo Camion era un mondo talmente affascinate e forte di valori, di utopie, di utopia del teatro, utopia della vita, utopia artistica e culturale, era un sogno estremo e con questo sogno estremo sentivo una consonanza pazzesca. [...] Sapevo che con lui avrei potuto costruire cose nuove mai esistite. (Carla Tatò)

Euro 18

ISBN 978 88 6438 527 3

