

Il tracciato dello Stranamore

di *Silvana Sinisi*

Analogamente a quanto si è verificato nel campo delle arti visive (con il passaggio dalla dimensione estroversa e vitale dell'arte di comportamento e dell'arte povera al momento freddo e concentrato dell'Arte concettuale), si assiste in questi ultimi tempi all'affermazione di una tendenza analitica anche nel campo della ricerca teatrale. Il discorso portato avanti negli anni passati, soprattutto dal cosiddetto Teatro Immagine, puntava attraverso la messa in opera di una serie di strutture comunicative ad instaurare un rapporto con il pubblico basato sul coinvolgimento a livello primario dei sensi, e sull'attivazione delle strutture profonde dell'immaginario. A questo momento è subentrato oggi, in diversi contesti ed a vari livelli, un atteggiamento riflessivo che tende a spostare il discorso dal piano immediatamente comunicativo-espressivo a quello dell'analisi dei procedimenti teatrali. In certi casi più radicali ed estremi assistiamo ad una vera e propria rifondazione del linguaggio scenico che passa attraverso una destrutturazione del codice teatrale e ad un'investigazione sistematica sugli specifici. Significativo, ad esempio, il cambiamento di rotta operato dal Carrozzone che, accantonata la precedente linea di ricerca di tipo simbolico-narrativo, è ripartito da zero, rifiutando la stessa nozione di spettacolo e proponendo una serie di studi, unità di ricerca sugli elementi costitutivi del linguaggio teatrale.

In questo contesto un ruolo determinante è stato giocato, a nostro parere da Simone Carella, che 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 due anni or sono, Carella muove da una esigenza di delimitazione di campo. Eliminato il riferimento ad un testo letterario (sia pure stravolto) e rifiutata la presenza degli attori, legata sempre in una certa misura ad elementi soggettivi d'interpretazione, egli imposta rigorosamente il discorso su basi analitiche. Tutte le componenti sceniche sono ricondotte ad un sistema, le cui regole sono stabilite dal regista, autore ed unico ideatore dello spettacolo. L'operazione prende l'avvio e si consuma all'interno di un'idea-progetto. Il carattere mentale ed 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 in un'intervista – ma riappropriarsi significa sottrarre qualcosa a qualcuno... volevo togliere agli spettatori il loro luogo, agli attori il loro ruolo, e allora da questa porta invece di entrare gli spettatori esce un funerale». L'immagine del funerale diviene così un elemento provocatoriamente emblematico, così come emblematica è la sedia vuota che collocata su una pedana-palcoscenico sottolinea l'assenza dell'attore in scena.

L'azione è affidata soprattutto al mezzo astratto della luce, che sotto forma di proiezioni luminose, diapositive, filmati misura e definisce le categorie del tempo e dello spazio. Si tratta di una luce impiegata in modo essenzialmente analitico, vale a dire non è in funzione di qualcos'altro, non serve ad illuminare una situazione o un attore, ma illumina se stessa: è autosignificante. Utilizzando il riquadro luminoso del proiettore privato del fotogramma, Carella costruisce una serie di immagini astratte, geometriche, giocando sulla composizione e sulla scomposizione di un grande schermo bianco intelaiato come una portafinestra. Su questo stesso schermo sarà proiettato, in un secondo momento, 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 ed 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, costituito da 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» è soprattutto il suono ad 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 messa in scena astratta realizzata nel '17 da Balla su testo di Stravinsky. 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 due testi della Stein, «Il libro della cucina» e «L'autobiografia di Alice Toklas». La presenza della figura umana è qui puramente strumentale. Le due ragazze leggono, non interpretano il 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 coro è assunto come puro strumento di emissione vocale.

