

# Magazzini Criminali



2

# Paesaggio urbano



# con Piramidi

Magazzini Criminali

Nel capanno degli attrezzi del Carrozzone c'ero penetrato in passato, dietro l'andito buio in una soffitta forse capace di magiche trasfigurazioni e di accogliere in visita l'Anitra Selvatica, tra bauli traboccanti di antichi corredi, manichini preziosi come gli abiti indossati, trine e vertiginosi volanti appesi in fila, coperti della polvere dei primi spettacoli. Ma l'epoca del travestitismo e della rappresentazione per loro era già trascorsa. La camera dei giochi di oggi è in campagna, lontana dai fantasmi di quel terzo piano sconnesso di via Panicali, è uno stanzone appena riattato e ancora da imbiancare, col residuo d'un abbeveratoio su uno dei lati lunghi a ricordare che ad altri un tempo serviva da stalla: e ora come atelier di laboratorio va un po' stretto. I feticci del Carrozzone ci stanno ammassati, in una situazione concentrazionistica, ma li ritrovi subito sparsi e al completo, i neon invadenti dritti o circolari, il divano e la poltrona, un tavolino bianco di vimini, le consuete assi strette e lunghe, l'elastico di un letto, un labirinto di corde tese, le sedie dalle gambe segate, e poi un vestito calato dall'alto, un tubo nell'adorato plexiglas, gli occhiali neri, i guanti di gomma, il revolver di Amsterdam, le classiche scarpe dal tacco alto. Ma tutto è come sbilanciato, i neon pendono obliquamente dal soffitto, le scarpe sono fissate con fili elastici alla parete, il sofà è appoggiato verticalmente al muro, le assi puntano verso l'alto il proiettore terminale per diapositive... Lo sbilanciamento è aggravato dalla minaccia d'instabilità che sembra accomunare ogni cosa, i neon pronti a sfilare velocemente verso il basso, le assi disposte a aialena, il divano legato da una corda elastica alla parete, la scala a pioli appoggiata sul fondo, mentre le molte corde di gomma tirate aspettano che qualcuno le faccia vibrare e ne provochi la disponibilità a diversi gradi di tensione. La prova non è ancora incominciata, ma a tratti l'accendersi del profilo triangolare d'una piramide egizia in diapositiva delinea sul muro di fondo un'altra spinta verso l'alto e un nuovo doppio senso di obliquità. È come riconoscere un itinerario di simboli qui intruppati, quelli che hanno sostituito la mitologia archeologica deposta dal gruppo nei vecchi bauli, e sentirli già violentati prima dell'ingresso della presenza umana; o è da loro che emana questo latente segnale di pericolo?

La storia del Carrozzone è anche nel ricorrere ostinato di questi objets trouvés, in cui il senso del quotidiano si meschia alla suggestione surrealista. E nel modo di usarli. Nel gesto che il contatto con gli oggetti stessi genera, o viceversa. Nella provocazione che esercitano sulla fantasia di Federico, di Sandro, di Marion. Sono oggetti anteposti volutamente all'accessorio costruito, proprio per il passato anche affettivo che inglobano. Ma forse non basta affidarsi meccanicamente ai riferimenti che li coinvolgono nelle successive performances. Affrontare un gruppo sul campo di lavoro anziché limitarsi a controllarne gli esiti è a volte un'esigenza necessaria per chi ne voglia afferrare appieno le motivazioni espressive, specialmente in un caso come quello del Carrozzone, che non ci consegna prodotti rifiniti, ma studi che molto hanno a che fare - anche quando sviluppano al massimo l'elemento analitico - con le manie, i complessi, le voglie, i vissuti personali; ma parlerei di singoli, non di una cultura di gruppo, nonostante il forte cordone che li lega. Tra questi oggetti, dentro nello stanzone, sento una specie di tormentato deposito di atti e di ricordi maturati ben lontano. Gli spettacoli o i non spettacoli del Carrozzone nascono fuori di qui, anche nei cinema, o sulla strada, o nelle discoteche, o tra remoti scaffali di libreria, o nell'insoddisfatto vagabondare lungo i binari d'una stazione, in altre stanze magari casuali, davanti a un telefono, in negozi fatiscenti di specchi o nelle periferie, in un ininterrotto distruggente training mentale che può protrarsi per mesi, continuare sulla carta, confluire in incontri e discussioni, e poi condensarsi in esibire. Così è successo per gli assemblages di studi, dal Giardino dei sentieri biforcuti, ai Presagi del vampiro, alle Vedute di Porto Said, per non parlare delle performances (parola che non sempre implica un senso riduttivo: l'unicum di *Rapporto confidenziale* costituiva una vera cosmologia del gruppo). In fondo per loro c'è poca differenza tra le prove "costruttive" e le rappresentazioni; perché lo spettacolo continua a rifarsi su se stesso, di fronte al pubblico, e così le *Le vedute di Porto Said* possono conseguire una precisione impensabile in soli quattro giorni di ideazione, e poi passare dalla prima scoperta di Firenze alla forte consapevolezza delle recite milanesi, dalla trama formalmente ricercata degli studi portati al Mickery di Amsterdam alla visione raggelata di Roma. Dove non è detto che il traguardo sia la codificazione, né che la quantità di queste insolite "prove aperte" porti il discorso a evolvere. Perché la necessità di cambiare si identifica soprattutto con la sollecitazione a adeguarsi al presente, di chi agisce e di dove si trova a agire.

