

Titolo || SIMONE CARELLA. Conversazione con Simone Carella e Mario Romano.

Autore || Simone Carella e Mario Romano

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, Lorenzo e Achille Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, Studio Forma, Torino 1980.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

SIMONE CARELLA.

Conversazione con Simone Carella e Mario Romano.

di *Simone Carella e Mario Romano*

Simone. In realtà, effettivamente pensiamo che si debba pensare (peccato questa ripetizione), si debba cominciare seriamente a pensare al teatro del 30000. Ora a un certo punto sembra quasi una battuta in realtà non è vero, è un'insulsaggine linguistica perché, appena ti metti ad esaminare questo concetto, cioè il teatro del 3000, già sei portato a cercare di capire quali sono gli elementi che sopravvivranno. Perché non tutto sopravvive del teatro, e questo ti dà anche delle Possibilità di avanzare delle soluzioni, queste soluzioni poi che hanno quasi un effetto retroattivo, cioè pensando a quella che potrebbe essere la soluzione, così diciamo, evolutiva del percorso del teatro nei prossimi decenni, secoli. Ti viene in mente che certe cose continueranno ad esistere, altre invece non ci saranno più. Allora per esempio su quelle che non ci saranno più uno non ci lavora per niente ed invece cerca di sviluppare quelle che continueranno ad esistere.

Mario. Fra l'altro già da adesso si vede che ci sono delle cose che non servono più, tanto è vero che ben pochi sono i ragazzi che adesso vanno a teatro a vedere il teatro.

Simone. Be', sì, magari, questi ci stanno ancora...

Mario. Per esempio, oggi pensavo che quando ci saranno i livelli di vita, reali, veri, materiali e la vita sarà veramente un fatto meccanico di reazione non fra masse individuali ma elementi umani, allora intanto non so se rimarrà qualche sentimento, quando questa gente avrà finito di consumare quello che comincia adesso, che adesso sembra che vada tutto verso la disgregazione, per esempio l'uso delle droghe, pure le droghe pesanti, però ad un certo punto tutto questo si dovrà stabilizzare proprio per il fatto dei cicli. Allora questa gente dovrà vedere qualcosa, ne avrà pure un bisogno.

Adesso le basi che uno ha sono proprio queste: eliminare tutto il superfluo, cominciare a pensare liberamente, sprigionare lo spazio in cui ci si trova.

Simone. Questa ipotesi, cosiddetta fra parentesi fantascientifica, è debole, perché può essere attaccata in quanto dice che non è possibile che debba finire qualcosa. Quando Mario dice saremo dei pezzi di ferro, in un certo senso tutti quanti dicono: no, non è possibile, no, non saremo dei pezzi di ferro, saremo sempre uomini. Perché pare che ci sia una specie di psicosi nei confronti dei mezzi, ed in realtà noi adesso per esempio, stiamo usando un registratore; ora questa è una cosa anche banale. Però io ho di fronte un fenomeno che ha delle indicazioni: cassette, record, rewind, play, stop, wind, eccetera. Ciascuno di questi termini corrisponde ad una funzione, alla stessa maniera che in letteratura o nella poesia il verso, non so il Settenario, l'endecasillabo, il racconto o nel teatro gli atti, le parole, tutto quanto. Ogni parola indica una funzione, le funzioni che sono indicate in questo oggetto, nel registratore, sono delle funzioni riproduttive. Non andiamo ad analizzarle, leggendole però io ho uno spettro immediato di possibilità d'uso di questo strumento, il che non toglie niente alla mia individualità o alla mia psicologia o alla mia cultura, anzi la amplifica, è come se acquistassimo ogni volta un senso diverso. Per esempio, forse pure approvando in un certo senso o accettando l'esistenza dei mezzi di riproducibilità tecnica, c'è sempre mi sembra, è una sensazione, non lo dico come verità oppure come affermazione, è una supposizione, una mia ipotesi, mi sembra che comunque c'è sempre come la paura di scottarsi. Forse sarebbe meglio se non ci fossero chi lo sa, magari era ancora meglio il 1700 o tutte 'ste storie qua. E' che è una stupida paura da abitanti di villaggio, cioè il problema ad esempio che il mezzo meccanico, tecnico, tecnologico, elettronico, eccetera in realtà è un mezzo progressivo della Scienza e del bene o del male della scienza, no, è un mezzo progressivo che ci permette di dare uno sviluppo impensato al lavoro che stai facendo.

