

Titolo || La morte di Danton, uno spettacolo allucinogeno.

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Valentina Valentini, *Georg Büchner e il nuovo teatro in Italia (1950-1989)*, «Studi germanici, la rivista», n 3-4, 2013.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

La morte di Danton, uno spettacolo allucinogeno.

di Valentina Valentini

Il 10 giugno 1975 al Beat 72, *La morte di Danton* segna il debutto del Gruppo Stran'amore e di Simone Carella come regista. Il lavoro di Simone Carella con il gruppo Stran'amore al Beat 72, un contesto che ha accolto e stimolato le ricerche di giovani gruppi di teatro, di musica e di poesia (e prima con la galleria di Sargentini, l'Attico, con la quale Carella per alcuni anni ha collaborato), è significativo del clima culturale artistico della prima metà degli anni Settanta a Roma. All'Attico si incrociavano artisti di varie provenienze – Oriente e Occidente, Europa e Nordamerica, nonché di varie discipline – la danza con la musica, le arti visive con il video. Le produzioni di Carella dal '75 al '79, all'interno del Beat 72 (*La morte di Danton*, 1975 di Georg Büchner, *Autodiffamazione* nel 1976 di Peter Handke con Steve Paxton e i film di Alessandro Figurelli, *Cavalcata sul lago di Costanza* di Peter Handke, *Viaggio sentimentale... e oltre* nel 1976 con i pezzi di Giacomo Balla e musica di Igor Stravinsky, *Feux d'artifice*, *Food Murder in the Kitchen* di Gertrude Stein e Alice Toklas, *Les chants de la mi mort*, di Alberto Savinio)¹ ed *Esempi di lucidità* (1978) sono associabili agli *intermedia*, piuttosto che allo spettacolo teatrale. Realizzano l'idea che motiva fortemente le sperimentazioni di Carella, di un evento riproducibile, sera per sera identico, come un film, in quanto affidato a registri essenzialmente sonori, luminoso-cromatici e spaziali, in cui la presenza viva dell'attore non sempre c'è e in cui ogni registro funziona autonomamente. La pratica teatrale di Simone Carella si iscrive nella tendenza del teatro concettuale e analitico, che rifiutava l'idea di spettacolo finito. L'attore in scena si dava come corpo in movimento non destinato a uno scopo, mentre la parola era frantumata e deformata in impasti sonori. Per sfuggire all'interpretazione psicologica del carattere si raffiguravano sulla scena presenze attoriali colte da più punti di vista, evitando sia il piano simbolico sia metaforico. Il modello era il teatro di Richard Foreman, la geometrizzazione e misurazione dello spazio in rapporto alle traiettorie dell'attore e dello sguardo dello spettatore, interruzione della continuità naturale del gesto e sostituzione dello svolgimento di un'azione con l'iterazione. L'istanza fondamentale della ricerca teatrale di Simone Carella era quella di evitare gli elementi incontrollabili, come la figura vivente dell'attore, attraverso la meccanizzazione della scena.

La morte di Danton di Georg Büchner è la prima regia teatrale di Carella. Progettata inizialmente per lo spazio dell'Attico (garage) venne poi spostata e allestita al Beat 72.² Lo spettacolo concepito alla maniera di un *happening* per l'ambiente dilatato della galleria d'arte, e poi costretto a misurarsi con lo spazio compresso e prospetticamente definito del Beat 72, obbliga Simone Carella a piegare la struttura aperta dell'*happening* alla dimensione teatrale:

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 fra di loro, e anche nei confronti del testo, che era registrato e andava avanti insieme alla musica continua di due dischi di Miles Davis.³

Le voci e le parole del testo non sempre fluivano distintamente, mentre i gesti erano rallentati, «al limite dell'exasperazione, gelidamente calati fra immagini cupe e cangianti».⁴ Parti del testo erano state registrate da due attrici, Rossella Or e Ornella Minnetti, gli attori, dislocati in platea, fra gli spettatori, dove era stata costruita una struttura verticale in tubi innocenti, compivano pericolose acrobazie:

Mi interessava sottolineare una situazione di precarietà per gli attori, cioè ogni volta, l'impossibilità per loro di 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 [...], uno spazio capace di frantumare continuamente l'azione degli attori.⁵

Secondo il principio di autonomia dei diversi linguaggi operanti nello spettacolo, fra testo registrato e diffuso e azioni degli attori non c'era nessun rapporto, e queste non scaturivano dall'interno, ma da stimoli esterni, erano "indeterminate" e concrete, variabili in rapporto allo spazio-tempo che l'attore impiega a percorrere dei punti nello spazio.

¹ Cfr. Simone Carella, in *Per un teatro analitico esistenziale*, a cura di Giuseppe Bartolucci, Lorenzo e Achille Mango, Studio Forma, Torino 1980, pp. 26-36 e *Gruppo Teatro Stran'amore*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 558-591.