Ma l'operazione di messa a punto di questo *Punto di rottura* ha preso, come lavoro pratico, più di un mese. Eppure quel che ho visto in prova, solo la prima mezz'ora di spettacolo, a due settimane dalla prima, con qualche assenza e gli oggetti affastellati più che non accadrà sulla scena, non vedo perché dovrebbe avere meno significato del risultato "non finito" - per prassi, non per mancanza di lavoro - più tardi destinato al pubblico. Ora di questo *Punto di rottura* di cui sono stato unico destinatario (ma ignorato, spero, perché ho usato una parola di comodo: in questo caso il primo destinatario è l'artefice), potrei elencare una serie di gesti:  
— Luca su un'asse instabile che ripete movimenti elementari col capo, mentre con una mano si strofina autoeroticamente una scarpa da donna sul sesso;  
— Luisa che si pone come suo contrario, intenta a minime e quotidiane fluttuazioni delle mani, su un'altra asse sospesa in diversa direzione;  
— Sandro in primo piano con un braccio dietro alla nuca in avvistamento attorno al proprio corpo seduto con una sedia in bilico sull'elastico d'un letto posato per terra;  
— Marion e Alga come uniche presenze mobili, tra tre luoghi distinti: sulla destra l'una alle prese con un tubo di plexiglas che le arriva alla bocca, l'altra con una lattina di birra che insegue o manipola stendendosi su un tavolino e rialzandosi; sul fondo entrambe in arrampicata su una scaletta metallica; sulla sinistra giostrando attorno a un divano, o *couch* per dirla con Warhol.

I gesti lineari di Marion e di Alga sembrano interdipendenti, ma in realtà si contrappongono, incontrandosi solo sul piano del ritmo portato alla sua massima valenza, e costituiscono il punto focale dell'azione anche perché i loro spostamenti intessono una vicenda, mentre gli altri punti di riferimento rimangono fissi nella propria collocazione. Le due ragazze sono le sole a stabilire dei contatti reciproci in questa azione consegnata e pluralistica che rimpiazza con una complicata serie di ingranaggi il gioco di assoli o di duetti già visto nelle *Vedute di Porto Said*; ma le presenze non si sommano, neanche quando sono omologhe (Luca e Luisa) o in diretto contrasto (Marion e Alga): in campo resta una serie di assoli che, nonostante gli'intrichi meccanici, gli scontri o le assonanze, non approdano a una comunicazione interpersonale. E questo esplicita un primo segno disperato di frustrazione, aldilà della non costruttività dei movimenti. Nella complessità del quadro i gesti praticati appartengono a un ordine di elementarietà primaria; e se tutto il corpo è coinvolto nella tensione e a volte viene interamente spiazzato, sono le estremità superiori, le braccia o le mani o le dita a fungere da protagoniste, percorrendo dei tragitti finiti, da un punto all'altro, ripetitivamente. Ogni blocco di gesti è infatti soggetto a una iterazione circoscritta nel tempo: durata di ogni serie due minuti, e poi l'intervento di una sorgente sonora a provocare una frattura, e la partenza di un nuovo blocco, ciascuno sviluppato su un'accelerazione crescente. Se lo studio coinvolge lo spazio, la percezione, il tempo, eccetera, il tema centrale è la velocità, che conduce a ritmi ossessivi — anche per la complessità delle concatenazioni — un'esperienza già toccata nelle *Vedute*.

Sommando questi fotogrammi protratti per due minuti s'arriva a costruire un'azione che ha un carattere decisamente cinematografico, ma è puro e grande cinema, come esaltazione dell'azione in evolvere — e quindi della sequenza — senza arrivare al racconto compiuto o proporsi di acquistare un senso. Ed è nuovo elemento di frustrazione. I gesti sono disseminati di segni non equivoci di violenza, non solo per una pistola puntata, non solo per l'urlo e il contorcersi delle ragazze sul divano, non solo per una lattina di birra o una scarpa gettata (o ripresa dal filo attraente), ma per il trasformarsi del viso in maschera ogni volta che scatta il cliché d'un ricorrente sorriso, perché ogni accessorio scenico al contatto si trasforma in una garrota o in una gogna, comunque in uno strumento di tortura. Eppure il tessuto di questa criminal story inutilmente cercherà di ricomporre, perché il racconto esiste soltanto a livello molecolare, metti insieme i pezzi e ti accorgi che sono le tessere di un dissociato puzzle mentale, ottenuto non per frammentazione ma procedendo per fratture e stati convulsivi. Analizzando i singoli gesti ne risalta ancora di più il carattere di codice insensato, col suo camminare all'indietro, l'arrampicarsi inutile, il contatto con superfici instabili e ignoranti della gravità, le trappole delle corde elastiche respingenti.