Per esempio per quello che riguarda la musica. La musica oggi è diversa dalla musica che si faceva nel '700 o nel '800, non solo per ragioni storiche, culturali, tutte queste storie qua, ma è diversa perché è il suo senso interno che è cambiato. In che senso è cambiato e da quando? E' cambiato proprio con l'invenzione degli strumenti meccanici di riproduzione della musica, non nel senso sociologico, in quanto adesso col disco, il registratore adesso tutti quanti possono sentire la musica, finalmente, non soltanto i principi, i baroni, 'sta gente qua, non tanto per questo ma perché il musicista oggi consapevolmente o inconsapevolmente sa che il suo lavoro, la sua scrittura musicale è più esteso, è esteso proprio a questi strumenti che fanno parte del senso interno del suo lavoro. Non ci sta niente da fare, se Beethoven avesse saputo che poteva riprodurre quello che lui scriveva milioni di volte probabilmente avrebbe scritto altre cose. Cioè oggi si scrive in un altro modo la musica, o si pensa, si progetta la musica in un altro modo proprio perché c'è il registratore, c'è il disco. Ora è chiaro che questa non è una relazione meccanica che si stabilisce tra le funzioni, la funzione della scrittura musicale, teatrale e la funzione riproduttiva. Però, secondo me, è un cambiamento di segno molto evidente c'è, come dice MacLuhan, che individua varie fasi nei grandi cicli storici, per cui prima l'uomo era immerso in un universo esclusivamente sonoro, poi con l'invenzione della scrittura, del graffito sulla parete ha cominciato a vivere il suo ciclo visivo, l'occhio ha assunto un'importanza maggiore, che continua fino al punto che né la scrittura né gli altri sistemi di comunicazione lo hanno mai superato. Anzi adesso questa funzione si è talmente amplificata che l'immagine è tutto, qualsiasi cosa è traducibile in immagine. In questo momento però anche questa fase potrebbe estinguersi perché magari - noi adesso azzardiamo una ipotesi - possiamo prevedere l'inizio di un'era elettronica.

Anche questa è una banalità si sa, siamo all'inizio dell'era elettronica, però non abbiamo ancora cominciato a subire gli influssi di quest'era, nel senso che se dalla caverna, dal primo graffito all'Iliade o alla scrittura, un sistema di scrittura

Titolo || SIMONE CARELLA. Conversazione con Simone Carella e Mario Romano.

Autore || Simone Carella e Mario Romano

Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, Lorenzo e Achille Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, Studio Forma, Torino 1980.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

composto, sono passati mille anni, per dire, non so quanti anni sono passati, probabilmente, data l'accelerazione temporale, oggi dal primo calcolatore, dall'invenzione del transistor fino a cambiare, ad inaugurare una nuova funzione, passerà ancora del tempo, nel senso che si entrerà nel ciclo elettronico oppure elettromagnetico, astrofisico. Però siamo avviati a questo cambiamento di funzione in cui cambierà tutta la cultura, cambierà tutto il nostro modo di essere, che già sta cambiando. E' impercettibile: un esempio banale a questo livello è quello dell'orologio; pensa in quanto poco tempo è riuscita a scomparire l'immagine dell'orologio inteso come quadrante rotondo, in cui ci sono segnati dei numeri con le lancette, col movimento continuo, eccetera, rispetto a quello che oggi è il boom degli orologi elettronici; cioè fra un poco, quando guardi un orologio, ti sembrerà una cosa antica, come l'arco di Costantino ...

Riprendendo il discorso della riproducibilità tecnica, non si è ancora sviluppata questa funzione rispetto al teatro. Per esempio è stato inventato un altro mezzo di riprodurre delle azioni che è il cinema, però il teatro ha resistito e resiste ancora subdolamente agli attacchi della riproducibilità tecnica questo senza voler fare alcuna citazione ma riconoscendola come funzione esistente e determinante anche.

