

[Titolo](#) || AUTODIFFAMAZIONE. Intervista con Simone Carella.

[Autore](#) || Franco Quadri e Silvana Sinisi

[Pubblicato](#) || Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 559-590

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag. 1 di 11

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Gruppo Teatro Stran'amore

AUTODIFFAMAZIONE

Intervista con Simone Carella di *Franco Quadri e Silvana Sinisi*

QUADRI: Anche per una curiosità personale, per ricostruire un tassello che manca a me come spettatore, direi che è il caso di cominciare parlando dei tuoi primi spettacoli, quando ancora mettevi in scena dei testi.

CARELLA: Parlare dei primi spettacoli è in un certo senso parlare delle ambizioni sbagliate. Quando ho fatto la *Cavalcata sul lago di Costanza* mi sono trovato immediatamente di fronte a questa realtà dell'impossibilità per me di fare teatro e fortunatamente me ne sono accorto. Quindi parlare di quegli spettacoli, della *Morte di Danton* e della *Cavalcata*, significa anche parlare del mio rapporto sbagliato con il teatro in quel momento, un rapporto che si basava un po' sull'ambizione e sulla voglia di fare qualcosa, cioè di cambiare il mondo, ma era sia un'ambizione sbagliata sia una voglia applicata a un soggetto sbagliato. Successivamente mi è sembrato di cogliere meglio questa contraddizione, che è una contraddizione interna...

QUADRI: Ma quest'ambizione come ti è nata? Tu frequentavi un ambiente artistico, nel senso di arti figurative, di gallerie; com'è che a un certo momento ti viene l'esigenza di misurarti con queste ambizioni sbagliate?

CARELLA: Prima che io frequentassi l'Attico, ti riferisci a questo credo, avevo già fatto qualcosa. Praticamente ho cominciato dieci anni fa con il Dioniso Teatro di Giancarlo Celli, e Giancarlo faceva essenzialmente degli esperimenti sulla partecipazione attiva del pubblico: si è arrivati per esempio a uno spettacolo ipotizzato per N spettatori, e alla fine a uno spettacolo per uno spettatore e un attore. Successivamente è venuto il rapporto con l'Attico, sia per le mostre sia per quello che riguardava invece più da vicino le performances, soprattutto quella di Bob Whitman quando è venuto a Roma e ha fatto *Music*, una cosa da toccare da presso, un pezzo di storia in un certo senso, perché io mi sentivo e mi sento tuttora molto legato al fenomeno happening come fatto essenzialmente drammaturgico, e cerco di analizzarne proprio la struttura da questo punto di vista: ritengo che lo happening nella sua impostazione, nella sua ideazione, che Michael Kirby ha un po' sintetizzato di un evento che mette in rapporto logico tra loro contemporaneamente degli elementi che tra loro stanno in rapporto alogico, costituisca per il teatro una possibilità di intervenire vivamente con un discorso possibile sulla realtà. Praticamente sono partito da un teatro, quello di Celli in cui già non c'era l'uso di testi, non c'era illusione di messinscena eccetera, ma si facevano come ho detto degli esperimenti molto particolari, quindi si parlava già in certi termini, ma avevo vissuto quell'esperienza un po' didascalicamente, senza assumerla per quei dati culturali che poi ho elaborato personalmente. In fondo pensavo sempre al teatro e per questo sono arrivato a fare *La morte di Danton*, che è un testo teatrale.

QUADRI: Ma prima avevi fatto un'altra esperienza qui al Beat ...

CARELLA: Sì, ho fatto un testo di Handke, un testo parlato, tratto dai *Testi vocali*, cioè *Profezia*, assieme a una poesia di Antonio Porta, *Come se fosse un ritmo*. La serata si chiamava *Tre pezzi vocali e consonanti*, e comprendeva un altro pezzo di Handke, *Insulti al pubblico*, curato da Mazzali e detto da Rosa di Lucia. In questa esperienza durata tre giorni, perché così era previsto, cercavo affannosamente di usare questi mezzi «consonanti» (da cui il gioco di parole «vocali-consonanti») perché si applicava un po' il modulo di Phil Glass, con alcune frasi che venivano ripetute fino a quando poi inavvertitamente ne subentrava un'altra, da un gruppo di attori o di lettori, una decina; il testo di Handke è ripetitivo, continuo, ha in sé un ritmo molto veloce e gli attori dovevano verificare varie altezze di suono, varie velocità di lettura indipendentemente l'uno dall'altro.

SINISI: Quindi in questa fase si trattava di un'esperienza sul suono.

CARELLA: Sì, soprattutto sul suono.

SINISI: E dal punto di vista della scena, delle luci...

CARELLA: La luce era usata diciamo in termini terroristici, nel senso che si poneva di faccia al pubblico, accecante.

QUADRI: Un po' alla Carmelo Bene di *Pinocchio*.

CARELLA: Non so, non l'ho visto, ma comunque era proprio una luce accecante di fronte al pubblico, magari più per l'insicurezza di usare un mezzo che per un'idea precisa, analitica si direbbe oggi, dell'uso del mezzo. Poi, *La morte di Danton*, un testo romantico in cui si agitano le grandi passioni, la virtù rivoluzionaria di Robespierre contro l'estetismo cinico di Danton. Questo spettacolo ha avuto due versioni, la prima elaborata all'Attico, nella sala di via Beccaria, che però non è arrivata alla realizzazione, molto diversa da quella che è andata in scena al Beat 72. Là c'era uno spazio sconfinato che qui si è dovuto ridurre; così dal salto un po' traumatico di ambiente mi sono accorto di alcune possibilità, per esempio della luce: gli attori compivano delle azioni che dovevano essere concrete, in quanto determinate da una situazione concreta, in rapporto alogico tra loro, e anche nei confronti del testo, che era registrato e andava avanti insieme alla musica continua di due dischi di Miles Davis.

QUADRI: Quindi in playback, come Carmelo Bene oggi.

CARELLA: Sì. C'erano questi due dischi di Miles Davis e poi sull'altra pista mixate le voci di due attrici, Rossella Or e Ornella Minnetti, che leggevano brani del testo di Büchner, mentre gli attori compivano delle azioni all'interno della platea, nel senso che alla gradinata dove adesso sono gli spettatori erano state tolte le tavole per sostituirle con lo scheletro di una struttura tubolare dove gli attori si calavano anche pericolosamente, devo dire, perché stavano sempre in equilibrio. Comunque mi interessava sottolineare una situazione di precarietà per gli attori, cioè ogni volta l'impossibilità per loro di

[Titolo](#) || AUTODIFFAMAZIONE. Intervista con Simone Carella.

[Autore](#) || Franco Quadri e Silvana Sinisi

[Pubblicato](#) || Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 559-590

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag. 2 di 11

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

potersi fidare della situazione in cui si trovavano, perché in realtà dovevano stare molto attenti a non battere la testa, per esempio, contro un tubo che sporgeva, piuttosto che alla propria interpretazione.

QUADRI: Ma il pubblico dove stava?

CARELLA: In pratica nella sala centrale, dov'erano state sistemate delle panche normali, quelle che solitamente si usano all'ingresso.

QUADRI: Quindi avevi fin dappprincipio la preoccupazione dello spazio.

CARELLA: Sì, ma allora pensavo che dovesse essere uno spazio frantumato, capace di frantumare continuamente l'azione degli attori.

QUADRI: Questo fatto di usare le scene come ostacoli si ricollega in un certo modo a quello che dici del regista, che deve andare contro l'attore...

CARELLA: In un certo senso sì, benché allora non lo pensassi in termini drastici come adesso. Il problema era che l'attore doveva fidarsi più della situazione concreta in cui si trovava che affidarsi a una situazione tipo, particolare, che lui contribuiva a creare anche con l'aiuto degli altri, con l'aiuto del regista e di tutti quanti. Tutto era affogato, non si aveva mai una visione completa di un attore, non lo si riconosceva, un'azione magari era più allusiva che non comprensibile alla prima occhiata. Devo dire anche che era uno spettacolo piuttosto allucinante, nel senso che era un po' allucinogeno, come scoprire una capacità diversa del tuo occhio, di vedere nel buio per esempio, spegnendo lentissimamente una serie di luci che tra l'altro erano anche fortemente colorate, con dei rossi, dei viola, dei verdi molto violenti: abbassando continuamente la soglia della luminosità del riflettore, vedevi continuamente delle cose diverse, come alzandola improvvisamente scoprivi poi invece la realtà della posizione dell'attore, ma senza mai capire, come non si capiva quando finiva la voce registrata e quando cominciava non so un assolo di tromba.

QUADRI: Ma vi era una relazione tra queste azioni e il testo?

CARELLA: No, il testo uno lo doveva dimenticare e poi cercare di ricostruirlo con un altro sistema, cioè l'attore con il suo corpo, con la sua voce, ma siccome la voce non c'era, essenzialmente con le sue azioni.