Si aggiungano due termini meccanici di confronto sensoriale: quello visivo e quello sonoro. Da una parte le diapositive, coi loro rossi o blu pieni, o con un

ondeggante camion azzurrato vettore dei vegetali ultraterreni dell'*Invasione degli ultracorpi*; e poi l'insistenza sulle piramidi egizie, riportando ai canoni secolari di un'immobilità che fa contrasto con la spezzatura contemporanea dei movimenti. Entra così nel discorso un elemento temporale (mi vien da pensare al 2001 di Kubrick), ma anche una verifica spaziale data dalla piccolezza della scala. E l'inversione delle dimensioni che gigantizza le presenze umane è successivamente ribadita da un campionario della civiltà dei consumi che fa il suo reingresso a livello lillipuziano, e con un taglio di luci tipo *Incontri ravvicinati*, con l'immissione di macchinine a carica, di ambulanze, di pupazzi, di giocattoli semoventi che girano vanamente in tondo. Gulliver è davvero entrato attraverso il buco nero in un altro universo, uno sconvolgente paesaggio urbano mentale che risuona però, per mezzo dello stupendo nastro registrato cinematograficamente ininterrotto, di squilli d'allarme che ci appartengono, un minaccioso decollare d'aerei e l'inquietante "hallo" telefonico senza risposta di un vecchio Hitchcock, e tutt'insieme un collage di significativi messaggi di media, Travolta e David Bowie, i Rolling Stones e l'empito falso sentimentale ripreso da qualche kolossal hollywoodiano.

Questa colonna sonora di sessanta minuti esatti è composta di due parti inversamente speculari di trenta minuti, che rispecchiano la durata di ciascuno dei due studi. *Punto di rottura* risulta infatti governato da una programmazione rigorosa, stabilita a tavolino, destinata a scontrarsi con l'esecuzione. Assieme al sottofondo musicale e allo spazio, sono preordinate tredici fonti luminose fisse che possono sortire seimila diverse combinazioni e mutano in ossequio al progetto ogni sei minuti. Ogni due minuti cambiano, come s'è detto, i movimenti degli attori. Secondo il calcolo combinatorio il rapporto tra tutti gli elementi in gioco prevede addirittura sei miliardi di diverse possibilità. Ma ogni volta non è dato di inventarne che una, e questa sarà di necessità imprecisa, instabile. Nel tempo, nelle luci, nel suono predefinito, l'introduzione della presenza umana, nonostante sia a sua volta preventiva nei suoi percorsi, immette l'inevitabile margine di errore. All'epoca dei *Presagi del vampiro* s'era visto l'elemento patologico-comportamentale che veniva a riempire con la sua imprevedibilità la base analitica. Ma non ci s'era spinti a un uguale e consapevole esame d'una codificazione. Dopo l'angoscia senza riferimenti delle *Vedute di Porto Said* la presenza umana entra in questo studio d'una completa lacerazione esposta come una schedatura d'angoscia, con la sua concretezza, con la violenza ambientale con un passato e una storia suoi. Ed è l'errore: il contatto col personale squilibra una struttura instabile, che ha il suo simbolo più espressivo nella corda elastica, in grado di arrivare al massimo della trazione e quindi, dopo il punto limite, di provocare una reazione (interna e esterna) non calcolabile, che rompe un altrettanto rigido teorema di segni motori all'insegna della pura velocità. Ma l'errore è anche impossibile da correggere. Quando l'elemento squilibrante cozza contro la struttura sbilanciata, realizzando lo scontro, produce quello scoppio che in chimica è indicato come elemento di rottura, e è il black out dei linguaggi: l'attore (inteso ancora una volta come portatore di azioni) non potendo rinunciare al suo privato sbaglia linguisticamente; e, secondo la legge del crimine, deve proseguire per la strada dell'errore, non per cancellarlo, ma per sconvolgere gli schemi, entrando in un'altra logica che conduce a un prelinguaggio, mette in discussione tutti i codici su cui si fonda il potere, ne cerca degli altri attraverso la smorfia e la distorsione, seguendo una velocità in equilibrio dal suo asse, cannibalizzando la presa dei movimenti e del tempo.

Aldilà di Wittgenstein c'è la logica di Kosuth. Aldilà del gesto preventivamente classificato c'è l'instabilità isterica che invade il rapporto spazio-ritmo-tempo. Aldilà della velocità squilibrata dal suo asse c'è lo spreco d'energia, e lo stato di disperazione rabbiosa di uno spettacolo che si pone oltre l'emozione estetica, come puro spreco. Aldilà del primo studio di *Punto di rottura* e del suo omologo discendente c'è — col "film" finale — l'uscita all'aperto e il trasferimento del pubblico in altra sede, intesa a riportare la gente all'orizzonte urbano da vedere come unico autentico, fuori dal teatro, in un luogo sentito come "colossale" per un definitivo confronto di dimensioni (sorgente di catastrofe?). Ma per i reduci dagli universi superiori di Superman Nembo Kyd lo sbocco potrà consistere in una retrocessione animale. Dopo il buco nero il concreto non salva dal sovvertimento dei linguaggi. Ma è tempo di farla finita con le parole. Da molto, in teatro, il Carrozzone ha smesso di usarne. Franco Quadri

# Le ali di Rauschenberg

Conversazione di Federico Tiezzi con Gae Aulenti sul rapporto spazio-ambiente

Il tema su cui svolgere questo lavoro in pigrizia, in uno stato di relax, era quello dello spazio-ambiente, in tutti i sensi: ambiente come luogo mentale alla Castaneda, oppure ambiente come spazio determinato da certi fatti o da certe opere o da certi interventi, come può fare o ha fatto il teatro. Poi il rapporto spazio-ambiente. Semmai si può partire da noi, cioè da quello che tu hai visto di noi, e poi da lì generalizzare...