Allora per esempio ipotizzare questo: com'è che un teatro può essere riproducibile. E' chiaro che riproducibile è molto diverso da replicabile. Il teatro infatti oggi è replicabile, ma non riproducibile. Un teatro riproducibile invece come potrà essere? Per esempio sarà un teatro che non avrà bisogno di agenti riproduttori, ma che sia in grado di riprodursi da sé. L'agente riproduttore più importante, riconosciuto almeno come tale, è l'attore, quindi un teatro che non abbia bisogno di attori. A cosa affiderà allora la sua riproducibilità? L'affiderà a degli strumenti, appunto per esempio la registrazione, cioè un teatro che possa essere registrato o memorizzato in tutti i suoi momenti, in cui appunto il suo sviluppo e il suo messaggio anche possa essere riprodotto sera per sera sempre uguale. Infatti, per esempio, noi quando abbiamo fatto "*Esempi di lucidità*" pensavamo anche a questo. "*Esempi di lucidità*" è il primo tentativo di sviluppare questo discorso. Infatti aveva una struttura modulare e riproducibile, cioè era composto di tre elementi base primari. Ciascuno aveva una vita propria nel senso che poteva essere fruito indipendentemente dagli altri. Insieme si completavano in maniera modulare, cioè potevano essere messi uno accanto all'altro in posizione diversa, uno prima o uno dopo non aveva alcuna importanza, però riuscivano a determinare una successione temporale e una successione fisica, nel senso ad esempio che lo spazio da vuoto diventa pieno attraverso l'azione. E quindi un agente fondamentale era appunto l'aria che riempiva una struttura che era in grado di contenerla, il suono era un suono che poteva stare anche esso per conto suo, aveva una natura ben definita per niente subordinata a nessuno degli altri elementi dello spettacolo, era appunto la registrazione di una serie di messaggi, era il messaggio per eccellenza, quello radiotelescopico che viene emesso, cioè mettere una modulazione su una portante che resta sempre uguale, fino a quando questa modulazione andrà a sbattere contro un corpo e poi ritornerà e quindi sarà in grado di darti una serie di informazioni sulla distanza, sul tempo, eccetera. È un elemento a sé stante, insomma, quindi lo spazio, il suono, la luce. La luce di terra di una sua proprietà era sempre uguale, una proprietà combinatoria e non soltanto doveva illuminare quello che stava succedendo, illuminava a se stessa, si esprimeva nel suo accendersi e spegnersi da sola insieme ad altre luci in tempi diversi o uguali. Ecco, questo può essere un esempio di teatro modulare, fantascientifico, riproducibile, teatro che non ha bisogno di niente al di fuori di sé, di niente al di fuori di rappresentarsi, nel momento in cui si rappresenta. Non so se questo può essere scambiato per un gioco di parole, però effettivamente mi sembra un avanzamento rispetto al teatro che si continua a fare.

Naturalmente anche con questo lavoro che stiamo facendo adesso, cioè *Morte funesta*, l'ipotesi è quella di continuare questi avvenimenti, su questa strada, aggiungendo un altro elemento ancora, che è provocatorio in sé, rispetto anche a noi stessi, anzi a noi stessi soprattutto: questo elemento è il testo.

Questo testo provocatoriamente non lo pretendiamo, lo andiamo a chiedere ad un poeta, a colui cioè che ha il dono della parola, e ci sottoponiamo alla sua azione, che un'azione coercitiva, repressiva, perché tu il testo lo devi far recitare, per esempio, almeno stando alla conversazione. Se uno non lo vuole far recitare, che fa, che gli succede? È quello che abbiamo cercato di fare in questo lavoro, le soluzioni che ne abbiamo dato a questo problema, che è il problema proprio dell'interpretazione di un testo scritto, sono a dir poco geniali, e poi lo vedrete...lo vedremo.

Quindi mi sembra che ci possano essere i termini per fondare dei prolegomeni ad ogni teatralità futura. In questo proprio non recuperando tutto quello che di realistico c'è, proprio nel senso kantiano, in questa proposizione, in questa analogia, con tutto quello di scientifico, di nonna idealistico, quindi materialistico che ci può essere in tutto ciò che è venuto dopo l'idealismo. Più precisamente il protagonista dello spettacolo teatrale sarà il tempo. Ora il tempo è protagonista assoluto di tutto ciò che facciamo, non solo dello spettacolo teatrale, quindi se noi lo eleggiamo a protagonista, sarà un tempo protagonista: come che si riesce ad individuare un tempo protagonista? Lo si individua quando si riesce a comporlo o determinarlo in modo inconsapevole, cioè non rendersi conto dello scorrere del tempo ma avere la coscienza che è trascorso. Questa equazione si realizzerà attraverso l'azione di altri elementi, in particolare noi abbiamo sviluppato tutta questa ipotesi durante il progetto di *Morte funesta* e a un certo punto ci siamo accorti che lavorando sugli spazi, su questo testo e su un suono, in realtà quello che si metteva più in evidenza, quello che emergeva come dato fondamentale era il tempo, cioè il tempo trascorso nel pensare o nell'essere sottoposti alle azioni, a quelle determinate azioni che erano condotte dallo spazio esistente, lo spazio e l'esistente, e dalla luce o dal suono che sono degli agenti. Quindi bisognerà lavorare sul tempo, penso. E qui si può finire: bisogna lavorare sul tempo!

