

Titolo || Tra Carella e Leo
Autore || Giuseppe Bartolucci
Pubblicato || «Teatroltre. La scrittura scenica», n.16, Bulzoni, 1977
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 2
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Tra Carella e Leo

di Giuseppe Bartolucci

I

Quanta rigidezza, quanta sospettosità il Carella nutre per l'attore, per gli attori: sia che li distenda in un *tracciato* dove abbiano scarso tempo e spazio per darsi un comportamento e per concedersi un'interpretatività, sia che progressivamente li vada eliminando non soltanto come ombre di un movimento scenico ripiegato su se stesso ma anche come veri e propri partecipanti della rappresentazione e come elementi persino all'interno della scrittura scenica.

In «Autodiffamazione» (1976) l'attore è smarrito, inesistente, e di lui si odora la morte, si presenta il funerale, al tempo stesso. Ciò che vive dentro la scena è un disegno illuminato, con scansioni di luci e di oggetti, di segmenti misurati ed esatti; ne vengono una trasparenza, un respiro per variazioni inafferrabili e concreti di movimenti illuminati.

Carella ha comunque la qualità ed il temperamento di non cedere alle tentazioni di atmosfere e di sensibilità, o di farsi produttore di *diversità* per se stesse; ed è vero invece che fende l'atmosfera per lucidità e per temperamento, è vero anche che tradisce ogni superficialità di resa scenica *altra*. Eccolo allora dominare questo respiro attraverso una serie di sezioni di rapporti interni, dall'esprimersi per diapositive all'uso del nastro, dalle visioni di sé all'esplicitarsi del passato, per vitalità e per organizzazione. Eccolo anche disciogliersi e separarsi dall'alterità per se stessa attraverso una verifica dei punti di confronto per regolarità misurativa e per corrispondenza di rapporti.

In «Luci nella città» (1977) il Carella accetta gli attori, ma li immette di punto in bianco in un dispositivo-palestra reinventata di proposito sul luogo e tradotta in fasci di luce; e così codesti attori non possono chiudersi nelle esperienze che sino a quel momento hanno fatto e dentro cui si sono addestrati, per elaborazione di quotidiano e per ricreazione di gesti alternativamente, con momenti di angoscia ed altri di libertà, in un misto di ricchezza e di povertà, di abbandono e di fiducia. Di conseguenza in «Luci nella città» li abbiamo visti, questi attori, disporsi alle pareti, sciogliersi con gli spettatori, buttarsi a terra, passeggiare con gli altri, salvo un minimo di resistenza e di coesione che permettesse loro di tener le fila in quella strada percorsa da cento e più persone e su di loro insediandosi e per loro rivelandosi.

Ora il Carella è come se li avesse tenuti in mano per tutta la serata; sia loro che gli spettatori, immessi in quella palestra e in quella luce, e sorretti da una musicalità infernale e manomessa, lungo un *passaggio* di strada soggettivamente riempito e tradotto. Ed accade allora che li si senta perfettamente a loro disagio e allo stesso tempo tutti perfettamente a posto, e che il loro vivere diventi orizzontale e privo di enfasi, senza farsi accentratori e senza esserne elettrizzati, una volta tanto il loro vivere essendosi tradotto in una manifestazione di quotidiano ed il loro esprimersi venendo ricondotto all'essenzialità.

Così in un certo senso l'attore si prende la rivincita su un procedimento feroce che intenderebbe peraltro non tanto perderli quanto riafferrarli, non tanto distrarli quanto invaderli, con leale costrizione dello stesso Carella, necessariamente rispettoso della propria finalità di rifondatore del modo di fare teatro, in termini di espropriazione dell'interpretazione. Del resto in un'altra occasione «Cavalcata sul lago di Costanza» (1975) per deflagrazione di insoddisfazione, li ha disciolti, tradendo le loro aspettative e rispettando il proprio rendimento; così in altre occasioni « La morte di Danton » (1975) li ha spezzettati in frammenti di luce sorprendendoli verso il fondo, per depauperamento di presenza e per soggettivazione di frammenti; in un terzo caso « Marina » (1977) li ha estromessi come meccanismo inesistente di momenti rappresentativi, attorno ad un piano e a dei lampioncini, affinché non fossero mai centrali e sensibili, per scorporo di equilibrio e per incertezza di appoggi, con sufficiente senso di sproporzione e di disattenzione, per scoperto rapporto di presentazione. .