SINISI: Prima tu parlavi di una frantumazione dello spazio e anche degli attori, parlavi delle luci che facevano affiorare delle forme e ne nascondevano altre, quindi non tendevi a utilizzare molto il linguaggio espressivo del corpo.

CARELLA: No anzi, siccome in quel periodo, cioè due anni fa, era ancora fortemente in auge il linguaggio espressivo del corpo che però traeva la sua espressività dall'identificare nell'interno dell'attore lo stimolo principale, il centro motore della sua attività stessa, che poi è un modo di produzione abbastanza concreto, perché quello che deve produrre sono azioni che poi diventano forme ideologiche, in quanto si caricano di significati, eccetera eccetera, di proposito volevo rompere questa idea di azione. Infatti nel laboratorio che allora cercavamo di fare, io dicevo che non ci si può fidare dell'animo dell'attore: siccome il problema era dove collocare uno stimolo capace di produrre nell'attore un'azione, io questo stimolo l'ho collocato all'esterno, dove questo esterno è continuamente mutevole, come dire uno va al bar, prende una tazzina di caffè, apparentemente fa sempre la stessa cosa, prende sempre una tazzina di caffè, ma in realtà lo fa in modi diversi.

SINISI: Quindi c'è anche un margine di casualità.

CARELLA: Questa casualità noi la chiamavamo invece indeterminazione, riferendoci allo happening, che appunto nell'indeterminazione scopre un momento molto interessante proprio nella sua concretezza, e che supera soprattutto il problema dell'improvvisazione, in quanto l'indeterminazione stabilisce le variabili di un possibile percorso da un punto a un altro punto, variabili che poi insistono su due fatti fondamentali: la distanza, cioè lo spazio tra un punto e un altro punto, e il tempo in cui avviene questa azione. Quindi non si trattava di casualità e neanche di improvvisazione, ma soprattutto di un fatto indeterminato: le azioni dovevano essere indeterminate oltretutto concrete, sia nel rapporto che l'attore aveva con se stesso, sia nel rapporto che esisteva tra loro. Mi piaceva pure pensare che stavo facendo un film invece che uno spettacolo, un film a colori, che tra l'altro cambiava sera per sera, come fosse allora un film di Stan Brakhage, mutevole in quanto si identifichi la comunicazione soprattutto nella percezione e quindi creare una percezione singolare, nel senso che si rivolge al singolo, oppure semplice, nel senso che è simple e non è duplex, triplex o multiplex. Sempre su questa idea del cinema ero passato all'analisi della *Cavalcata su lago di Costanza*, che era come lo spettacolo precedente una specie di scommessa, come se uno si fosse fatto un programma, il modo di tenere fede a un'ipotesi mentale. Con Handke poi, a parte l'appartenenza allo stesso tipo di cultura di Büchner, io ho un rapporto molto viscerale, veramente mi sembra che sia l'unico autore teatrale esistente, potrebbe essere come Brecht in realtà, senza nessun timore. Poi c'era il fatto che la *Cavalcata sul lago di Costanza*, quando fu presentata a Firenze, era uno degli argomenti mitici di cui si parlava, questo spettacolo assurdo, incomprensibile, che però era bellissimo...

QUADRI: Tu l'avevi visto?

CARELLA: Io no, avevo visto solo il programma della Rassegna dei Teatri Stabili, avevo visto quelle foto...

QUADRI: Direi che in questo testo Handke usa la parola come contenuto...

CARELLA: Usa la parola, come del resto a me sembra usa tutto il linguaggio come tranello; sempre, anche in quest'ultima cosa che ha fatto, *Esseri irragionevoli in via d'estinzione* che io ho già messo in programma, devo farlo, mi sembra un dovere adesso, la cosa più evidente è che mette continuamente dei trabocchetti, cioè presenta una situazione teatrale attraverso tutti i meccanismi possibili. Nella *Cavalcata* soprattutto si arriva al parossismo, perché nel testo vengono indicati minuziosamente tutti i gesti degli attori, tutti i loro movimenti con un tipo di fissazione maniacale.

Titolo || AUTODIFFAMAZIONE. Intervista con Simone Carella.

Autore || Franco Quadri e Silvana Sinisi

Pubblicato || Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 559-590

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 3 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

QUADRI: Ma come funzionava qui l'equivalenza linguistica tra l'italiano e il tedesco, dato che si tratta proprio di un testo scritto in tedesco, basato sulle sonorità, va beh che io l'ho visto in francese, a mia volta, e infatti non funzionava...

CARELLA: Noi l'abbiamo anche tradotto, con una ragazza tedesca che conosce bene l'italiano, vive in Italia da e si interessa anche di teatro e di questi problemi abbiamo incominciato a tradurlo insieme, nel senso che lei mi diceva come si poteva dire e io cercavo la forma in cui potesse essere tradotto, impazzendo poi sui particolari, cioè se si muoveva prima il mignolo o l'anulare, perché veramente è pazzesco quel testo. Lui ti pone un tranello tremendo, una trappola vera e propria, cioè ti presenta un testo che non vuole altro che essere tradotto sulla scena in quanto in sé contiene tutto quello che può essere fatto e in realtà non è che un'illusione, perché lo si può anche fare ed è stato fatto, per esempio Zankl quando lo presentò in quell'edizione del Neumarkt di Zurigo insistette proprio su questo, gli attori dovevano essere tutti pelati, dovevano essere vestiti in quel modo, però risultava uno spettacolo di quatt'ore noiosissimo, non so se quello che hai visto tu con Jeanne Moreau e Depardieu era lo stesso.

QUADRI: Quello era tremendo come noia...

CARELLA: Però a sentire Pagliarani adesso sembra che la noia sia un indice dell'importanza...

QUADRI: Però c'è noia e noia, e quella lì era una noia sbagliata. Essendo un testo dove i personaggi sono degli attori del cinema muto, salvo un'intrusione delle gemelle Kessler, e ti riportano a un'epoca, e sono degli attori veri, non so portano i nomi di Emil Jannings e di von Stroheim, Claude Regy l'aveva messo in scena come se fosse un film muto e allo stesso tempo con l'intenzione di denunciare in questi personaggi la morte di una classe: questo, prendendo estremamente alla lettera ogni didascalia, per esempio del personaggio di Elisabeth Bergner si dice che è in uno stato onirico e la Delphine Seyrig la faceva come se dormisse tutto il tempo.

CARELLA: Ma in realtà è così!

QUADRI: No, perché a questo dormire era attribuito un senso contenutisticamente negativo. Ti assicuro che lo spettacolo aveva proprio sbagliato chiave, fissandosi su un concetto di interpretazione realistica. Qui tutto il valore è nella parola, in questi non sensi che vengono pronunciati ininterrottamente e a cui la regia tentava di dare un significato in tutti i modi...

CARELLA: Il mio interesse per Handke deriva proprio dal fatto che in realtà i suoi testi sono chiusi, ma scientificamente chiusi: chiusi nell'impossibilità per un testo di diventare teatro. Mi pare che Handke abbia scoperto il teatro per chi lo scrive come momento che usa un linguaggio particolare e trova la sua forma suprema nell'oggetto libro: che è in sé l'oggetto, il luogo canonico della letteratura; quindi quel testo è finito nella sua forma, una forma molto particolare, molto precisa che è il libro. Ora immaginarsi il libro come palcoscenico -che è un po' l'operazione che si fa quando si mette in scena un testo- è illusorio, e Handke insiste su questa illusorietà con un sadismo leggibile per esempio nella precisione analitica, matematica della scrittura, per cui a un certo punto o ti fa scattare il meccanismo opposto, cioè che tu ti devi fare in un certo senso i fatti tuoi, oppure cadi nel tranello e appunto vengono fuori queste cose, si insiste sul particolare di quella che è sempre dormiente, oppure sull'andare a vedere che significato possano avere i rognoni flambés, mentre questo non c'entra niente. Tra l'altro in una delle tre sere che abbiamo fatto lo spettacolo, poi si è improvvisato un dibattito, e uno spettatore, che era anche amico mio, anche lui appassionato di Handke, mi fece notare un aspetto che io non avevo colto: che in Germania mettere come protagonista di un testo Emil Jannings, Eric von Stroheim e Heinrich George significava anche compiere un'opera di demistificazione di questi miti ancora vivi nella coscienza del pubblico tedesco, anche del pubblico teatrale, che ricorda perfettamente l'interpretazione della *Morte di Danton* fatta da Jannings. Questo era un aspetto che io non avevo minimamente sfiorato, non avevo neanche pensato che ci potesse essere, però è anche uno di quei trabocchetti che è in grado di creare Handke con la sua capacità così acrobatica di usare il linguaggio della letteratura. Io avevo coscienza soltanto di questo problema, sentivo che potevo cadere da un momento all'altro in una trappola interpretativa e allora avevo portato avanti il discorso sulle azioni indeterminate degli attori, l'avevo un po' caricato sul fatto che ogni attore doveva conoscere tutto il testo a memoria e cominciare la sua rappresentazione del testo indipendentemente dagli altri, in modo che non so, erano cinque personaggi e quindi si avessero cinque rappresentazioni contemporanee di questo testo, in cui ogni parola veniva ripetuta, o veniva rimandata ...

