

# L'idea del teatro di Simone Carella

*La seconda tappa del viaggio nella sperimentazione teatrale italiana ci pone di fronte ad un gruppo che ha rinunciato a servirsi degli attori: ne segue un'analisi dello spazio e degli elementi della rappresentazione.*

Simone Carella è stato tra i primi ad avvertire l'esigenza di riportare all'interno della pratica teatrale un atteggiamento di tipo autoriflessivo. Con *Autodiffamazione*, messo in scena l'anno scorso, Carella muove da una esigenza di delimitazione di campo. Eliminato il riferimento a un testo letterario (sia pure stravolto) e rifiutata la presenza degli attori, legata sempre in una certa misura a elementi soggettivi d'interpretazione, egli imposta rigorosamente il discorso su basi analitiche. Tutte le componenti sceniche sono ricondotte a un sistema, le cui regole sono stabilite dal regista, autore e unico ideatore dello spettacolo. L'operazione prende l'avvio e si consuma all'interno di un'idea-progetto. Il carattere mentale e autosufficiente di questa operazione è sottolineato dalla espropriazione dallo spazio scenico non solo degli attori, ma anche del pubblico che costituisce l'altro termine di riferimento privilegiato della tradizione teatrale. La porta d'ingresso, infatti è sbarrata, e su di essa è proiettata la diapositiva dei funerali di Pascali. « Volevo riappropriarmi — ha dichiarato Carella — ma riappropriarsi significa sottrarre qualcosa a qualcuno... volevo togliere agli spettatori il loro luogo, agli attori il loro ruolo, e allora da questa porta invece di entrare gli spettatori esce un funerale ». L'immagine del funerale diviene così un elemento provocatoriamente emblematico, così come emblematica è la sedia vuota che collocata su una pedana-palcoscenico sottolinea l'assenza dell'attore in scena.

L'azione è affidata soprattutto al mezzo astratto della luce, che sotto forma di proiezioni luminose, diapositive, filmati, misura e definisce le categorie del tempo e dello spazio. Si tratta di una luce impiegata in modo essenzialmente analitico, vale a dire non è in funzione di qualcos'altro, non serve ad illuminare una situazione o un attore, ma illumina se stessa: è autosignificante. Utilizzando il riquadro luminoso del proiettore privato del fotogramma, Carella costruisce una serie di immagini astratte, geometriche, giocando sulla composizione e sulla scomposizione di un grande schermo bianco intelaiato come una porta-fine-

di Silvana Sinisi

stra. Su questo stesso schermo sarà proiettato il filmato di una seduta di allenamento di Steve Paxton, mentre su un altro, collocato ortogonalmente al primo, comparirà la ripresa filmica di un concerto di La Monte Young. La figura umana compare, quindi, in questo lavoro, ma recuperata alla seconda potenza, distanziata e oggettivata attraverso il ricorso al mezzo freddo della fotografia. Diviene un elemento mobile nella scena, riassorbita nel medium luminoso.

L'investigazione sulla luce si spinge sino all'analisi delle sue potenzialità espressive. Il fascio di un riflettore inquadra la sedia, contribuendo con la gamma delle variazioni luminose — dall'intensità massima allo spegnimento progressivo — a suscitare la sensazione di una vita autonoma dell'oggetto. Un procedimento che ricorda da vicino certe soluzioni sperimentate nei « drammi d'oggetti » futuristi. Questo procedimento non intacca tuttavia la natura fredda di tutta l'operazione complessiva. La stessa sedia è duplicata nella sua immagine fotografica che viene proiettata sulla parete, stabilendo una relazione di ordine linguistico, quasi una citazione di Kothuth, tra la definizione iconica della sedia e l'oggetto realmente presente nella sala. Oltre alla luce anche il sonoro, un

brano per pianoforte di Keith Jarrett, svolge un ruolo rilevante nella costruzione dell'evento scenico. Tuttavia a differenza della luce, che si modifica e si scompone nello spazio, la musica costituisce un flusso continuo e sempre rinascente che tende quasi a fissare e congelare il tempo in una dimensione di raccolta concentrazione.