L'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. Già Depero nel '16 con «Colori» e Balla nel'17 proprio con «Feux d'artefice», tentarono le prime realizzazioni di un teatro senza attori, in cui l'azione scenica fosse sostenuta esclusivamente da giochi cromatici e suoni. Ma fu soprattutto Prampolini a teorizzare questa proposta sin dal 1915, a sostenerla nei successivi interventi teorici, a tentare a tradurla in una continuità di realizzazioni. 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». Nel campo delle pratiche realizzazioni Prampolini darà corpo a questa idea con la creazione del Teatro Magnetico che, esposto a Parigi nel 1925, gli varrà la conquista del Grand Prix mondiale per il teatro.

Si tratta di un modello estremamente audace, in cui l'artista affronta alla radice il problema delle stesse strutture architettoniche, sostituendo alla visuale prospettica fissa regolata dall'arcoscenico, la nuova realtà mobile dello spazio scenico polidimensionale che si innalza al centro del cavo teatrale. A loro volta attori e décor sono sostituiti da equivalenti astratti che misurano il tempo e lo spazio scenico: suoni e voci provenienti da giganteschi megafoni da una parte, luci e proiezioni dall'altra. Si tratta di una proposta avveniristica che non trovò modo, allora, di calarsi in una continuità di realizzazioni. Solo con gli spettacoli della Pantomima futurista Prampolini avrà la possibilità di affrontare alcune esperienze di teatro astratto: con i «Tre momenti» nel '27 a Parigi e soprattutto con «Santa Velocità» a Roma nell'anno seguente. Nel secondo quadro dei «Tre momenti», soppresso ogni intervento umano, l'azione scenica, commentata dal rumorarmonio di Russolo, era affidata esclusivamente ad elementi meccanici: un grammofono e l'elica di un ventilatore. Ancora più radicale si presentava «Santa Velocità», Pantomima senza personaggi, in cui l'azione è affidata alle luci e all'intonarumori di Russolo. Ma ecco come l'autore descriveva questo lavoro in una intervista: «Città modernissima: una metropoli. Luminarie. Vita cinematografica notturna, elettrica abbagliante. Palazzi. Strade immense. Cielo. Unico intervento umano: una canzone che arresta e soggioga la velocità. Ma la canzone lentamente finisce e il ritmo della velocità e della modernità riprende in un crescendo straordinario magico fragoroso».

A parte gli scontati riferimenti alla vita moderna ed alla civiltà della macchina che facevano parte del più tipico bagaglio futurista, queste esperienze, sia come enunciazioni teoriche che come uso dei materiali scenici, possono essere considerate, come un termine di riferimento, implicito od esplicito non importa, delle recenti proposte di un teatro astratto, ed 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 psico-fisico, emotivo, inoltre i vari elementi sono interpretati come equivalenti astratti della realtà, rinviando quindi in qualche misura ancora a dei contenuti. Nell'operazione di Carella, invece, si riscontra un atteggiamento più mentale e freddo, egli lavora alla seconda potenza sulla citazione, sul prelievo, tende a raffreddare e distanziare l'immagine, che non rimanda ad altro, ma è autosignificante.

Anche la ripresa di «Feux d'artifice» è in fondo una citazione e si 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 ed 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. E' 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 Mointe Young, di Majakowskij, 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 il mezzo freddo della citazione.

16

LA SCRITTURA SCENICA/TEATROLTRE

AMERICA 1977

a cura di Giuseppe Bartolucci

BEAT 72

periodico diretto da Giuseppe Bartolucci, Ulisse
Benedetti, Simone Carella, Franco Cordelli

anno 1 - n. 2 - marzo-giugno 1977

Redazione: Roma, via Giocchino Belli, 72
tel. 317.715

L. 2.500

15

La scrittura scenica

TEATROLTRE

Bulzoni

TEATROLTRE

Morte dell'animazione? Ronchetta
Vigliani Spaziozero Mensa
Bambini Proletari Giosfera
Centro Cultura Proletaria Magliana
Puppa **Azione teatrale dialettica
della liberazione** Bertetto
Inattenzione selettiva Schechner
**Postavanguardia tra materialità
e utopia** Bartolucci Sinisi Cordelli
Moscati Bellezza Grande Bettini

15

1977

La scrittura scenica

Bulzoni Editore