² *La morte di Danton*, regia di Simone Carella, diapositive di Alessandro Figurelli, musiche di Miles Davis. Con: Maurizio Di Mattia, Manuela D'Arpino, Daniele Magnanti, Ornella Minnetti, Rossella Or, Marco Oiziere, Natale Russo, Beat 72, Roma 10 giugno 1975.

³ Franco Quadri, *Gruppo teatro Stran'amore*, in *L'avanguardia teatrale in Italia*, Einaudi, Torino 1977, p. 561.

⁴ Ubaldo Soddu, *Fallimento di una rivoluzione*, in «Il Messaggero» del 1 giugno 1975.

⁵ Franco Quadri, *Gruppo teatro Stran'amore*, in *L'avanguardia teatrale in Italia*, cit., pp. 561-562.

Titolo || La morte di Danton, uno spettacolo allucinogeno.

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Valentina Valentini, *Georg Büchner e il nuovo teatro in Italia (1950-1989)*, «Studi germanici, la rivista», n 3-4, 2013.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Era l'epoca della semiotica: l'analisi del linguaggio teatrale, per Simone Carella come per il Carrozzone, comportava un rifiuto di emotività, referenzialità, di elementi simbolici e metaforici, un raffreddare il teatro in nome del razionale e del mentale, contro la tendenza al popolare (televisivo), contro il linguaggio degradato in nome della comprensibilità. Alla base stava la critica poststrutturalista all'autoritarismo del linguaggio, da *Kaspar* di Peter Handke all'*Ordine del discorso* di Michel Foucault.

In questa prospettiva un testo come *La morte di Danton* veniva restituito su base analitica, alla stregua dei pezzi vocali di Handke, ovvero attraverso una decantazione di tutti i motivi e i temi, per cui una rivoluzione politica, nello spettacolo di Simone Carella, si trasforma in una rivoluzione della scena, contro l'interpretazione, la recitazione, il significato. Per il regista, il teatro di Peter Handke e il teatro di Georg Büchner sono simili, partecipano di una stessa ideale costellazione: «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».⁶

Carella definisce *La morte di Danton* uno spettacolo allucinogeno⁷ nel senso che stimolava percezioni ottiche e acustiche insolite, abituava l'occhio dello spettatore a vedere al buio perché le luci si abbassavano di frequente e repentinamente, passando dall'intensità cromatica di luci violentemente colorate di rosso, viola, verdi, al quasi buio.⁸ La recensione di Franco Cordelli offre una ulteriore chiave di lettura:

Lo spettacolo, che si propone, a suo modo, in una forma 'suprema' di teatro come tortura (la liberazione qui è assolutamente lontana e mistificatoria), è come la dilatazione di un punto unico, dilatazione paradossale, sconcertante.

Tutti i contenuti, se così posso chiamarli, sono riassorbiti dapprima nel loro linguaggio, poi nella struttura stessa della messa in scena. Al pareggiamento totale dei significati fa da supporto un ritmo lineare, diluito, estenuato.⁹

Su questa struttura lineare si innesta verso la fine dello spettacolo un elemento cromatico, il rosso che si tramuta in bandiere rosse che si agitano nel buio o nei tagli di luce producendo variazioni cromatiche e che lancia un aggancio con il testo di Büchner, il rapporto fra poesia e rivoluzione:

Ed ecco, non a caso, la memoria correre a un eccezionale testo di Nanni Balestrini, quella poesia, *I funerali di Togliatti*, in cui le prove di colore (il rosso come colore più violentemente poetico), mimetizzano, in un arduo e beffardo formalismo il realismo di chi non desiste dall'idea di rivoluzione.¹⁰

Il testo di Büchner era chiamato quindi a rilanciare l'utopia della rivoluzione dopo il '68.

⁶ Franco Quadri, *Gruppo teatro Stran'amore*, cit., p. 564.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. Silvana Sinisi, *Dalla parte dell'occhio: esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Edizioni Kappa, Roma 1983. «Il passaggio dallo spazio indifferenziato dell'Attico, dove non c'era nulla da illuminare o da nascondere, alla chiusura e al buio del luogo teatrale fa scoprire a Carella l'importanza della luce come elemento scenico [...]. Il colore attenuato sino alla soglia dell'invisibile oppure enfatizzato al massimo dell'incandescenza più che illuminare contribuisce a frantumare lo spazio scenico e ad assottigliare ulteriormente la presenza degli attori» (p. 155). Cfr anche «Scrittura scenica», n. 14 (1976), n. 15 (1977), n. 22 (1980).

⁹ Franco Cordelli, *Nel cuore del rosso*, in «Paese Sera» del 12 giugno 1975.

¹⁰ *Ibidem*.