QUADRI: Praticamente ciascuno faceva tutte le parti...

CARELLA: Più che fare tutte le parti doveva conoscere tutto il testo a memoria, in modo da avere sempre un volume sonoro continuo. Questo doveva essere ottenuto anche attraverso una colonna sonora continua che però in questi casi non utilizzava più un autore unico, come Miles Davis nello spettacolo precedente, ma c'era un po' un collage, che partiva da La Monte Young con il suo *Three Mouse*, per prendere Terry Riley, Fripp and Eno ...

QUADRI: Sempre musica americana...

CARELLA: Sì, ma poi passava anche attraverso altre cose; e la voce degli attori era amplificata nel senso che c'erano i microfoni... come in Carmelo Bene!

QUADRI: Il rapporto attori-personaggi come si esplicava? Cioè dovevano aderire a dei personaggi?

CARELLA: Il rapporto attori-personaggi si esplicava attraverso l'affezione che un attore riusciva comunque a stabilire nei confronti di uno dei personaggi, a cui doveva finire per riferirsi maggiormente. Però questa è stata appunto la trappola. Quando io ho interrotto lo spettacolo, era successo che in realtà ogni attore diceva solo la sua parte, solo una parte, e la recitava per giunta. Di conseguenza mi sono trovato completamente spiazzato, e ho detto no.

QUADRI: Ma che tipo di azioni facevano, prima?

CARELLA: Le azioni erano sempre indeterminate, erano delle azioni che ogni attore cominciava e portava avanti con lo

Titolo || AUTODIFFAMAZIONE. Intervista con Simone Carella.

Autore || Franco Quadri e Silvana Sinisi

Pubblicato || Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 559-590

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 4 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

stesso tipo di indeterminazione con il quale si riferiva al testo, per cui aveva scelto i suoi oggetti, i suoi luoghi. Tra l'altro il luogo era fortemente ristretto questa volta: tutto si svolgeva praticamente, secondo la prospettiva abituale del Beat, ma dietro il terzo arco, limitato da un praticabile che impediva l'uscita dell'attore, e interrotto a metà, a forma circolare in modo da riprendere l'idea dell'arco, come se l'arco si fosse un po' rovesciato, ma senza toccare il pavimento e si fermasse a un metro da terra. Tutta l'azione si svolgeva in quest'ambito ristretto che tra l'altro doveva poi simulare - anche qui c'era l'idea del cinema - come uno schermo cinematografico in tre dimensioni, che sfondasse dentro. Le luci erano tutte studiate in funzione dei campi cinematografici: c'era una luce che delimitava un primo piano, una luce che delimitava una figura intera, una luce che delimitava un cross up; tutte insieme formavano un grande rettangolo, che poi era quello dello schermo; però era un rettangolo vuoto, cioè si poteva giocare otticamente sul fatto che le parti laterali, nei lati minori del rettangolo, sbordavano sull'arco e poi l'arco lo sfondava e andava sulla parete di fondo. L'obiettivo del riflettore era usato come un obiettivo cinematografico. E poi fortunatamente è finito.

QUADRI: Ora quello che interessa è proprio questa interruzione violenta, cui hai accennato, che poi ha determinato il passaggio alla tua seconda maniera, a una svolta insomma.

CARELLA: Mentre vedevo lo spettacolo la sera della terza rappresentazione, mi sentivo espropriato dagli attori non dal mio ruolo di regista ma di un'idea che era stata comunemente accettata e su cui si era lavorato, senza nessuna possibilità di intervenire: cioè un'espropriazione giusta, perché in realtà che si poteva fare? Loro avevano trovato una propria dimensione, addirittura impensabile, perché parlando con gli attori nessuno avrebbe mai immaginato che poi uno avrebbe fatto Jannings, uno Eric von Stroheim, un altro George; e io non riconoscevo più lo spettacolo. E mi è venuto di pensare, però sarebbe bello senza attori. Infatti quella sera ho detto basta non si fa più, loro hanno risposto che andavano avanti da soli, insomma le solite storie. Allora pensando a come mai si era verificato un fatto del genere, mi è venuto di pensare che forse non mi ero spiegato bene, forse non ero stato abbastanza esplicito nell'addurre le mie ragioni, le ragioni di questo lavoro che io facevo anche con gli attori, magari avevo nascosto qualcosa e mi sembrava il caso di fare una dichiarazione: a che cos'è che mi riferisco facendo il teatro, quali sono le cose a cui mi richiamo maggiormente, qual è la mia cultura, il mio mondo, eccetera. E cercando una sintesi di questi momenti, perché è chiaro che uno non può fare un discorso programmatico puro e semplice, ho pensato a La Monte Young, a Majakovskij, all'immagine di un funerale, però non tanto come funerale dell'artista quanto perché avevo bisogno di una suggestione, di mostrare qualcosa che usciva. Anch'io volevo sottrarre qualcosa a quel punto, volevo riappropriarmi, ma riappropriarsi significa sottrarre qualcosa a qualcuno, e quindi proprio la porta da dove di solito entravano gli spettatori: in *Autodiffamazione* 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. Esce un funerale, e avevo appunto quella foto sul catalogo ...

SINISI: Era il funerale di Pascali che veniva proiettato in fotogramma. Io questa scelta l'avevo interpretata in una maniera precisa, cioè come una specie di rifiuto di un'epoca e di una situazione. Pascali in fondo rappresentava un po' il momento del vitale, dell'estroversione e quindi il rifiuto di questa dimensione e la chiusura in una situazione di carattere più mentale, più fredda, più analitica: questo non c'era nelle tue intenzioni?

CARELLA: No, perché io Pascali come artista lo amavo molto, anche se praticamente l'ho visto soltanto l'ultimo mese e senza entrare in rapporto con lui.

SINISI: Ma io non intendevo un rifiuto di Pascali in quanto personaggio, ma di ciò che Pascali poteva rappresentare emblematicamente.

CARELLA: No. Questo suo vitalismo, questo continuo giocare sia con se stesso che con i suoi materiali, il fatto fenomenale secondo me di tutta la serie continua di elementi diversi che lui usava, dall'acqua alle setole, ai bachi da seta, e la lama d'acciaio, e poi i dinosauri, mi interessava moltissimo, e mi continuava a interessare molto lui, sia come persona che come artista, come scultore. Il funerale è in realtà veramente strumentale, un po' come la scena nella *Morte di Danton*: a un certo punto ti accorgi di una possibilità, che da una porta da cui si entrava esca invece qualcosa; che poi questo qualcosa fosse così emblematico, fortemente significativo come un funerale, tra l'altro il funerale di un artista, si può lasciare all'interpretazione del pubblico. A me la proiezione di quella diapositiva interessava solo per il rapporto tra l'ingresso mancato e un'uscita così drammatica. E poi ci tenevo a dare dei riferimenti, volevo dichiarare una mia carta d'identità, c'era La Monte Young, Majakovskij, questa musica per piano che però non era il pianoforte ben intonato di La Monte, ma la musica di Keith Jarrett. Poi la luce, che non serviva a illuminare ma in pratica illuminava se stessa, cioè simulava la sua stessa esistenza, componendo o scomponendo un'immagine proiettata che era la finestra, una grande portafinestra.

SINISI: Anche in questa finestra, in questo quadrato che c'era, forse per deformazione mentale, io vedevo quasi un riferimento al quadrato di Malevic, cioè una specie di citazione di un testo dell'avanguardia.

CARELLA: No, veramente non ci ho pensato, mentre mi piaceva questo fatto di un raggio di luce che serve a se stesso, altrettanto importante di una sedia oppure del monologo di Amleto; e allora scoprire che anche con la luce si può costruire una situazione che vale solo per se stessa -invece che accenderla o spegnerla, si poteva in realtà simulare l'apertura e la chiusura di questa finestra, e stabilire una serie di giochi raffinatissimi.

SINISI: Ma interveniva anche una scomposizione dell'immagine attraverso questo riquadro della finestra.

CARELLA: In realtà l'andamento seguiva prima il processo di composizione, dal basso, da una iniziale striscia di luce, poi il processo di scomposizione che portava al suo spegnimento. Ci si poteva però riferire anche a un altro elemento, lo schermo del film che riproduceva esattamente il quadro in basso e che però all'inizio, essendo bianco, sembrava una superficie

Titolo || AUTODIFFAMAZIONE. Intervista con Simone Carella.

