

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

[Autore](#) || Franco Quadri

[Pubblicato](#) || Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia: materiali 1960 – 1976*, vol. II, Einaudi, Torino 1977, pp 577-583

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

[Numero pagine](#) || pag 1 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Intervista con Simone Carella

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

...

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 metterci 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 mettere 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 a 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 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 riferirla 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 queste suono, come dire che oggi se un attore vuole imparare a recitare secondo me si deve esercitare su quel *tatto*, 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

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

[Autore](#) || Franco Quadri

[Pubblicato](#) || Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia: materiali 1960 – 1976*, vol. II, Einaudi, Torino 1977, pp 577-583

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

[Numero pagine](#) || pag 2 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

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 pianista del 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 e 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'équipe 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 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

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

[Autore](#) || [Franco Quadri](#)

[Pubblicato](#) || [Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia: materiali 1960 – 1976*, vol. II, Einaudi, Torino 1977, pp 577-583](#)

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

[Numero pagine](#) || pag 3 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

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.

...