Siccome nell'intervista c'è un dialogo, ci sono un protagonista e un antagonista, accetto che tu sia il protagonista, quindi accetto le sollecitazioni che sono venute dalla tua domanda. Hai accennato a una condizione spaziale come quella di Castaneda: lì c'è una cosa importante, ritrovare il proprio luogo dentro lo spazio, luogo dove non ti toccheranno gli spiriti fuori di te. E in una condizione così puoi prendere una stanza e non verificarla rispetto a un'esperienza, come quella del rapporto del teatro con uno spazio. Per esempio puoi prendere l'angolo, che è il luogo dove si concentrano tutte le esperienze della definizione di uno spazio. Invece nel teatro questo angolo è la variabile, la variabilità pura, perché l'esperienza, il movimento, il ritmo, tutte le condizioni del tempo, vanno a determinare questo spazio in una maniera assolutamente e continuamente provvisoria, continuamente variabile e continuamente in costruzione. Credo che quello che fa il teatro dentro uno spazio è di trasformarlo a ogni momento, perché è una esperienza non codificata prima, che si inventa in quel momento. Allora è un tempo reale che corrisponde a uno spazio artificiale, perché è fatto a arte, fatto prima della condizione della sua presenza, prima rispetto a quel tempo.

Ma come determina in te l'ambiente? L'ambiente è una parola che viene dopo lo spazio? Come l'ambiente determina lo spazio?

Io ho orrore della parola ambiente. La condizione ambientale è la condizione sociologica di un gruppo che ha già determinato i suoi rapporti. E per questo che per esempio nel teatro, nell'operazione teatro, non si deve parlare di ambiente, ma si deve ricercare proprio questo rapporto spazio-tempo. È un rapporto primario. Ma c'è anche un teatro tradizionale a condizione ambientale: se vai a vedere un'opera fatta con tutte le codificazioni del melodramma, puoi parlare di ambiente. L'ambiente della *Carmina*, l'ambiente del *Barbiere di Siviglia*. Quando puoi parlare di ambiente, parli di una descrizione dello spazio con tutte le sue raffigurazioni, le sue figure, le sue sistemazioni, e quindi anche il suo tempo.

Io non sono d'accordo perché ambiente può anche voler dire l'esistente, anche in termini sociologici. Lo spazio è un'entità concreta, però è sfuggente.

Puoi usare un elemento così in una composizione teatrale, per esempio nella ricerca di un linguaggio teatrale. Ma allora lo usi con lo scopo che sia riconoscibile. Fammì fare un esempio sul vostro spettacolo. Voi agite, anche se con materiali diversi, sul palcoscenico. Ma il palcoscenico viene sovvertito quando vi appendete alle liane e percorrete lo spazio dal palcoscenico alla platea e trasversalmente alla sala. Prima avete usato il palcoscenico come luogo riconoscibile, con quel rapporto di visione, di atteggiamento percettivo. Quando invece lo abbandonate, obbligate lo spettatore a porsi in una posizione fisica anomala rispetto al luogo in cui sta. Prima hai usato un ambiente, dopo uno spazio. E per questo dico che eri sul palcoscenico in quanto luogo riconoscibile.

Sì, però quando crei quell'ambiente crei anche uno standard reale e contemporaneo. Si può agire sul palcoscenico ma anche su un grande magazzino, è lo stesso.

Riconoscere vuol dire conoscere qualcosa secondo certe codificazioni e quindi metterlo nella memoria per vedere un'altra cosa.

Ma quello che definisci ambiente, era uno spazio-ambiente.

L'ambiente è sempre spaziale. Puoi usare un ambiente, se vuoi. Ma puoi anche ambientare delle cose. Quindi si tratta di definire questo insieme di cose riconoscibili, magari in maniera misteriosa, ma con una riconoscibilità, non una invenzione di rapporti. Quando fai *La torre* a Prato, ricostruisci quella sala. Se avessi avuto quella sala a disposizione, non avresti fatto *La torre* lì, perché non c'era bisogno di un dato riconoscibile ma di un dato irrinconoscibile. Allora attraverso la ricostruzione, la finzione - in altri casi magari è diverso -, ti servi di uno spazio ma con l'ambiguità di una sua definizione. Era vero, ma era importantissimo il fatto che fosse stato ricostruito, rifatto, riprodotto, proprio perché era nelle sue dimensioni reali.



Ma c'è questo fatto che tu parli dell'ambiente come di un...

Qual'è la differenza tra te vestito così e te che vestito così agisci su un palcoscenico?

Il rapporto spazio-temporale.

