

[Titolo](#) || L'idea del teatro di Simone Carella
[Autore](#) || Silvana Sinisi
[Pubblicato](#) || «Data», n.27, luglio-settembre 1977, pag. 29
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati
[Numero pagine](#) || pag 1 di 2
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

L'idea del teatro di Simone Carella

di Silvana Sinisi

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

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

L'azione è affidata soprattutto al mezzo astratto della luce, che sotto forma di proiezioni luminose, diapositive, filmati misura e definisce le categorie del tempo e dello spazio. Si tratta di una luce impiegata in modo essenzialmente analitico, vale a dire non è in funzione di qualcos'altro, non serve ad illuminare una situazione o un attore, ma illumina se stessa: è autosignificante. Utilizzando il riquadro luminoso del proiettore privato del fotogramma, Carella costruisce una serie di immagini astratte, geometriche, giocando sulla composizione e sulla scomposizione di un grande schermo bianco intelaiato come una porta-finestra. Su questo stesso schermo sarà proiettato il filmato di una seduta di allenamento di Steve Paxton, mentre su un altro, collocato ortogonalmente al primo, comparirà la ripresa filmica di un concerto di La Monte Young. La figura umana compare, quindi, in questo lavoro, ma recuperata alla seconda potenza, distanziata e oggettivata attraverso il ricorso al mezzo freddo della fotografia. Diviene un elemento mobile nella scena, riassorbita nel medium luminoso.

L'investigazione sulla luce si spinge sino all'analisi delle sue potenzialità espressive. Il fascio di un riflettore inquadra la sedia, contribuendo con la gamma delle variazioni luminose - dall'intensità massima allo spegnimento progressivo - a suscitare la sensazione di una vita autonoma dell'oggetto. Un procedimento che ricorda da vicino certe soluzioni sperimentate nei «drammi d'oggetti» futuristi. Questo procedimento non intacca tuttavia la natura fredda di tutta l'operazione complessiva. La stessa sedia è duplicata nella sua immagine fotografica che viene proiettata sulla parete, stabilendo una relazione di ordine linguistico, quasi una citazione di Kosuth, tra la definizione iconica della sedia e l'oggetto realmente presente nella sala. Oltre alla luce anche il sonoro, un brano per pianoforte di Keith Jarrett svolge un ruolo rilevante nella costruzione dell'evento scenico. Tuttavia a differenza della luce, che si modifica e si scompone nello spazio, la musica costituisce un flusso continuo e sempre rinascente che tende quasi a fissare e congelare il tempo in una dimensione di raccolta concentrazione.

Se in *Autodiffamazione* l'interesse predominante era rivolto al problema della luce, in *Viaggio sentimentale e oltre* è soprattutto il suono a assumere il ruolo di protagonista. L'indagine sulla funzione scenica del sonoro stabilisce un raccordo interno tra i brani che compongono il trittico. Il momento di passaggio è segnato da *Feux d'artifice*, una messinscena astratta realizzata nel '17 da Balla su testo di Strawinsky. Si tratta di una vera e propria sinfonia cromatica che si svolge in sincronia con il brano musicale, realizzando un'equivalenza tra luce e suono. Nella pièce seguente, dedicata a Gertrude Stein, il fatto sonoro è recuperato a livello fonetico. Due ragazze leggono brani in inglese, contaminando liberamente un testo della Stein, *Il libro della cucina*, e una minipièce della sua amica Alice Toklas. La presenza della figura umana è qui puramente strumentale. Le due ragazze non interpretano un testo, né agiscono sulla scena. Sono sedute in prima fila, invadendo lo spazio degli spettatori a cui volgono le spalle e leggono i loro testi come se stessero conversando tra loro. E: una specie di coro: il corpo è assunto come puro strumento di emissione vocale. La abolizione dell'attore l'investigazione sulla luce e sul suono, la ripresa di un testo canonico dell'avanguardia storica come *Feux d'artifice* di Balla, ci riconducono alle origini stesse del teatro astratto, le cui prime formulazioni furono avanzate nell'ambito futurista. Oltre Balla anche Depero con *Colori* nel '16 e Prampolini con alcuni spettacoli della *Pantomima Futurista* (1927), tentarono le prime realizzazioni di un teatro senza attori in cui l'azione scenica fosse sostenuta esclusivamente da giochi cromatici e suoni. Da un punto di vista teorico fu soprattutto Prampolini a impostare più rigorosamente il discorso. Se nel '15 già immaginava di sostituire gli attori viventi con «guizzi e forme luminose», gli attori gas nel '24, ritornando su questo argomento, giungeva alla «personificazione dello spazio nella funzione dell'attore». Queste esperienze, sia come enunciazioni teoriche che come uso dei materiali scenici, possono essere considerate come un termine di riferimento, implicito o esplicito non importa, delle recenti proposte di un teatro astratto, e in particolare della proposta di Carella. Nei confronti di quest'ultima c'è tuttavia da sottolineare una differenza fondamentale. Nei futuristi il teatro astratto è visto in funzione di un coinvolgimento del pubblico a livello psicofisico, inoltre i vari elementi sono interpretati come equivalenti astratti della realtà, rinviando in qualche misura ancora a dei contenuti. Nell'operazione di