Autore || Franco Quadri e Silvana Sinisi

Pubblicato || Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 559-590

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 5 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

illuminata, e solo dopo si rivelava per quello che era davvero: uno schermo dove veniva proiettato qualcosa. Questo qualcosa era il filmato di una seduta di training di Steve Paxton, e anche lì in pratica l'attore era assente, ma c'era come ideale, col suo inventare dal niente, fidando sul proprio corpo e neanche con l'illusione di fare un monologo, perché come dice Steve il ballerino- e neanche l'attore- non è mai solo, c'è il pavimento, ad esempio, che gli fa da partner; ed ecco la dimostrazione che questo era l'attore ideale, che poi diventava una specie di autodiffamazione e in un certo senso anche un atto d'accusa.

QUADRI: Ma *l'Autodiffamazione* intesa come pièce di Handke come c'entrava? Concettualmente?

CARELLA: Infatti. *L'Autodiffamazione* di Handke all'inizio doveva essere nello spettacolo un estremo tentativo di recuperare l'attore, un attore solo, ma questo si è rivelato subito fallimentare, e il testo è diventato allora il punto di riferimento- in realtà un ennesimo trabocchetto. Ogni volta che sei a contatto con un testo lo devi veramente dimenticare, allo stesso modo di un autore che prima di scrivere un testo ha un'idea vaga, di una cosa che non sa bene che cos'è, e che poi mano a mano attraverso l'uso del linguaggio specifico dello scrivere, prende una forma talmente precisa da avere anche un suo luogo, come dicevamo prima, il libro. Invece il regista si trova nella situazione paradossale di dover usare per compiere un fatto che neanche lui sa bene che cosa sarà alla fine un oggetto finito, perfetto in tutte le sue parti. Allora il problema è dimenticare questo testo, per poi poterlo ricostruire con altri strumenti, cioè con un altro linguaggio che sono gli attori, lo spazio, la luce, eccetera, ricostruendo una sua unità diversa. Lo spettacolo è *l'altro* del testo, un suo doppio, ma non un doppio che si rispecchia o che viene rispecchiato, come il doppio eterico, che sai che c'è ma non lo incontri mai.

SINISI: Quindi da *Autodiffamazione* tu ti sei indirizzato verso una forma di teatro astratto, senza attori.

QUADRI: Si tratta di due cose diverse, a entrambe le quali vorrei che ci si riferisse: il teatro astratto e il teatro senza attori. Perché ci può essere anche un teatro astratto ma con gli attori.

SINISI: Parlando di teatro astratto senza attori, volevo sottolineare la relazione col fatto che tu dopo abbia messo in scena *Feux d'artifice* di Balla, che è un teatro astratto senza attori.

QUADRI: Sì, ma c'è anche un prima. Stiamo ancora per un momento su *Autodiffamazione*, sul discorso generale invece che sullo specifico. Rimaniamo su *Autodiffamazione*, ma dilatando le due valenze di questo concetto di teatro astratto e senza attori ...

CARELLA: Il primo impulso a fare *Autodiffamazione* derivava da questa situazione, che poi è diventato il motivo critico principale: cioè il fallimento, e poi la denuncia di questo fallimento attraverso un processo particolare che si identifica nell'esistenziale, quindi nell'analisi di questo esistenziale, un dato preciso per la costruzione di un evento o di uno spettacolo. Che successivamente si possa riconoscere in questo un teatro di astrazione è un dato che si può anche accettare, ma in realtà la mia preoccupazione era invece di concretezza; anche quando cercavo di stabilire un metodo di lavoro per l'attore, insistevo molto perché un'azione potesse essere stimolata da una situazione concreta, anzi dovesse essere anche un'azione concreta. Il discorso che tu hai fatto sul teatro materialista, riferendoti al Carrozzone¹, mi interessa moltissimo, anche se si può parlare di teatro astratto nel loro lavoro: e allora, l'astrazione concreta, una concreta astrazione? Potrei fare a questo proposito una citazione: «Tra l'oggetto delle scienze naturali e l'oggetto delle scienze sociali del marxismo esiste una radicale diversità ed esattamente questa diversità determina la diversità epistemologica. Il marxismo insomma non è un'analisi neutrale di un oggetto passivo e astorico, imm modificabile e dato una volta per tutte, chiuso in sé e in questa sua pienezza del tutto realizzato, espresso cioè in tutte le sue potenzialità, anche in quelle a noi sconosciute e che motivano l'azione dello scienziato, non è l'analisi di un oggetto naturale, dell'acqua che bolle o del grave che cade, non è ad esempio l'analisi di quel tavolo che percepiamo nella sua immediata materialità, ma al contrario di un tavolo sensibilmente sovrasensibile ossia metafisico, e che mettendosi a testa in giù sgomitola dalla sua testa di legno dei grilli molto più mirabili che se cominciasse spontaneamente a ballare». Marx. Si può quindi accettare l'idea di un teatro astratto, oppure della possibile astrazione che si può cogliere in un evento come *Autodiffamazione*, ma non è la sola cosa; e questi sono gli elementi che uno scopre dopo. Tu puoi astrarre dal concreto la sua stessa astrazione; cioè il problema della realtà dell'irreale, oppure di ciò che di irreale vi è nella realtà, a un certo punto comincia un gioco, anche linguistico - se vogliamo - che poi scatta o slitta all'infinito in un processo non di sputtanamento semantico come piace dire a Eco o a Arbasino, ma di rarefazione verso un momento che può essere sia quello dell'utopia che quello della concretezza, e quindi sia quello dell'astratto che quello del reale. Astratto tra l'altro che cos'è? È «ah stratus», cioè tolto da una sua concretezza, da un suo strato, ma tolto da un posto per essere messo dove? E quindi la scienza proprio dei significati, e di H per esempio scoprire tutta la realtà e la modernità del discorso dei surrealisti sui giochi di parole, tutta la preoccupazione di Duchamp per un'arte che fosse sensibilmente mentale, per superare appunto il momento retinico. A questo punto ti si fanno alcuni barlumi, ma mentre hai nella testa tutto questo casino che è allo stesso tempo astratto e concreto, si stabilisce anche H un'ambizione dialettica e quindi razionale, lucida, analitica; ma forse più che di dialettica si può parlare di un andirivieni, di un viavai; e allora siamo ancora astratti...

QUADRI: Finora hai manifestato una continuità di riferimenti all'arte americana, intendendo arte nel senso più lato, e con quella figurativa coinvolgendo la musica, la nuova danza, lo happening, anche il teatro. Siccome da ultimo accennavi ai giochi di parole del surrealismo, mi piacerebbe verificare se a questo tu ci arrivi in modo diretto o sempre per la via degli americani,

¹ Il riferimento di Carella riguarda un intervento di Quadri a una tavola rotonda sul lavoro del Carrozzone intitolata *Avanguardia, teatro e psicoanalisi* e tenutasi a Lo Spazio di Roma, a cura della rivista «Il Quadrangolo».

Titolo || AUTODIFFAMAZIONE. Intervista con Simone Carella.

Autore || Franco Quadri e Silvana Sinisi

Pubblicato || Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 559-590

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 6 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

che si rifanno praticamente tutti a Gertrude Stein, scrittrice che guarda caso tu hai messo in scena.

CARELLA: Diciamo che ci arrivo in modo più diretto, ma più che diretto direi casuale. A un certo punto è come se ti riaffiora, come se prendi un libro che magari hai letto un po' di tempo prima, che però come in un processo di blow up ingrandisce un dato che magari riconosci come... come per esempio dicevamo prima scherzando, come Carmelo Bene. È un discorso che procede per evidenze, con centriche oppure eccentriche, evidenze in cui però in realtà uno si accorge che non si può includere o escludere nulla: così ci sono gli americani, e tutto il lavoro che hanno fatto e che stanno facendo è importante; però c'è anche il cubofuturismo russo, con l'idea di una stagione fantastica, che poi diventa anche sentimentale, non soltanto critica oppure didascalica...

QUADRI: Ma citando Gertrude Stein pensavo anche a te come sei nei momenti dialettici; tu ti esprimi spesso, magari non in questo contesto stasera, per associazioni linguistiche, per assonanze, con giochetti dada...

CARELLA: È giusto, e questo può forse anche dipendere dall'esperienza allucinatoria. Oggi l'assunzione delle droghe leggere, come possono essere l'hashish o la marijuana, ha un po' cambiato il nostro modo di pensare. A parte il fatto che ha poi creato anche una cultura, quella dei poeti americani. L'abitudine al giochetto è però anche una frantumazione, un modo di frantumare la natura o un luogo che hai di fronte agli occhi, che può essere una parola come uno spazio...

Si è fin qui trascritta la registrazione di un colloquio con Simone Carella tenuto da Franco Quadri e Silvana Sinisi; purtroppo la seconda facciata di quella bobina di intervista era tecnicamente difettosa e non si può riportarne il proseguimento. Ma la conversazione, tra Carella e Quadri, è ripresa all'indomani, e, come si può vedere sotto, ripartendo proprio a rovescio, dalle conclusioni.