Ma è bastato che egli cogliesse, di spalle, su una panchina, certe frasi della Stein e le trasferisse sul corpo di due attrici, perché gli si rivoltassero una bellissima quotidianità, una poeticità attiva su una materialità di rapporti di visi, di gesti, di esplosiva realizzazione. E però questo risultato non rappresenta una sconfitta non è una perdizione, quanto una rivalse, una riprova della sua necessità di astenersi dall'interpretatività (non soltanto verso gli attori, ma anche verso la luce, verso i suoni, verso lo spazio, verso la durata tutt'assieme). Perché Carella è invaso da una pulizia, da un ardore, che buttano per aria ogni senso di ambientalità, ogni forma di realizzazione, e non ambisce a travestirsi in metafore ma adora i fatti, le cose, per il loro esistere e vivere fisicamente, mentalmente.

Così è l'oggetto scenico ancora una volta lo strumento procedurale che ritorna e domina in Simone Carella, con le sue fisicità e con le sue misurazioni, con le sue ineffettualità e con le sue determinazioni (vedasi l'esempio di Balla quale viaggio sentimentale verso zone della cultura imprevedibili e sensibili, oppure le tracce di educazione e di esperienze per performances disperatamente citate). Ma non è questo un volgersi per didatticità quanto per esplorazione, su una luce futurista da Balla a Prampolini di un'inesausta influenza, e non è nemmeno oggetto di citazione per se stessa quanto per analisi e per riflessione di un senso totale di innovazione.

Ne vengono una forza, una rappresentatività di esaltante e gelido furore, di dirompente e scansante qualità. Così ciascuno degli elementi non si divide da sé quanto si rivela per chiarissimo rivolgimento e per sorprendente recupero di vita e di cultura. Tale nozione pone Carella in prima linea tra coloro che stanno tentando per studi uno *stato* dell'esistere e dell'operare in termini non di consumo né di interpretazione; ed i suoi risultati sono tanto più efficaci quanto meno dubbi lasciano e quanto maggiori sgomenti procurano nello spettatore.

II

Leo-Perla, la coppia più *autonoma* del teatro italiano, sia per *l'avventura* teatrale cui ha dato forma in dieci anni di lavoro, sia per la tensione interpretativa con la quale ha attraversato i *segnali* del tempo. La sua autonomia è culturale e umana, spazia dal privato al politico, coerentemente si insedia per violenza e per rigore.

Nei primi anni (tra il '65 ed il '70) il segno del lavoro di Leo-Perla è dettato da una presa di coscienza dell'interpretazione e come voracità e come errore, la prima invadendo la scena, il secondo commettendo oltraggi. Tutto ciò ha provocato una specie di maremoto nella scena italiana, così disposta al bello ed alla tranquillità, all'insegna del *prodotto rifinito*; e si traduceva in rappresentazioni vitali e simboliche, tra l'indignazione di tanti mestieranti e furbi.

Leo-Perla, su semplici materiali d'ambiente, con supporto di immagini trasparenti, aderivano allora a Shakespeare (*Amleto*, *Macbeth*) e vi si rovesciavano, cadendo di continuo al suolo, e precipitando nello spazio; ed il loro *interpretare* miracolosamente si sollevava dal quotidiano, dal banale (vele, bidet, etc.) per frantumazioni di parole e di suoni, e per spiazamenti di luci e di gesti, con vertiginose punte di nevrosi.

Un siffatto Shakespeare sfuggiva alle celebrazioni politicizzate dell'epoca, come alle tentazioni spettacolari fini a se stesse; ed entrava nell'animo e nei nervi della gente per una modalità diversa del produrre, oltre che per segni evidenti di forme interpretative diverse.

In tal modo il *nuovo* teatro italiano si imponeva splendidamente al pubblico ed alla critica (contro il gusto strehleriano della poeticità in primo luogo, allora nella sua fase calante, ripetitiva) per isteria interpretativa e per malattia esistenziale. Questi due elementi danno a Leo-Perla il *primato* nel tracciato del nuovo teatro (anche per un feroce e complesso omaggio a Charlie Parker trasposto per immagini cinematografiche).

Quando Leo-Perla fuggirono da Roma (all'incirca nel 1970) per insediarsi a Marigliano (paesino nei pressi di Napoli) si diceva tra di noi che il loro stato di crisi esistenziale ed interpretativa apparteneva di buon diritto alle delusioni ed alle contraddizioni politiche e culturali del '68; difatti i due, nello spazio di un paio di stagioni tornarono sulla scena con alcuni spettacoli da «O' zappatore» a «King Lacreme Lear Napulitano» a «Sudd», nei quali l'irrisione al mito meridionale si accomunava ad una profonda pietà conoscitiva, con una consapevole scelta di emarginazione e di devianza che azzerava qualsiasi pressione populistica e qualsiasi privilegio intellettualistico.