Quindi la definizione di uno spazio. Mentre qui potresti definire un ambiente. Sei un intellettuale italiano che si veste così, dentro questa casa, nelle strade di questa città, ma appena ti collochi e agisci in un luogo privilegiato, la stessa tua azione quotidiana riconoscibile diventa un'altra, perché la poni in relazione a altre cose. Nei vostri spettacoli, non siete mai in costume, ma il vostro abito, o il non-abito del nudo, per esempio, assumono una categoria completamente diversa. Sono delle cose riconoscibili, messe in un sistema di relazioni completamente...

In altre parole le pezze della mestrurazione di Gina Pane avevano senso unicamente perché erano in una galleria d'arte, in un luogo deputato. Ma quando io uso il neon, lo uso per definizione in rapporto con quello spazio. Quindi faccio una striscia di neon che parte dal soffitto arriva a terra, percorre lo spazio in un altro senso. Così ho una misurazione, un valore, una entità di questo spazio. Ma non uso il neon solamente per questo, ma anche per una qualità luminosa, perché sento questa qualità luminosa, me la sento talmente vicina per cui le strade...

Puoi sentirla anche come citazione di un elemento che ha deteriorato tutta una civiltà rurale, o come una citazione, perché tutti questi elementi sono stati già usati nei musei americani. C'è un insieme di circostanze.

Benissimo: a quel punto nasce l'ambiente.

Riconoscibile come ambiente.

Per questo parlo di spazio-ambiente, perché in quel momento definisco lo spazio come lo definisci tu.

Come un luogo dove si riconoscono delle cose, non dove si conoscono. Cioè non dove è messa in atto la conoscenza, ma dove si ritrova qualcosa di già conosciuto.

Ma dicevi che nella prima parte dello spettacolo la scena

è usata come ambiente. In che senso?

Ecco perché c'è un luogo deputato che in rapporto allo spettatore è quella cassetta messa lì davanti. L'ambiente è costituito - e questo mi aveva sorpreso nel vostro spettacolo - da materiali diversi, materiali figurativi, Bauhaus, il corpo umano, composti in quella scatola. Riconoscevo per due volte un'azione, che quindi mi diventava un racconto. Riconoscevo le regole. Quando uscite dalla scatola, ecco il vero momento di turbamento del racconto e quindi di sovversione di quella cosa che riconosco. Lì c'è una definizione spaziale e non più ambientale. Perché non uscite fuori percorrendo i corridoi e sedendovi insieme agli spettatori, ma uscite fuori appesi per aria.

La definizione che hai dato prima di spazio e di ambiente la capisco benissimo in riferimento al tuo lavoro, ma...

Parlavamo prima della messa fuori gioco degli spettatori nella *Torre*. Quando uno spettatore entra e esce da quella stanza, c'è la necessità di ritrovare una stanza diversa. C'è una ambiguità per cui non sai se sei all'interno o all'esterno, ed è macchinata in modo da mettere lo spettatore ogni volta in posizione diversa. Non ce ne sarebbe bisogno, se vuoi dare una leggibilità a quello spazio, una volta che l'hai visto l'hai compreso. Ma se lo rigiri, se ti metti in una posizione diversa, se le azioni si propongono in modo diverso, ecco che sono sette stanze, non una sola. Se invece lo spazio fosse sempre lo stesso, il punto di vista lo stesso, il che obbligherebbe anche l'azione a svolgersi in un determinato modo, la seconda, la terza, la quarta volta, diventerebbero una descrizione ambientale.

No, perché il fatto di trovarsi prima dentro e poi fuori crea già un ambiente. Per cui al momento culminante, che è proprio l'inizio della *Torre*, che fortunatamente ho visto quando era già cominciata, sono entrato in una stanza che non era una stanza, ma era la copia di una stanza, quindi di un interno. Ci sono entrato, sono entrato dentro uscendo fuori, perché l'azione trattava di una torre, di uno spazio, comunque di un esterno. Lo scarto che ho avuto in questa entrata non è stato uno scarto puramente spaziale, per cui io da un esterno mi porto in un interno che poi è esterno, ma è stato in questo sovrapporsi di elementi riconoscibili e codificabili quali esterno, interno, dentro, fuori. E quindi lo spazio percorso s'è trasformato subito in questo rapporto che

# e i passi di Luca



ho avuto come spazio-ambiente, come ambiente, anzi.

Ma quello che procurava energia a questo lavoro è proprio l'ambiguità tra l'esterno e l'interno. Non tanto il fatto che l'interno e l'esterno siano codificabili. Ma c'era come un continuo spostamento, un continuo flusso energetico rispetto alla percezione di questo lavoro. Se tu fossi stato in quella stanza, ma nella copia costruiva in esterno, avresti fatto il percorso che si fa normalmente, da un esterno a un interno. Ma li entravi da un altro interno, e questa ambiguità te la portavi dietro.

Tu usi le parole spazio e ambiente, ma ambiente come qualcosa di...

Dove è possibile una descrizione, quindi una codificazione, e quindi una misurazione non dinamica ma statica.

E lo spazio è definito da un dato leggermente più astratto rispetto a questa prima definizione.