CARELLA: Ieri eravamo arrivati a una specie di conclusione, ponendo anche ironicamente il problema dei compiti e delle prospettive al punto in cui siamo, e identificando nell'avanguardia storica il tentativo riuscito da parte di quegli artisti di spazzar via il passato e mettere invece all'ordine del giorno la contemporaneità. Immaginavo dunque che rivolgersi al futuro fosse un possibile compito di questa nuova avanguardia che non è neanche una neo-avanguardia, questa che è stata identificata come postavanguardia, parola che mi piace proprio per il «post». Pensare a questo rapporto del teatro con il suo futuro, oppure a cosa sarà il teatro nel duemila o nel tremila: il che significa portare alle estreme conseguenze l'analisi sui materiali teatrali a disposizione - l'analisi linguistica, la luce, gli attori, lo spazio, il testo - e proiettarli sia fantasticamente sia scientificamente (se possibile) nel futuro, cercando di collegarsi al paradosso dello sviluppo dalla preistoria a oggi, dal dinosauro all'autobus. È un piccolo flash che faccio, magari ricorda delle cose. Ma in pratica questo è il mio problema di adesso. Voglio provare a raccontarti lo spettacolo che farò fra poco qui, al Beat 72, anche se mi sono accorto che raccontare uno spettacolo che si farà in parte ne soddisfa il desiderio, e poi è come se il soddisfacimento dello spettacolo non bastasse più e quindi ti pone in una posizione di ulteriore ricerca, come a dire praticamente che se te lo racconto forse questo spettacolo non lo farò più e dovrò farne un altro. L'idea deriva dalla coscienza di quanto la struttura teatrale, cioè l'architettura di un teatro, sia condizionante sui relativi modi di produzione, quindi sulla creazione e sull'ideazione di uno spettacolo: anche per il Beat vale questa ragione. Per cui lavorare sullo spazio al Beat, significa in realtà rimetterlo in discussione nella forma in cui è concepito adesso: e qui ritorna un nome che è l'unico a cui ci siamo riferiti, cioè stranamente in realtà il Beat è il teatro di Carmelo Bene, perché è Carmelo Bene che per primo ha imposto l'attuale divisione, è Carmelo Bene che ha costruito la gradinata per il pubblico, quando ci è venuto a recitare nel '66 dato che prima si facevano delle cose molto più libere come musica o parties, è Carmelo Bene che ha determinato tutto quello che si è fatto di teatro al Beat 72, proprio fissando quella forma che è poi la forma tradizionale, con un punto di vista e un luogo deputato per gli spettatori, e di un luogo per la scena. Quindi lavorare sullo spazio del Beat significava innanzitutto lavorare su questa divisione imposta, che in pratica riproduce microscopicamente la struttura del teatro ufficiale. Allora, secondo un meccanismo alogico e anche ludico, mi è scattata l'idea di far scomparire il Beat, sottintendendo in questo la scomparsa di dieci anni di teatro. E un fatto che ha un aspetto magico in realtà si traduce in un'operazione semplicissima, quella di togliere la pedana. Così lo spettatore che entra nel Beat trova vuoto il suo spazio; e quindi immaginavo questa proiezione della pedana che usciva dal Beat, che a ogni sguardo fosse espulsa attraverso un vuoto, ma un vuoto dentro di sé: ecco la prima operazione. Naturalmente a quanto si toglie si sostituisce qualcosa da metterei, da cui l'esigenza per me di parlare;: adesso delle cose che vivo nel senso cioè di quello che succede; ed è il problema della contemporaneità, cominciato in un certo senso a Cosenza con *Luci della città*. Ci dovrebbe essere a questo punto un fatto che si potesse considerare riconoscibile e vissuto, qualcosa che fosse allo stesso tempo emblematico e però concretamente significante, e allora avevo pensato di ricostruire proprio nella sala dove c'era prima la gradinata la scena dei funerali di Mao. Tra l'altro il titolo, venuto fuori tanto tempo fa, dovrebbe essere *La nascita del teatro*, come fosse una sfida, come la scelta di un testo di Handke, come dire una cosa nasce se un'altra muore: e si intrecciano i motivi della morte di questi dieci anni attraverso la scomparsa, cioè la cancellazione di un segno, e in corrispettivo una morte epica, macroscopica, evidente, come quella di Mao a cui pensavo per quello che ha di macroscopico e di evidente e non per la morte del presidente presa per se stessa.

QUADRI: Quando cominciasti *Autodiffamazione* con l'immagine di un'altra morte dicesti che non avevi voluto metterei i funerali di Majakovskij, per evitare un dato emblematico troppo rappresentativo. Ora il procedimento è il contrario.

CARELLA: Esatto; ma dicevo anche ieri delle cose di cui ti accorgi dopo, perché parti con un'ispirazione e solo dopo

Titolo || AUTODIFFAMAZIONE. Intervista con Simone Carella.

Autore || Franco Quadri e Silvana Sinisi

Pubblicato || Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 559-590

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 7 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

arrivi all'analisi del procedimento. Questa volta pensavo a un fatto che potesse rappresentare qualcosa, cioè un segno di quello che noi con i nostri occhi abbiamo visto, che tutti hanno visto, che sappiamo, che è dentro di noi.

QUADRI: Un richiamo stavolta anche celebrativo...

CARELLA: Sì, appunto un modo di celebrare questa morte, che può essere la morte per eccellenza, mentre nella sala d'ingresso, dove c'è quella piccola porta, mi piacerebbe murarci il pianoforte, cioè la coda del piano entra nella cosa che viene murata. Però mi rendo conto che è un'idea...

QUADRI: Ma lo spettatore come entra in questo discorso?

CARELLA: Lo spettatore entra come uno che può anche fare la sua riflessione davanti alla tomba di Mao, forse come uno dei milioni di cinesi che in quei giorni sono passati davanti alla tomba, riuscire per un attimo, cioè proprio per il momento in cui uno entra nella sala centrale, a sospendere questo fatto e quindi anche a superare l'idea della platea che se n'è andata via: può darsi che a qualcuno interessi, e che si fermi a guardare. All'inizio pensavo che dovesse essere proprio una ricostruzione con i fiori eccetera, ma poi mi è sembrato iperrealista, o meglio superfluo, visto che invece tre raggi di luce, cioè tre diapositive possono avere la stessa evidenza; queste diapositive saranno proiettate probabilmente su dei teli leggermente obliqui, anzi al limite si potrebbe quasi ricostruire lo scheletro coperto di teli bianchi, per esempio lo scheletro come l'impalcatura di legno, i teli bianchi su cui posa la telefoto... Ma questi sono problemi marginali, dato che molte volte delle idee che uno pensa per la realizzazione in uno spettacolo ne realizza una minima parte.

QUADRI: E con la fine dello spettacolo che forse ora non farai più è anche venuto il momento di tornare al discorso precedente. La bobina trascritta di ieri terminava con una divagazione che poi non era neanche tanto una divagazione, riguardante il linguaggio, che si presta a ricollegarsi a un altro discorso di linguaggio presente a livello di parlato e di musica nello spettacolo successivo a *Autodiffamazione*, cioè a *Viaggio sentimentale (e oltre)*.

CARELLA: *Viaggio sentimentale* era come un momento felice, dopo la scoperta confessione avvenuta con *Autodiffamazione*, un momento che deriva sempre dalla riflessione sul ruolo delle avanguardie storiche, senza porre però dei problemi perché nasceva da un desiderio, quello di ricostruire la scena di Balla per *Feux d'artifice*, ricostruire questo balletto senza ballerini, di cui avevo visto alcune riproduzioni, per esempio il modellino che ne era stato costruito all'Obelisco. Era un momento felice perché era bello costruirlo; ma adesso forse sto insistendo troppo sul momento pratico di questa costruzione e meno sul perché di questa scelta. Anche per *Viaggio sentimentale*, il discorso si è venuto costruendo per induzione, il pezzo centrale doveva essere questo *Feux d'artifice* e poi c'era il problema di cosa metterei dopo. Questo balletto senza ballerini continuava la storia di questo teatro senza attori, e poneva dei problemi molto concreti che poi si potevano riferire anche a quello che stavamo facendo, per esempio il problema dell'uso della luce, dato che in *Feux d'artifice* in quattro minuti ci sono sessanta cambiamenti di luci, che non sono casuali ma ben definiti. Attraverso l'analisi del progetto di Balla, cioè del suo prospetto di luci, abbiamo riscoperto l'importanza di certi luoghi luminosi che sono del teatro tradizionale, esemplari per la loro razionalità, cioè le bilance e la ribalta per esempio, due elementi che francamente forse ci erano sfuggiti, perché io pensavo a una luce indipendente che fosse nello stesso tempo anche libera, da potersi collocare in qualsiasi punto dello spazio, mentre la razionalità di un impianto di luci tradizionale è tale che in realtà comprende tutte le posizioni dello spazio.