Se in *Autodiffamazione* l'interesse predominante era rivolto al problema della luce, in *Viaggio sentimentale e oltre* è soprattutto il suono a assumere il ruolo di protagonista. L'indagine sulla funzione scenica del sonoro stabilisce un raccordo interno tra i brani che compongono il trittico. Il momento di passaggio è segnato da *Feux d'artifice*, una messinscena astratta realizzata nel '17 da Balla su testo di Strawinsky. Si tratta di una vera e propria sinfonia cromatica che si svolge in sincronia con il brano musicale, realizzando un'equivalenza tra luce e suono. Nella pièce seguente, dedicata a Gertrude Stein, il fatto sonoro è recuperato a livello fonetico. Due ragazze leggono brani in inglese, contaminando liberamente un testo della Stein, *Il libro della cucina*, e una minipièce della sua amica Alice Toklas. La presenza della figura umana è qui puramente strumentale. Le due ragazze non interpretano un testo, né agiscono sulla scena. Sono sedute in prima fila, invadendo lo spa-

Esauritasi nella spettacolarizzazione e disintegrata dal sistema anche la fase del Teatro Immagine, dopo la ricerca di una comunicazione sensoriale e coinvolgente esplicita fino al dopo-sessantotto dal teatro del corpo e del gesto, la vicenda scenica dell'avanguardia si ritrova oggi a partire da un nuovo punto zero. Lo si è visto esaurientemente nel primo articolo di questa panoramica dedicata ai nuovi gruppi italiani, a proposito del Carrozzone di Firenze (Data n. 25) e della sua triplice connotazione analitico-patologica-esistenziale. Questa tendenza all'analisi — come il rifiuto dell'idea di spettacolo definito, della ripetibilità, dell'usura professionale dell'attore — ritorna come una costante in tutto il Nuovo Teatro Concettuale. Fare teatro oggi, parallelamente a quanto è avvenuto nelle arti visive, significa sempre meno soddisfare a primarie esigenze di espressione, e sempre di più esercitare un'attività saggistica sul proprio lavoro e sui modi della comunicazione. Paradigmatico è il caso del Gruppo Stran'amore che debutta, diretto da Simone Carella, nel 1975 presentando un testo (*La morte di Danton* di Büchner) e all'indomani di un secondo confronto con un autore (il Peter Handke della *Cavalcata sul lago di Costanza*), subito dopo la prima, si mette in crisi proprio come gruppo, avvertendo la necessità preliminare di una verifica dei ruoli, dei presupposti, dei mezzi, degli ambienti dell'azione. (Franco Quadri)

zio degli spettatori a cui volgono le spalle e leggono i loro testi, come se stessero conversando tra loro. È una specie di coro: il corpo è assunto come puro strumento di emissione vocale. La abolizione dell'attore, l'investigazione sulla luce e sul suono, la ripresa di un testo canonico dell'avanguardia storica come *Feux d'artifice* di Balla, ci riconducono alle origini stesse del teatro astratto, le cui prime formulazioni furono avanzate nell'ambito futurista. Oltre Balla anche Depero con *Colori* nel '16 e Prampolini con alcuni spettacoli della *Pantomima Futurista* (1927), tentarono le prime realizzazioni di un teatro senza attori, in cui l'azione scenica fosse sostenuta esclusivamente da giochi cromatici e suoni. Da un punto di vista teorico fu soprattutto Prampolini a impostare più rigorosamente il discorso. Se nel '15 già immaginava di sostituire gli attori viventi con « guizzi e forme luminose », gli attori gas, nel '24, ritornando su questo argomento, giungeva alla « personificazione dello spazio nella funzione dell'attore ». Queste esperienze, sia come enunciazioni teoriche che come uso dei materiali scenici, possono essere considerate come un termine di riferimento, implicito o esplicito non importa, delle