Sì, lo spazio nella sua definizione concreta è legato al tempo. Uno dei parametri dello spazio è il tempo. E è qui che gioco, nelle sue trasformazioni. Se per esempio agisco nello stesso ambiente, uno dei parametri potrebbe essere la profondità. E allora quanti effetti di trasformazione di un luogo ci sono? Infiniti. Agisci sempre, nella composizione, attraverso i rispecchiamenti, i ribaltamenti, il cambio di dimensione, dal grande al piccolo, dal piccolo al grande. Hai un'infinità di possibilità. La definizione di uno spazio è il tempo di azione all'interno. Anche quando percepisci una rovina, c'è il tempo. Quando percepisci una ferrovia, un territorio, quando percepisci una città, la percezione è sempre legata al tempo. L'ambiente è una definizione più astratta, in fondo.

Su questo sono d'accordo, perché lo spazio è più astratto, ma nello stesso tempo più concreto, più reale di quanto non lo sia l'ambiente. Tu hai parlato di interni e di esterni a proposito della *Torre*. Il nostro spettacolo aveva come sottotitolo *Interni in esterno Esterni in interno*. Il nostro esterno-interno era determinato da due fatti riconoscibili, erano quasi due ambienti che mettevi a confronto. Ma non agivi nei loro limiti, nei loro confini. Agivi nel campo della definizione di interno e di esterno. Puoi agire sulle frange, sui perimetri, sui confini, cioè dove il concetto comincia a slabbararsi per assumere un altro significato.

Erano delle definizioni ambientali, ma erano anche precise. Il tappeto stesso, il lampadario, benché in obliquo, la poltrona, erano chiaramente una definizione ambientale. Però nello stesso tempo eri dentro e fuori, oltre che da queste situazioni di oggetti, dallo spazio, da quello spazio che fa parte di ogni ambiente. Nello stesso tempo avevi questi elementi, avevi poi la parete, il pavimento, la misura tra queste due cose, il soffitto...

C'è un'azione che ha fatto Rauschenberg tantissimi anni fa, è stata quella di percorrere con delle ali leonardesche le pareti di una stanza di un museo. La devianza non era né sul soffitto, come le ali ti direbbero, né sul

pavimento, come ti direbbe la forza di gravità, ma nel fatto di essere sulle pareti. Rispetto allo spazio questa azione sconvolge tutto, però è una descrizione ambientale di quelle pareti. Non è una definizione spaziale, perché il rapporto con l'esterno, questo limite, questa frangia, questo confine, non era posto in causa.

Ma però quando Luca si sospende e cammina sulle pareti...

Non ho citato Rauschenberg vanamente, ma proprio perché mi ricordava quella cosa. Insisti tanto sull'ambiente perché ti interessa che ci sia un'azione particolare deviata rispetto a quel luogo, ma non lo poni in causa così come l'avevi posto in causa dopo, quando ne siete usciti. Perché mentre in quel momento avveniva un sovvertimento generale, là dentro avvenivano dei piccoli - non nel senso della dimensione - sovvertimenti particolari. Era una moltitudine di parti, di piccole parti che venivano ribaltate. E pullulava come una specie di descrizione, di racconto ambientale. Puoi non essere interessato a invadere lo spazio, puoi ritrovare la teatralità in molti modi diversi. Ma abbiamo incominciato a parlare di spazio-ambiente. Io, che invece mi auto-formo attraverso una disciplina, sono sconvolta da come lo spazio può essere trasformato dal tempo, quindi sono più interessata a questo aspetto, ma non è detto che si debba agire sempre così.

Però parli delle cause di un ambiente, non ne metti in discussione l'origine, come questo ambiente si è venuto configurando. Per cui quando Luca cammina sulla parete, non avendo il riferimento mitico o rinascimentale di Rauschenberg, gli proietti sopra questo crimine contro la forza di gravità. In questa sua camminata si è comportato criminalmente. Però se nello stesso momento gli proietti addosso la diapositiva di una serie di grattacieli, improvvisamente lo riporti all'emotivo, lo riporti secondo me, al tempo.

Lo riporti alle condizioni descrittive, per ritornare alla definizione che ho cercato di dare prima. Non sono concrete, appartengono a una percezione che è differente da quella dell'esperienza generale, volevo dire totale ma non è giusto. Appartengono a un'esperienza intellettuale della memoria, sono frammenti in azione, sono le parti che fanno nascere un'energia durante un lavoro teatrale. Il rapporto con il pubblico è un flusso di energie, per questo Franco e altri dicono che il teatro non è mai uguale tutte le sere: perché non è raccontabile, non è depositabile, non è immagazzinabile, non lascia memoria, non lascia tracce.

In questo gesto di Luca, questo camminare su un muro, non c'era soltanto un confronto con la diapositiva proiettata, ma anche con il gesto che la stessa persona ha compiuto precedentemente facendo lo stesso movimento, al suolo. Dopo aver fatto questo studio, questa analisi di una qualità spaziale, dello spazio, della gravità, improvvisamente lo ribalti sulla parete. Sai benissimo che allora non ti interessa più lo studio della gravità, ma ti interessa la città, ti interessa la cocaina...