Si scoprivano quindi dei fatti inerenti proprio al fare teatro, ma il bello è venuto dopo, negli accostamenti fatti a questo pezzo. L'idea era quella di porre un problema che di solito viene trascurato, o meglio di sottolineare l'evidenza

della contemporaneità di esperienze diverse della avanguardia storica, per cui accanto al futurismo c'erano il surrealismo, il dadaismo, il cubofuturismo russo, il Teatro d'Arte di Mosca, eccetera. Allora accanto al Balla futurista proprio gloriosamente futurista, volevo metterei Savinio, e la scelta dei *Chants de la mi-mort* nasceva anche quella da un fatto occasionale, perché ricordavo che nell'Antologia dell'humour noir nel pezzo di Savinio c'era una piccola nota presa da un giornale dell'epoca, che diceva che quando il signor Savinio esegue al pianoforte *Les chants de la mi-mort* alla fine dell'esecuzione gli sanguinano le dita.

Pensavo quindi che dovesse essere eccezionale poter ritrovare quella partitura e farla suonare e intanto ponevo l'attenzione sulla personalità di un autore come Savinio, che mi riportava al surrealismo, perché se Savinio non fu direttamente surrealista certamente vi si può riferire: la metafisica cioè si riferisce più al surrealismo che non alla pittura futurista. Si poneva così questo movimento a confronto con quell'altro, però in un'accezione non immediata, come se si fosse scelto un pezzo di teatro di Savinio, ma in quest'altra attività diciamo minore che è quella musicale, ma che peraltro non costituiva la musica dello spettacolo. Questa infatti doveva essere rappresentata dal coro di due ragazze, che recitavano due brani intrecciati, un testo teatrale di Gertrude Stein e uno dal *Libro della cucina* di Alice Toklas, che mi interessavano prima di tutto per la lingua, l'americano.

QUADRI: Ma a parte questo interesse fonico, l'inserimento della Stein voleva dire - dopo aver affrontato il futurismo e il surrealismo metafisico - considerare un terzo aspetto dell'avanguardia storica espressa nel fatidico 1913 di *Feux d'artifice*...

CARELLA: Sì, un aspetto poi difficilmente classificabile e della cui importanza qui in Italia non ci siamo ancora resi conto anche se nell'ambito dell'arte americana nessuno ha problemi ad ammettere questa discendenza. Perché Gertrude Stein sta un po' in mezzo, come un giudice supremo, e io pensavo a lei come a una materna matrigna, che rappresenta questo periodo, è veramente un luogo della memoria, allusivo al massimo, uno pensa a lei e in realtà si può immaginare tutto, da Picasso a Joyce. Comunque questi due pezzi li avevo scelti soprattutto per una loro qualità intrinseca, quella di essere scritti in inglese e detti in inglese, cioè in americano, perché ritengo che il suono americano sia il suono dei nostri giorni, quello che più

Titolo || AUTODIFFAMAZIONE. Intervista con Simone Carella.

Autore || Franco Quadri e Silvana Sinisi

Pubblicato || Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 559-590

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 8 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

ci condiziona non solo a livello fonetico, un suono comune e importante, tanto che ripensando alla recitazione di un attore, cioè a una possibile rifondazione della recitazione, mi sembrava che si dovesse riferir la a una sua sonorità, che dovesse essere nuova e in un certo senso comprensibile e comprensiva di una situazione reale; ed ecco che si parte proprio dall'inizio, dal far sentire in realtà questo suono, come dire che oggi se un attore vuole imparare a recitare secondo me si deve esercitare su quel *tono*, non dico che deve recitare in inglese, ma deve ascoltare quel *tuning*, come quando La Monte Young prende e sconvolge tutta l'intonazione del piano e lo intona in un altro modo. Dico questo pensando all'ultima rivoluzione avvenuta nel campo della recitazione, pensando alla recitazione di Carmelo Bene, che oggi tutti recitano come lui e in realtà si potrebbe andare oltre.

QUADRI: Ma è il rapporto tra i tre pezzi del *Viaggio sentimentale* che ora bisogna approfondire, nel senso della presenza-assenza dell'attore, in quello dello spazio e prima di tutto, ricollegandoci a quanto ora dicevi sul suono, per la relazione musicale esistente tra Strawinsky, la parola Stein-Toklas e Savinio.

CARELLA: Il discorso musicale era sempre in un certo senso traslato, perché più che la musica di Strawinsky in quel pezzo lì, per quanto la musica fosse evidente, era importante la musica prodotta diciamo dalle forme, dal loro movimento, e quindi dall'effetto che ne derivava, mentre nella Stein dove risaltavano gli attori e le parole stava veramente il nucleo centrale del fatto musicale, nella misura in cui poneva all'ascolto il dato molto preciso del tono di queste voci, e infine la parte per piano di Savinio era anche lì come un falso obiettivo: non era comunque musica, perché quello in realtà doveva essere soltanto Savinio, quindi la sua personalità artistica e il suo collocarsi come movimento distinto da quello cui apparteneva Balla. Non era assolutamente mettere a confronto la musica di Strawinsky e quel pezzo di Savinio, o i giudizi critici su Strawinsky e su quel pezzo di Savinio, che mi interessava, non sarebbe stata la sede. Anche negli spettacoli precedenti ho sempre cercato di mettere una musica che fosse continua, un nastro che potesse essere ascoltato quasi indipendentemente dalla sua costruzione, indipendentemente anche dallo spettacolo, infatti nel primo c'era Miles Davis, nel secondo La Monte e Riley, e in questo come dire non c'era nulla, però esisteva un fatto sonoro che in sé implicava anche degli altri problemi, per esempio riguardo alla recitazione, perché anche l'attore deve essere in grado di capire quanto di musicale può produrre attraverso la sua voce.

QUADRI: In questo concetto della musicalità entra anche l'idea dello spazio, che ieri abbiamo ingiustamente trascurato di esaminare. Perché *Viaggio sentimentale* presuppone anche un uso dello spazio, data la dislocazione dei tre pezzi in tre luoghi diversi...

CARELLA: Lo spazio era anche quello diviso in tre parti, non ho potuto realizzare l'idea molto bella che doveva scinderle proprio. Non volevo che si pensasse a un fatto legato a quello che può essere il costume di una narrazione, ma che invece ogni cosa dovesse essere in un certo senso al suo posto. Comunque in quel periodo anche se avevo trovato alcune soluzioni, non ero ancora uscito dall'idea dello spazio-contenitore. Non era talmente vivo in me il problema della sistemazione dello spazio come si è posto con *Luci della città*.

QUADRI: Ma prima di passare a quest'esperienza c'è un ultimo elemento riguardante *Viaggio sentimentale*, e particolarmente il pezzo della Stein, cioè il ritorno dell'attore, anche se è usato come non-attore (attore che del resto ricompare come *presenza* nel brano di Savinio).

CARELLA: Il ritorno di questa presenza è importante perché non è che io ho saltato gli attori, vorrei che ci fossero negli interventi che faccio oggi, però mi rendo conto che è difficile poter trasmettere a un attore in un periodo di tempo relativamente breve il risultato dell'esperienza singolare e isolata che uno fa quando pensa a uno spettacolo. In fondo a uno spettacolo ci si pensa in un modo o nell'altro da sempre, poi alcune cose si radicalizzano, altre diventano più precise, e quindi si arriva a un'idea di spettacolo che poi paradossalmente si deve trasferire a altri perché questi la realizzino; una cosa quasi impossibile da fare, perché non si può trasmettere di punto in bianco una esperienza. Per questo penso che nessuno può dire a un attore quello che deve fare tanto meno il regista, anzi forse lui è l'unico che glielo può impedire nella misura in cui gli impone quello che vuole fare lui, per questo non è che faccio un teatro di attori, ma mi piacerebbe che ci fossero degli attori in grado di sviluppare indipendentemente delle loro idee, come un'equipe di tecnici. E in *Viaggio sentimentale* la cosa è riuscita, forse complice Gertrude Stein e il fatto di questa sua lingua, per cui c'era bisogno di due ragazze che fossero americane, facilitando il compito, perché in pratica io non gli ho dovuto trasmettere nessuna esperienza, cioè non ho dovuto spiegare cos'era per me Gertrude Stein, o perché la inserivo in quel punto o in un altro. Mi bastava dirgli che dovevano leggere questo testo tra loro, neanche impararlo a memoria, potevano anche scegliere diversi brani all'interno dello stesso racconto, divertente perché si parlava di cucina. Era importante questo, perché era un fatto concreto, e tutto lo sforzo che si faceva e che si è fatto, era di considerare l'attore come colui che produce delle azioni concrete determinate. L'interpretazione delle due ragazze consisteva nella lettura dei due libri che tenevano in mano. Erano poste nella prima fila degli spettatori, quasi a invaderne lo spazio, di spalle, illuminate soltanto da due raggi laterali, e parlavano essenzialmente tra loro, una nel pezzo di Alice Toklas, degli omicidi che si commettono in cucina; e l'altra invece il pezzo di Gertrude Stein con il suo gelido elenco, solo una nomenclatura di ricette di cucina o di tipi di pesce...