recenti proposte di un teatro astratto, e in particolare della proposta di Carella. Nei confronti di quest'ultima c'è tuttavia da sottolineare una differenza fondamentale. Nei futuristi il teatro astratto è visto in funzione di un coinvolgimento del pubblico a livello psicofisico, inoltre i vari elementi sono interpretati come equivalenti astratti della realtà, rinviando in qualche misura ancora a dei contenuti. Nell'operazione di Carella, invece, si riscontra un atteggiamento più mentale, egli lavora alla seconda potenza sulla citazione, sul prelievo, tende a raffreddare e distanziare l'immagine, che non rimanda a altro, ma è autosignificante. Anche la ripresa di *Feux d'artifice* è in fondo una citazione e s'inquadra in un momento riflessivo sul ruolo delle avanguardie storiche. Non a caso il lavoro di Balla è inserito in un trittico di cui fa parte anche un brano di Gertrude Stein e un pezzo musicale di Savinio, un accostamento che vuole riproporre a distanza la contemporaneità di certe esperienze dell'avanguardia come il futurismo, il cubismo, la metafisica. È chiaro che in queste scelte giocano in una certa misura anche fattori di tipo affettivo, una sorta di recupero di luoghi della memoria. Questo era riscontrabile an-

che in *Autodiffamazione* in cui le immagini di Steve Paxton, di La Monte Young, di Majakovskij, che comparivano nel corso del lavoro, rappresentavano momenti di un itinerario spirituale, rientravano in una specie di confessione autobiografica. Ma anche questo momento non è rivissuto con partecipazione emotiva, non si tratta di una memoria in senso proustiano, ma di una memoria culturale, denunciata attraverso la citazione.

L'analisi dello spazio come elemento teatrale, accennata ma non approfondita nei lavori precedenti (in *Viaggio sentimentale* l'esecuzione dei tre pezzi corrispondeva anche a tre luoghi fisici diversi), diviene il tema centrale di *Luci della città*, intervento realizzato nel novembre '76 per la Rassegna Teatrale di Cosenza. In questa occasione, rifacendosi a certe esperienze della cultura americana, in particolare alla stagione degli happenings alla fine degli anni cinquanta, quando artisti di varie discipline lavoravano su un'idea comune, Carella ha affrontato il problema dello spazio scenico insieme a altri gruppi di ricerca, con una divisione dei compiti dovuta alle competenze specifiche. Anche gli attori, il Gruppo della Gaia Scienza, hanno collaborato



Giorgio Piredda

Simone Carella, *Luci della città*. Lo spettacolo è stato realizzato nel novembre del '76 per la Rassegna teatrale di Cosenza. In questa occasione il regista, rifacendosi a certe esperienze americane degli

anni '50, ha affrontato il problema dello spazio scenico insieme ad altri gruppi di ricerca. Gli attori hanno collaborato al progetto in veste di tecnici, e non di interpreti dell'esperienza del regista.



Simone Carella, *Autodiffamazione*, 1976. Carella, con lo spettacolo *Autodiffamazione*, di cui è regista, ha introdotto un nuovo modo di fare teatro, eliminando i riferimenti a testi letterari e la presenza

degli attori. L'assenza di questi è sottolineata da una sedia vuota collocata su una pedana-palcoscenico. L'azione è affidata al mezzo astratto della luce, che compare sotto forma di proiezioni luminose.

a questo progetto, ma con un capovolgimento del rapporto tradizionale: non più come interpreti di un'esperienza del regista (rapporto in cui Carella non crede più), ma come tecnici che sviluppano autonomamente le loro idee rispetto a un piano comune di lavoro. Si tratta, in fondo, di un tentativo di spingere più a fondo il processo di analisi sistematica sugli elementi del fatto teatrale, affrontandoli da diverse angolazioni secondo gli ambiti di competenza.