Comunque tutto quello che abbiamo potuto dire sarà sicuramente superato quando sarà ascoltato, figuriamoci quando sarà letto.

Giuseppe Bartolucci, nato a Pesaro il 18 agosto 1923. Già critico dell' "Avanti!" negli anni sessanta; condirettore della rivista "Teatro" con Fadini e Capriolo ha pubblicato fra l'altro: "Teatro corpo-teatro immagine" (Padova 1970). "Il vuoto teatrale" (Padova 1972), "Teatroltre scuola romana" (Roma 1974), "Il gesto teatrale" (Milano 1977), "Immagine-immaginario. Il lavoro del Teatro La Maschera di Memé Perlini e Antonello Aglioti" (Torino 1978).

Lorenzo Mango, nato a Roma il 24 luglio 1957, laureato in Lettere. Si occupa da diversi anni di problemi inerenti lo spettacolo teatrale, con particolare riguardo al lavoro dei gruppi sperimentali e di ricerca. Ha pubblicato: "Spazio e spettacolo spazio o spettacolo/

spazio/spettacolo" in *Art Dimension* (1978), "Lo spazio teatrale. Dal mio al mio" in *Il Ponte* (1979), "Il tempo della diaspora" e "Per la Gaia Scienza" in *La scrittura scenica* (1979).

Achille Mango, nato a San Chirico Raparo il 19 luglio 1924. E' docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università di Salerno. Tra le sue opere principali: "Le teorie della recitazione" (Salerno 1971), "Cultura e storia nella formazione della Commedia dell'Arte" (Bari 1972). Ha curato inoltre la pubblicazione del volume di J. Duvignaud "Le ombre collettive. Sociologia del teatro" (Roma 1974).

Un critico di professione, un docente universitario e un neoiaureato tentano un'impresa "impossibile", quella di definire come "movimento" o "area" operativa, la "terza generazione" della sperimentazione teatrale in Italia. Dagli anni sessanta, insomma, con Bene, Quartucci, Ricci, Leo e Perla, Sudano, il primo Ronconi, fino all'inizio degli ottanta, l'accumularsi delle ricerche ha portato a una dispersione, a una vera e propria atomizzazione delle presenze teatrali, che se, da un lato, denunciano la perenne situazione di scontro tra teatro istituzionale e ricerca vitale di nuove forme e nuovi linguaggi, dall'altro evidenziano, ormai con chiarezza, una "devalorizzazione" profonda delle poetiche artistiche, a tutto vantaggio del teatrante puro. Il che

corrisponde alla commistione violenta di tecniche e linguaggi che, al di sopra dei giudizi di merito e di valore, caratterizza in modo costante la ricerca teatrale del Carrozzone, della Gaia Scienza, di Simone Carella e di tutti gli altri gruppi che figurano nel volume. In molti lavori dei teatranti esaminati e presentati viene messa in causa e radicalmente, la stessa operatività teatrale, il suo spazio, la stessa legittimità della presenza di un pubblico. Una radice profonda, e dalle imprevedibili conseguenze per il futuro, della "concettualità" di questo nuovo teatro: un modo come un altro, del resto, per definire il teatro "conoscitivo" come elemento essenziale del perenne stato di rivolta dell'artista.



GIUSEPPE BARTOLUCCI · LORENZO E ACHILLE MANGO
PER UN TEATRO ANALITICO ESISTENZIALE

GIUSEPPE BARTOLUCCI · LORENZO E ACHILLE MANGO

PER UN TEATRO ANALITICO ESISTENZIALE

MATERIALI DEL TEATRO DI RICERCA

GRUPPO EDITORIALE
FORMA
L. 15.000
(I.V.A. inclusa)



STUDIO FORMA