QUADRI: Il montaggio dei due pezzi era stato fatto da loro personalmente?

CARELLA: Sì, come una cosa che soltanto loro potevano capire, perché erano anche amiche come la Stein e la Toklas: isolare quindi un momento confidenziale, capace poi di produrre un intreccio così fitto che potesse sviluppare ampiamente questa sonorità, che andava contrapposta all'esplosione di suoni e luci del pezzo di Balla, della musica di Strawinsky. Questo

Titolo || AUTODIFFAMAZIONE. Intervista con Simone Carella.

Autore || Franco Quadri e Silvana Sinisi

Pubblicato || Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 559-590

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 9 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

poi permetteva anche la liberazione dello spazio per cui poi potesse venir fuori il pezzo finale per piano.

QUADRI: Dove veniva dato per presente al piano, sotto le spoglie di Antonello Neri l'autore stesso, così come Stein e Toklas erano in certo qual modo evocate in prima persona...

CARELLA: In certo qual modo, mentre *Feux d'artifice* poneva il problema dell'interpretazione dei classici, il che significa la sua ricostruzione il più fedele possibile, filologica, scientifica, cosa sintetizzata in una frase: non superare la distanza che ci separa da un classico e quindi tutti i vari livelli di interpretazione che gli si sono accumulati addosso, ma ridurla invece alla stessa distanza che intercorre tra l'occhio e la pagina che viene letta, perché la sua densità, la sua capacità di comunicazione cresce quanto più rimane condensata la sua forma, quanto più riesce a oltrepassare con il suo pieno il vuoto del tempo che ce ne separa

QUADRI: Ma quando si tratta come qui di ristabilire un modello, l'operazione risulta quanto meno semplificata. Che rapporto c'è per esempio tra il tuo rifare, meccanicamente al limite, un classico come Balla e ricreare invece un classico come Büchner?

CARELLA: A pensarci oggi è un po' come guardargli sotto le gonne, come scoprire, vederlo da dietro in un certo modo. Ma quando ho fatto Büchner c'erano altri problemi, oggi non lo farei più. C'erano problemi anche diversi dalla ricostruzione di *Feux d'artifice*; in realtà quando facevo Büchner non pensavo affatto a questa idea dell'interpretazione dei classici, ma mi preoccupavo di come alludere continuamente a quel testo.

QUADRI: A questo momento di riflessione sulle avanguardie storiche succede il passaggio a un momento costruttivo, l'intervento di Cosenza... Vorrei che esaminassi come ti è possibile dopo tutto quanto hai detto, uno stadio costruttivo, come lo intendi tu oggi, proprio alla luce di queste *Luci della città*.

CARELLA: Credo sia necessario procedere il più precisamente possibile alla sua progettazione, e ci si può arrivare se in realtà si riesce a scindere gli ambiti di competenza, perché a voler spingere a fondo l'analisi sugli elementi del fatto teatrale ci si accorge che a volte se ne devono mettere da parte alcuni; quindi cominciare a dividere il lavoro degli attori da quello dei tecnici può significare lo scavarsi di un lato del lavoro non una fatica inutile, no, ma di un pezzo di lavoro che 'può e deve essere svolto, con piena consapevolezza. Queste erano le ragioni che stavano alla base dell'ideazione di *Luci della città*. Anche lì c'era una proposta occasionale quella della Rassegna di Cosenza², dove piuttosto che ripetere uno spettacolo già fatto, *Autodiffamazione* o *Viaggio sentimentale*, abbiamo preferito pensare a un intervento nuovo. Fin dall'inizio si era imposta l'idea di lavorare insieme con un altro gruppo che era La Gaia Scienza, però nello stesso tempo di dividere gli ambiti di competenza, perché oltre a tutto questi altri davano più importanza al lavoro dell'attore all'interno del loro fare teatro, e quindi potendo sviluppare questa ricerca, questa tecnica, potevano poi funzionalizzarla a un intervento che prevedeva invece l'analisi e la prosecuzione degli altri punti, e come tale andava fatta da altre persone. Quindi si costituiva un lavoro non collettivo, ma per equipe separate che entrambe lavoravano allo stesso progetto, perché se si parte da un'idea comune- e sembrava che partissimo da quest'idea comune - sui modi di intendere il teatro, non si capisce perché non si possa poi lavorare separati. Qui c'era il problema che non si venisse a creare una contraddizione antagonista, il cui carattere è quello dell'eliminazione dell'altro polo della contraddizione- antagoniste sono le contraddizioni tra le classi, per esempio- ma si creassero delle condizioni non antagoniste e quindi protagoniste del fatto che stava succedendo; e le contraddizioni ci sono anche state e venivano anche messe alla luce attraverso degli incontri settimanali che facevamo per scambiarsi informazioni. Per informazione si intende un dato che possa essere quantificabile e quindi suscettibile di essere ridotto a una sua concretezza tale da poter essere usato anche dagli altri. Anche nei precedenti il fatto dell'interdipendenza degli elementi è sempre stato una costante. Pensavo alla stagione degli happenings in America, alla fine degli anni cinquanta, quando artisti anche di diverse discipline insieme e individualmente lavoravano a dei progetti. Comunque posso affermare che questa progettazione per ambiti di competenza per me almeno si è rivelata molto fruttuosa: questa volta il problema di avere a che fare con lo spazio, e quindi di rendere lo spazio protagonista di un'azione teatrale, era un fatto che si voleva in tutta la sua evidenza perché era l'unico in pratica da dover affrontare. E questo ha cominciato a rivelarsi quando siamo andati a fare un sopralluogo a Cosenza per scegliere il luogo, e abbiamo visto - dopo il teatro comunale, il Rendano, fine settecento -la palestra dove poi abbiamo agito, che era un luogo neutro. A quel punto si è rivelato evidentissimo qual è realmente la struttura condizionante e determinante nel lavoro del teatro. Si è sempre pensato che questa sia la struttura sociale, individuata infatti dal teatro politico come primo nemico, facendo però un piccolo scarto, da un fatto estremamente particolare a uno generale che in fondo è fuori da sé nella misura in cui si tratta di un prodotto: però non un prodotto che può cominciare da un certo punto, cioè dal momento in cui si realizza, ma da prima, per cui ci deve essere un riferimento che non sia così sfuggente come la struttura sociale. E lo si ritrova nella struttura architettonica, cioè la struttura in cui è organizzato lo spazio, veramente il mezzo di produzione per eccellenza oppure il padrone del mezzo di produzione. In realtà è la struttura teatrale, il modo come è costruito un teatro a determinare più fortemente il tuo modo di fare teatro.

QUADRI: Quindi mentre solitamente un'analisi di questo tipo si chiede che cos'è il teatro, tu parti da un'altra determinazione, o indeterminazione, cioè che cos'è un teatro.

CARELLA: Infatti come conseguenza è giunto alla ribalta questo termine attraverso soltanto la sostituzione di un articolo,

² *Progetto di contaminazione urbana - Postavanguardia / Intervento didattico*, Cosenza, 8-13 novembre 1976.

Titolo || AUTODIFFAMAZIONE. Intervista con Simone Carella.