Il luogo prescelto, l'ambiente neutro di una palestra, era caratterizzato dalla presenza di alcuni elementi molto semplici (gli architravi del soffitto, le finestre, la porta sulla strada) che sono stati intenzionalmente assunti da Carella nel suo intervento sullo spazio. Servendosi della luce, egli costruisce un'architettura che è l'immagine speculare dello spazio esistente. Così, ad esempio, le travi del soffitto si riflettono, quasi una proiezione in negativo, nelle strisce luminose che solcano il pavimento, dando luogo a una definizione dello spazio come entità autosignificante, che rimanda a se stessa. Il tema del raddoppiamento è proposto anche come relazione tra interno e esterno: la porta aperta sulla strada rompe la chiusura del vano contenitore, attuando una compenetrazione tra dentro e fuori, allargando l'area dell'esperienza dal luogo deputato all'altro da sé. La differenza di qualità tra i due spazi è tuttavia mantenuta e rimarcata dalla pre-

senza di alcuni oggetti collocati all'ingresso: un cerchio contornato da lampadine, un grande riquadro trasparente che simula una porta-finestra, vere e proprie soglie da varcare per accedere all'interno dove si svolge l'azione.

L'esigenza di ricondurre a un sistema le varie componenti del linguaggio scenico induce Carella a scartare l'assunzione del dato puramente fenomenico della luce, pronunciandosi a favore dell'artificio. Egli fa partire dalle finestre finti raggi di luce che, intersecandosi, creano una composizione astratta ispirata a certe soluzioni di Prampolini. Tuttavia più che alla scenografia prampoliniana, basata sulla compenetrazione dinamica di architetture luminose, questo fondale, immobile e bidimensionale come un quadro, sembra piuttosto ricollegarsi alle realizzazioni pittoriche dell'artista futurista. Ma anche la luce naturale entra in gioco. Un raggio realmente proveniente dall'esterno è catturato e ingabbiato da fili di rame che ne misurano e solidificano la forma, negando le qualità labili e fuggitive del fenomeno. Si attua così una sorta di pareggiamento che rimette in questione ciò che è vero e ciò che è falso, in una continua oscillazione dei due termini.

L'organizzazione dello spazio come *environment*, privo delle tradizionali distinzioni teatrali, l'impiego di oggetti-collages, l'indeterminazione delle azioni, il metodo di lavoro sembrano collegare,

in qualche misura, *Luci della città* alla esperienza degli happenings che ha rappresentato un momento determinante nella formazione di Carella. Ma l'intervento del pubblico, rivelatosi, al di fuori di ogni previsione, il fattore determinante dello spettacolo, ha contribuito a spostare il piano del discorso. Un pubblico che non soltanto si è integrato allo spazio, ma lo ha vissuto da protagonista, assottigliando e cancellando la presenza degli attori, realizzando, così, concretamente quella compenetrazione tra interno e esterno proposta da Carella.

In seguito alla nuova prospettiva aperta dall'intervento di Cosenza, Simone ha impresso una svolta alla sua investigazione sul linguaggio scenico. Nell'azione presentata recentemente al Beat, *Il Mistero dello spettacolo-Marina*, che dovrebbe essere la prima parte di un più lungo lavoro intitolato *La nascita del teatro*, egli rimette in discussione globalmente il significato stesso di fare teatro. Con un gesto provocatorio e estremo, alla Duchamp, Carella ha prelevato dalla vita quaranta autentici marinai e li ha immessi in uno spazio fortemente connotato come la scena (per l'occasione era stato recuperato anche il sipario come elemento canonico di separazione con gli spettatori), giocando sul cambiamento di segno che la sua scelta comporta. In margine a questa azione durata in tutto pochi secondi, potrebbe esserci una didascalia: « Questo è teatro ». □