Carella, invece, si riscontra un atteggiamento più mentale, egli lavora alla seconda potenza sulla citazione, sul prelievo, tende a raffreddare e distanziare l'immagine, che non rimanda a altro, ma è autosignificante. Anche la ripresa di *Feux d'artifice* è in fondo una citazione e s'inquadra in un momento riflessivo sul ruolo delle avanguardie storiche. Non a caso il lavoro di Balla è inserito in un trittico di cui fa parte anche un brano di Gertrude Stein e un pezzo musicale di Savinio, un accostamento che vuole riproporre a distanza la contemporaneità di certe esperienze dell'avanguardia come il futurismo, il cubismo, la metafisica. È chiaro che in queste scelte giocano in una certa misura anche fattori di tipo affettivo, una sorta di recupero di luoghi della memoria. Questo era riscontrabile anche in *Autodiffamazione* in cui le immagini di Steve Paxton, di La Monte Young, di Majakovskij, che comparivano nel corso del lavoro, rappresentavano momenti di un itinerario spirituale, rientravano in una specie di confessione autobiografica. Ma anche questo momento non è rivissuto con partecipazione emotiva, non si tratta di una memoria in senso proustiano, ma di una memoria culturale, denunciata attraverso la citazione.

L'analisi dello spazio come elemento teatrale, accennata ma non approfondita nei lavori precedenti (in *Viaggio sentimentale* l'esecuzione dei tre pezzi corrispondeva anche a tre luoghi fisici diversi), diviene il tema centrale di *Luci della città*, intervento realizzato nel novembre '76 per la Rassegna Teatrale di Cosenza. In questa occasione, rifacendosi a certe esperienze della cultura americana, in particolare alla stagione degli happenings alla fine degli anni cinquanta, quando artisti di varie discipline lavoravano su un'idea comune. Carella ha affrontato il problema dello spazio scenico insieme a altri gruppi di ricerca, con una divisione dei compiti dovuta alle competenze specifiche. Anche gli attori, il Gruppo della Gaia Scienza, hanno collaborato a questo progetto, ma con un capovolgimento del rapporto tradizionale: non più come interpreti di un'esperienza del regista (rapporto in cui Carella non crede più), ma come tecnici che sviluppano autonomamente le loro idee rispetto a un piano comune di lavoro. Si tratta, in fondo, di un tentativo di spingere più a fondo il processo di analisi sistematica sugli elementi del fatto teatrale affrontandoli da diverse angolazioni secondo gli ambiti di competenza.

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

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

L'organizzazione dello spazio come *environment*, privo delle tradizionali distinzioni teatrali, l'impiego di oggetti-collages l'indeterminazione delle azioni, il metodo di lavoro sembrano collegare, in qualche misura, *Luci della città* alla esperienza degli happenings che ha rappresentato un momento determinante nella formazione di Carella. Ma l'intervento del pubblico, rivelatosi, al di fuori di ogni previsione, il fattore determinante dello spettacolo, ha contribuito a spostare il piano del discorso. Un pubblico che non soltanto si è integrato allo spazio, ma lo ha vissuto da protagonista, assottigliando e cancellando la presenza degli attori, realizzando, così, concretamente quella compenetrazione tra interno e esterno proposta da Carella.

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



Singola Copia L. 2.500 - Copia arretrata L. 2.500 (n. 1 invariato).

Abbonamenti/Subscription: 8 numeri L. 13.000 (Studenti L. 10.000). Forgive (Surface Mail L. 15.000 / Air Mail Europe L. 17.000 / America L. 24.000 / Asia L. 22.000 / Africa L. 21.000 / Australia L. 30.000.