Ma la stanza in cui siamo la puoi rappresentare in diversi modi, e ha un modo tipico di essere rappresentata. Sono i disegni, la pianta, le sezioni, gli alzati. Attraverso una misurazione. Questa rappresentazione della stanza è una

figura con una sua storia, una sua definizione, un certo modo di apprendimento, un certo modo di racconto, tutte leggi che sono differenti da quelle della stanza, assolutamente diverse. Perché le azioni che devi fare per raccontarla, per comprenderla, sono diverse da quelle della sua raffigurazione. Allora prendi un palcoscenico, come avete fatto voi, metti dentro certi elementi riconoscibili, che sono dei materiali che ti dicono dove sei, come sei, a cosa ti riferisci. Poi non riconosci più, per esempio, al pavimento la sua funzione, e allora percorri un muro, non riconosci la sua disposizione secondo due assi, ma ribalti un elemento. Ecco che agisci sulla figurazione di questo luogo. Più che inventarne un altro, hai agito sulle sue rappresentazioni più che su lui stesso. Ed è quello che è successo in quel caso al palcoscenico. E per questo che quando ne siete venuti fuori avete reso differente quanto era avvenuto prima.

Così hai anche risposto riguardo alla acculturazione sulle arti visive.

E riguardo alla differenza tra ambiente e spazio.

Per esempio gli ambienti montati da Celant alla Biennale, secondo te cos'erano?

Ma non si basavano affatto sul tempo, perché si andavano a visitare, era una visita. Come una visita della Madonna. Come lo Spirito Santo che la visita, che non produce niente. Nasce un figlio, ma non da un uomo. Bisogna andare a trovare sempre le matrici delle cose, e per questo sono contraria all'ambiente e sono per lo spazio. Perché lo spazio è la matrice di un ambiente. È un po' questo sforzo che mi ritrova sempre consapevole, andare a ritrovare nelle cose la struttura, la matrice, l'azione primaria.

Da tutto quello che dici sembra che la società in cui viviamo non ti affascini. Per esempio è come se non ti affascinarono i grandi magazzini, così come sono. Così determinati, nel loro spazio. Come se dicessi che non ti piacciono completamente le periferie urbane, i piani di speculazione.

Infatti non mi piacciono. A un certo punto è una visione del mondo tra virgolette.

È il discorso che fa Sandro. Invece queste cose a me piacciono, sono arrivato a un punto tale in questo capitalismo che si sta mangiando, autodivorando, che sono portato a amare completamente questo autodivoramento, l'impulsione che tutto questo produce, dal neon alla speculazione - va be', non puoi dire lo speculatore -, le case...

Io non sono affatto per le isole pedonali. Trovo che una strada deve essere ben carica per essere una strada. Però il problema è di andare a trovare in ogni caso le costanti riconoscibili. Nel grande magazzino, a teatro, in una strada, in chiesa, ci sono delle costanti di rapporti, ti piace andare a riconoscerli. Non credo sia un atteggiamento che vale più di un altro.

Però quando entri a San Miniato avrai il desiderio delle costanti della struttura romanica. Che non ti toglieranno mai dalla testa che la luce sui rilievi è una luce bizantina, che sembra di stare a Santa Sofia, e non a San Miniato, in un'opera romanica. Mi sembra che escludi la seconda cosa.

No. Proprio la sua luce fa parte di San Miniato, quindi vai a definire il perché e il percome, ma non è una questione di studio, di atteggiamento di fronte a un oggetto da esaminare. È un atteggiamento creativo il mio, non di piacere ma di desiderio. Non è analitico, ma è fatto di percezioni forti rispetto alla violenza della periferia o del grande magazzino che ti piacciono.

Secondo me è proprio il contrario, il superfluo espulso da questo essenziale. Perché l'essenziale può anche essere funzionale, mentre il sovrappiù non è mai funzionale, la plastica non è mai funzionale nella produzione di merci diverse che si deteriorano subito, e non hanno questa durata infinita.

Nell'essenziale il surplus è proprio la sua possibile definizione. Ci sono delle matrici che sono delle costanti che devono essere riconosciute e il modo del riconoscimento è questo surplus, questa invenzione che le fa diventare diverse e quindi ambigue, che ti pone di fronte a degli scarti...

Ma forse dipende da una diversità di desiderio. E molto difficile da spiegare a una persona che ha definito lo spazio in maniera precisa, esclusiva, come il tuo desiderio sia quello di uno spazio non riconoscibile, immisurabile.

Ah no, il desiderio massimo è proprio quello di andare a formare uno spazio non misurabile, non soggetto alla possibilità di una sua rappresentazione, di una sua descrizione, ma di trovarlo fatto.

# Attraverso uno specchio

Conversazione del Carrozzone con Gillo Dorfles sul rapporto tra teatro e arti visive

Volevo porle due o tre temi su cui si potesse discutere. Il primo era appunto il rapporto che, sulla base di quello che lei ha visto, pensa che venga istituito dal gruppo con certe forme delle arti visive: la performance, la minimal art, l'arte concettuale, il comportamento. Questa domanda ne implica un'altra, cioè se lei pensa che questo rifarsi del Carrozzone e del teatro sperimentale in generale alle arti visive sia una forma di acculturazione del teatro rispetto alle arti visive.