Autore || Franco Quadri e Silvana Sinisi

Pubblicato || Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 559-590

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 10 di 11

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

ma in realtà è importante chiedersi che cos'è *un* teatro, perché appunto un teatro è un palcoscenico, una platea con le sedie, considerando anche le mascherine e le cassiere: *un* teatro appunto per sottolinearne il più possibile l'invasione, tale che ti comprende a sua volta, invasione della struttura architettonica, cioè di come è fatto. Tra l'altro è una struttura architettonica intimamente legata alla struttura sociale, perché non per niente si costruiscono da trecento anni dei teatri sempre uguali, dei teatri all'italiana, la cui idea spunta con la nascita delle borghesie nazionali, anche se in un periodo come il Settecento, in cui la struttura sociale era organizzata diversamente. Però non è un caso che per esempio in questo momento decisivo per la storia del teatro in Inghilterra quando si incendia il Globe Theatre, il teatro elisabettiano che aveva una sua caratteristica particolarissima, la ricostruzione non avviene più secondo il modello precedente di un teatro di memoria, ma secondo le regole della scena all'italiana; esiste cioè una forma di imperialismo ideologico, e anche in Inghilterra la borghesia nazionale è la prima a accorgersi del suo ruolo di possibile egemone. A proposito di questa riflessione sullo spazio, una cosa che ieri mi era sfuggita di cui però vorrei parlare sono gli studi sul teatro della memoria che ha fatto Frances Yates³: per me è stato folgorante trovarsi di fronte al teatro di memoria di Giulio Camillo, a questa mirabile costruzione in cui veramente si compie una rivoluzione copernicana alla rovescia, perché Giulio Camillo partendo dall'idea della creazione di un nuovo spazio, in cui fossero contenuti tutti i luoghi di memoria - cioè da un problema particolare per l'arte della memoria e per la costruzione di una mnemotecnica - immagina un teatro costruito su un semicerchio su cui si innalzano sette porte o sette colonne, pari alle porte o alle colonne del tempio di Salomone, che si moltiplicano per sette, costituendo il luogo della scena, mentre lo spettatore sbalzato fuori diventa l'unico solitario spettatore di quello che era il teatro del mondo, nella misura in cui in ognuno di questi quarantanove luoghi si collocava una particolare memoria: quindi c'era un luogo di memoria per ogni cosa, ogni gruppo di cose, e in sé il teatro comprendeva tutto, era il luogo di divisione, e anche il luogo della conoscenza perché soltanto rivolgendosi ad esso, cioè passando da una porta all'altra, cioè da un luogo all'altro, si ricostruiva la storia ideale del mondo e dell'uomo, attore e spettatore allo stesso tempo, comunque messo su una scena che non era più la scena. Appunto un problema che avevo presente era quello della ricostruzione del teatro della memoria di Giulio Camillo, sulla base della pianta molto precisa che la Yates ha ridisegnato. E così è venuto fuori il problema dello spazio e io ero felice di occuparmene in un intervento da compiere, che poi si è realizzato in pratica a Cosenza attraverso l'acquisizione di due elementi semplici ma fondamentali: cioè la finalità di creare uno spazio che fosse il doppio di se stesso (nella palestra c'erano delle strutture per evidenziare questo fatto; quindi l'architrave portante che reggeva il soffitto era raddoppiata sul pavimento, dando luogo a uno spazio che rispecchiandosi fosse continuo, circolare) e la posizione prospiciente alla strada del locale (dimodoché la porta rimanendo aperta modificava lo spazio, permettendo che l'esterno entrasse dentro e l'interno uscisse fuori, la strada entrava nella palestra, mentre gli elementi costruiti continuavano all'esterno). Subito dentro c'era un cerchio con tante lampade, in un certo senso il segno di un'iniziazione, come se per entrare si dovesse passare attraverso il cerchio di fuoco; e poi, di fronte, il portone doppiato ma trasparente a simulare invece una grande finestra. Questi interventi non erano miei, ma erano delle altre persone che lavoravano con me in quel periodo, il frutto diciamo del lavoro di questa équipe, risultato di tre esperienze diverse però tutte riguardanti lo stesso problema.

QUADRI: C'è stato in questo tuo lavoro, anche un riferimento a Prampolini, mi sembra.

CARELLA: Sì, una volta arrivati a questa sistemazione dello spazio, c'era il problema della luce: per me era molto importante riuscire a trovare una luce che illumini se stessa. Per questo abbiamo cercato di far compiere uno scarto con la luce, quello della finzione, costruire cioè dei finti raggi: un raggio di luce che proveniva veramente dall'esterno attraverso le finestre della palestra veniva però solidificato, cioè circondato da un filo di rame che lo isolava, rendendolo praticamente inagibile, perché evidentemente non ci si poteva entrare dentro. Per il resto, continuando su questo slittamento del raggio che viene da fuori, pensavo di proiettare dei raggi di luce dalle finestre che stavano su una parete di fronte, andando così a costruire un riferimento alla scenografia soprattutto di Prampolini, fatta di luce e di movimento. Ma non era neanche una scenografia, era una citazione immediatamente negata, in quanto diventava altro da sé, cioè un quadro, un'esperienza bidimensionale. Anche questo l'abbiamo scoperto quando stavamo sul posto, perché bisogna lavorare con le cose che uno ha, assolutamente non pensare uno spettacolo prima. Mi sembrava importante dal punto di vista del risultato di questa progettazione, che si fosse evidenziata da sé questa soluzione e che poi i modi di questa evidenza si siano intrecciati sempre più velocemente, in corrispondenza al momento in cui si stava realizzando; cioè non è che sono partito da Prampolini per fare una citazione, ma Prampolini è balzato a un certo punto dall'evidenza dei fatti.

QUADRI: Ma nello spazio operavano anche degli oggetti...

CARELLA: Erano il frutto dell'intervento di altre persone, con cui lavoravo all'interno della stessa équipe. Mario Romano aveva predisposto il cerchio e poi delle testimonianze della città, che erano essenzialmente dei colori, cioè su un rettangolo di muro un colore rosa e su un altro un colore bianco, al primo era appesa una lampadina, al secondo una gabbia; e dall'altra parte era steso un lenzuolo. Un altro intervento era quello della grande finestra che raddoppiava l'ingresso. Ma principalmente c'è un discorso da fare sugli attori.

QUADRI: Sugli attori e sul pubblico, e magari anche sul testo che da loro era stato scelto in un primo tempo...

CARELLA: Sì, infatti il punto di partenza doveva essere un testo di Yvonne Reiner, parte di un suo spettacolo che si

³ FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972

[Titolo](#) || AUTODIFFAMAZIONE. Intervista con Simone Carella.

[Autore](#) || Franco Quadri e Silvana Sinisi

[Pubblicato](#) || Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, pp. 559-590

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag. 11 di 11

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

chiamava *Storia di una donna che*: un testo tutto stampato su diapositive, che doveva costituire un primo momento di possibile lavoro per gli attori, perché rappresentava una storia. In realtà il lavoro si è poi sviluppato molto autonomamente. Da quello che ne ho sentito dire perché personalmente non ci ho mai partecipato, mi sembra che stessero lavorando a una costruzione di storie personali quasi sconosciute l'una all'altro, di storie personali che però prevedessero dei punti d'incontro. Lavoravano naturalmente in assenza di spazio, probabilmente in uno spazio ideale, ma indeterminato, volto a illustrare personalmente il rapporto con la città intesa come metropoli, luogo in cui per eccellenza si realizzano o esplodono le contraddizioni. Verso la fine ho cercato di individuare alcuni temi che potevano essere sviluppati non solo dagli attori ma toccati anche da noi. Cercavo per esempio di identificare lo spettacolo non come la somma e la sintesi dell'esperienza che si era fatta, ma in realtà come l'ultima ora di un lavoro che era durato un certo periodo, che era cominciato a un certo punto e di cui si sapeva che doveva finire, cioè finiva a Cosenza fra le 23 e le 24 dell' 11 novembre, non c'era la possibilità che andasse oltre; lo volevo sottolineare proprio per evidenziare una possibile importanza o valenza drammaturgica nel fattore tempo - non il tempo teatrale, il tempo immaginario della rappresentazione, della finzione scenica, ma il tempo in cui si svolgeva il lavoro. L'attore sapeva che questa sua esperienza finiva drasticamente, implicando forse anche un'idea di morte: questo era il significato di non fare repliche; nell'ambito di una tale idea di tempo l'intervento doveva rappresentare la fine di una esperienza, di un fatto di lavoro. L'altro elemento importante era il pubblico nei confronti del quale abbiamo assunto un atteggiamento premeditato di ignoranza; perché quando lavori sullo spazio si deve pensare al pubblico in termini di quantità, limitatamente al volume che può occupare: è importante sapere all'inizio se gli spettatori sono dieci o cento, non per mettere da parte o negare un'analisi sulla qualità dello spettatore e quindi un discorso su cosa gli comunichi, ma per evidenziare una sua caratteristica, quella di occupare un volume e di avere quindi o poter avere una sua posizione nello spazio; e noi in questo volume l'abbiamo moltiplicato. Poi in realtà la reale protagonista a Cosenza, era la gente che moltiplicava all'infinito, per se stessa, tutto quello che gli attori potevano dare, ma a quel punto l'attore forse non ha capito la possibilità che aveva, con la messa in atto di un procedimento di moltiplicazione e poi di riduzione o di cancellazione: il fatto che un gesto venisse imitato allo stesso tempo da altre cento persone, poteva produrre sì un senso di castrazione, ma anche essere un'arma, una possibilità incredibile per gli attori stessi. Quindi gli spettatori si sono rivelati l'elemento fondamentale, il vero referente del nostro lavoro, e questo mi pare che sia importante, perché fluidificava realmente l'intervento. Il pubblico è entrato nello spazio da padrone, mi sembra, e lo ha vissuto; questo spazio essendo così intenso non gli lasciava spazio e ha dovuto in qualche modo prenderselo, o vagando oppure lasciandosi guidare in modo da scoprire lentamente gli altri fenomeni. Il pubblico si è rivelato per quello che doveva essere, perché proprio pensando a un pubblico sulla strada avevo allungato lo spazio, compenetrando il dentro e il fuori, dimodoché si potesse uscire sulla strada in completa aderenza con questa escursione. Allo stesso tempo era importante per noi scoprire se stessi; dobbiamo farci una carta d'identità: con questa stagione continua di interventi cerco quindi di pensare all'evento di cui ho parlato prima, come a un evento che non può avverarsi, non può risolversi se non appunto attraverso l'allargamento dell'esperienza di ciascuno.

(Intervista registrata con Simone Carella a cura di Franco Quadri, con la partecipazione nella prima parte di Silvana Sinisi).