Il mondo del *sud* per Leo-Perla non era per nulla *profondo* né *disponibile* come parecchi hanno in tante occasioni sostenuto reazionariamente, bensì era profondamente contaminato, tradito, irrecuperabile.

Da questo punto di vista gli elementi culturali che vi trascorrevano (per esempio la canzone, la sceneggiata) non potevano che metterne a nudo la manipolazione e la corruzione, salvo redimersi per azzeramento appunto e farsi complici di *un'anomalia*, di una *negatività*, ribelli ed inespugnabili. Così sulla sceneggiata, per opera di Leo-Perla, pioveva da un lato un accompagnamento jazzistico, raffinato e free, oppure una maledizione culturale di grande afflato; e dall'altro lato discendeva una rabbia totale, interna, tale da provocare uno sfascio per «risate e chianto», per urlacci e minacce, oramai. Ne venivano rappresentazioni sempre più lugubri, sempre più perdute, dove gli anormali personaggi di un paese, un po' pazzi, un po' idioti, erano costretti ad esibire la propria grandiosa capacità a non farsi assorbire, in una girandola di lazzi e di battute, di gridi e di spintoni, di sevizie e di umiliazioni; dove loro due, Leo e Perla, da un lato mettevano in mostra la loro inguaribile tensione verso il *diverso*, verso *l'emarginazione*, in un isolamento voluto e disperato, dall'altro lato lasciavano derisorariamente andare alla deriva i loro compagni di strada, e li insultavano, li massacravano, con pietà dolcissima di fondo, con una malinconia classica suffusa.

E così Leo-Perla, agendo sulla scena italiana sempre più povera di ribellioni autentiche e di esperienze vitali (dal 1973 al 1977) eccoli, da «Rusp spears» ad «Assoli», che sono le due testimonianze più recenti, farsi oramai tutt'uno con questi personaggi da cimitero, con questi *rospi dispersi*, e diventare tutti quanti splendidi mariuoli di una società che fa dell'emarginazione la propria forza, con un bel richiamo alle risorse ed alle qualità del sottoproletariato napoletano (non soltanto oggetto di studi e di ricerche, ma protagonista di azioni e di difese in una situazione disastrosa).

In questa loro *discesa all'inferno*, in questo loro complicarsi e dimenticarsi, il loro gioco spettacolare, la loro vena interpretativa si irrorano di un immaginario diabolicamente vitale, di una *visionarietà* dove brandelli di vita e di cultura galleggiano. Ciò che li muove adesso è tuttavia un gusto atroce del comico, da usare sulla pelle di *mariuoli* appunto dell'intelligenza e della stupidità tutt'assieme; in questo comico beffardo e tragico, il dialetto, il ritmo, il gesto, il suono si contraggono e si sprigionano, su un deserto di rapporti naturali e senza beni, e contro corpi sgraziati, con volti deformi e per passi squilibrati.

La lezione è da grandi comici, con sapore elegiaco e per rifiuto atroce, per materialità incandescente e senza privazione di malanni. La corruzione dei gesti si vince allora sulla scena con l'esaltazione della corruzione appunto; la perdita della cittadinanza con l'exasperazione dell'emarginazione. Questo disegno interpretativo vive di una scrittura scenica per la quale la risata è la stessa de «la gaia scienza» di niciana memoria: lo scoppio di risa è un'esperienza, il riso marca il passaggio di un «mondo capovolto», il riso è una gioia che non può essere separato da un mondo tragico.

Su questa «gaia scienza» Leo-Perla ricavano un movimento interpretativo *tragico*, dentro un paesaggio di fantascienza e percorso da morte, con luci sgraziate al neon e miseri materiali plastici; all'insegna del sopravvissuto e del superfluo, dell'autentico e dell'inavvertito.

VE. 61

R

TEATROLTRE

B E A T 7 2 (1976 - 1977)

Quadri Abruzzese Siciliano
Bartolucci Cordelli

BEAT TEATRO Il Carrozone
La Gaia Scienza Romano Del Re
Figurelli Teatro Oggetto
Spazio libero Rossella Or
Lucia Vasilicò

BEAT CINEMA Alberto Grifi

BEAT POESIA Bellezza Prestigiacomo

16

1977

La scrittura scenica

Bulzoni Editore