I pagamenti degli abbonamenti devono essere inviati **anticipatamente** alla nostra sede tramite conto corrente postale (c. 5/56082) o assegno bancario intestato a Data Arte s.a.s. Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano. Ogni richiesta di abbonamento verrà inoltrata solo dopo il ricevimento del pagamento. Si prega gli abbonati di provvedere al rinnovo dell'abbonamento quando ne ricevono l'invio di scadenza, in tempo utile per non causare sospensioni dell'invio della rivista. Il tempo medio necessario per l'arrivo del pagamento è di quindici giorni. Si emettono fatture per abbonamento solo su richiesta ed esclusivamente a librerie, agenzie, enti ed istituzioni pubbliche.

Subscription must be **prepaid**. Payment may be made through international money orders (postal account n. 5/56082) or checks to Data Arte s.a.s. Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano. All requests to subscriptions will be made only after payment has been received. We kindly request our subscribers to renew their subscriptions when they receive the copy book so as not to cause interruptions in the mailing of the magazine. The average time needed for a payment to arrive is 15 days. Invoices only upon request and exclusively to bookshops, agencies, and public institutions.

Distribuzione: Italia/Europa: Idei Books, Via Coppecco 2/A - 20121 Milano - Tel. (02) 860.154-807-997.

U.S. and Canadian Newsstand Distribution: Eastern News Distribution, 111 Eighth Avenue, New York, N.Y. 10011 (U.S.A.). Application to mail at second-class postage is pending at New York, N.Y.

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV/70 Luglio-Settembre 1977.

Data Arte s.a.s. Pubblicazione bimestrale. Tutti i diritti riservati. Direttore responsabile Tommaso Trioli. Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 120 del 22/8/71. Data non è responsabile dei contenuti manoscritti e fotografici non richiesti anche se pubblicati. Le opinioni degli autori impegnano soltanto le loro responsabilità. La pubblicazione di tutti i manoscritti è subordinata all'accettazione del direttore. È vietata la riproduzione anche parziale di testi e fotografie pubblicati senza l'autorizzazione scritta dell'editore.

Composizione: Grafica Milano.
Fascicolo: Forlino.
Fascicolazione: G.O.
Stampa: Art Grafiche La Maresca.
Rilasciatura: Padova.



DATA

Copertina/Cover: Antonio Diaz, 1977. L'ultima produzione dell'artista è legata alla sua esperienza neoplasica, dove con la collaborazione degli artigiani e operai del luogo, ha messo a punto nuove tecniche a macchinari propri e unici.

SOMMARIO

- 1 Original Texts and Translations
- 19 L'abbate dei sogni
di Corinne Ferrari
- 22 Produzione: un caso di berretto
di Tommaso Trioli
- 26 Tra la linea e il colore
intervista di Marianna Wiesner
- 29 L'idea del nato di Simone Carilli
di Silvana Sisti
- 32 La finestra senza la casa
di Antonaccio Boetti
- 38 Un'occasione perduta
di Leo Vergine
- 40 La situazione giapponese
di Leo Vergine
- 44 Fermato e altri
di Natalia L.L. e Zdzislaw Sosnowski
- 51 California Oggi
di Lynn Hirshman, Judith Van Buren, Carl Lauffler
- 57 Stephen Schwarz
- 58 Elya Zimmerman
- 59 Natasha Nicholson
- 60 Darryl Saples
- 61 Suzanne Leay
- 62 Lynn Hirshman
- 64 Barry Bloomer & Sam Samore
- 65 Lowell Darling & Elise Segalova
- 66 Tom Martini
- 67 Irvin Topper
- 67 Bonnie Stark
- 68 Alan Sontag
- 69 Rada Dragomirina
- 70 Alek Mishell
- 71 Gianfranco Zappertini
- 72 Pino Pinelli
- 73 Viabilità
Notizie
Libri

Claudia Nicastro
Tommaso Trioli
Barbara Radice
Rosamaria Rinaldi
Gianni Arivi
Clive T. Carrilli

Direttore/Editor
Direttore responsabile
Caporedattore
Redazione
Abbonamenti
Consiglio Editoriale

Redazione/Amministrazione: Foro Buonaparte 52, 20121 Milano, Italy
telefono (02) 80.53.19 (regreteria telefonica - Telephone answering service)