Io direi subito una cosa: ritengo che al giorno d'oggi il teatro sia una delle arti più vitali, nonostante tutto quello che si è detto sulla crisi del teatro, sulle deficienze delle compagnie tradizionali, sulla fine del teatro del regista, sul fallimento del teatro dell'attore. Nonostante tutto questo mi sembra che proprio negli ultimissimi tempi, negli ultimi quattro o cinque anni diciamo, si assista a una riscoperta del teatro anche da parte di un pubblico giovane che una volta non si sarebbe nemmeno sognato di andarci. Questo mi pare molto importante; del resto io stesso trent'anni fa non andavo mai a teatro, lo trovavo completamente fossile. Anche il teatro migliore di allora, per esempio quello di Strehler, tanto per fare un nome tipico, lo trovavo insopportabile: le opere di Brecht come si interpretavano trenta o anche vent'anni fa le trovavo sclerotizzate. Ma negli ultimi cinque, sei, dieci anni, da quando ha cominciato a essere diffuso il lavoro di Grotowski, di Barba, di Kantor, di Peter Stein, quello, insomma, di tutti i grandi di oggi, ho avuto la sensazione che il teatro fosse di nuovo vitale e soprattutto che si andasse vitalizzando. Allora la domanda che mi ha fatto, cioè se il teatro si possa considerare come acculturato alle arti visive, io la rovescerei completamente; cioè direi che sono le arti visive, oggi, che tendono al teatro. Moltissimi pittori, scultori, artisti figurativi, artisti visuali invece di fare le loro opere visuali, si son messi a fare delle azioni, delle performances. E tutto il filone della body art, dell'arte del corpo che cos'è poi? È teatro, anche se gli specialisti della body art si irritano a quest'affermazione, e mi hanno accusato di non aver capito niente perché ho scritto che dopo tutto la body art non è altro che teatro; e loro sostengono che non è vero, che è un genere a sé, che è un genere delle arti figurative. Io ritengo invece che la body art sia una forma di teatro particolare, limitata a un solo attore, per solito, quindi con delle caratteristiche diverse da quelle del teatro di gruppo, ma che comunque sia sempre teatro. Ecco perché mi sembra che semmai si può dire che oggi le arti figurative, e in genere le arti della parola, tendano a una teatralizzazione.

Sì, ma tendono a una teatralizzazione in termini di riferimento, di citazione, oppure vi tendono in termini generali, partendo dal concetto stesso di teatralizzazione, pensando a Cage?

Naturalmente; Cage è un esempio, i concerti Fluxus sono un altro esempio: lo stesso Chiari, che voi avete a Firenze e che crede di fare della body art, in realtà fa anche lui del teatro. Non so se vi ricordate il vecchio teatrino di Chiari, una delle sue prime cose, fatte all'epoca del Gruppo 70, al Forte del Belvedere, forse eravate ancora nella culla. Quel teatrino era già un preludio a quello che fa oggi, e che per conto mio è teatro. Insomma, cos'è il teatro? Sono una o più persone che attraverso il loro corpo esprimono delle sensazioni, degli impulsi creativi, dei fatti plastici; e questo dall'antica Grecia a oggi, dall'India all'America. Quindi per me quando qualcuno recita, o si muove e danza, o si muove e fa una mimica, o comunque fa un'azione in cui il suo corpo diventa strumento di un'espressione artistica, fa del teatro. Oggi, molto spesso, gli artisti figurativi, gli artisti visivi, si esprimono attraverso il loro corpo e quindi fanno del teatro.

Ecco, quindi secondo lei solamente gli artisti della body art hanno questa tendenza teatralizzante, o anche altri artisti che usano forme espressive diverse, come il comportamento?

L'hanno anche altri artisti, non solo quelli che fanno della body art. Anche un certo gruppo di artisti, di musicisti, come Cage, Chiari, Meredith Monk, che poi dopo tutto fa anche della musica, e tanti altri, persino alcuni esecutori, per esempio Ballista e Canino, il famoso duo pianistico, in fondo fa delle rappresentazioni: a non vederli si perde moltissimo, il loro modo di suonare è già un modo di suonare teatralizzato. Non parliamo poi della Moorman con il violoncello. Sono tutte forme di teatralizzazione dell'arte. Poi c'è il rovescio della medaglia: e questo a proposito di quanto mi chiedeva sulla posizione presa dal Carrozzone, per esempio nelle *Vedute di Porto Said*, che ho visto l'anno scorso. Per quello spettacolo possiamo fare un discorso inverso: il sono stati indubbiamente utilizzati elementi presi dalla pop art, dalla minimal, persino da Distell, dall'arte concreta astratta olandese. E lo spettacolo mi ha interessato molto anche per questo aspetto, per aver



utilizzato in maniera molto abile, e in un certo senso sincretistica, forme di arte visiva appartenenti a periodi molto diversi, perché si andava da certe gabbie luminose tipo arte astratta olandese, tanto per intenderci, a certi aspetti di pop art, di new dada, il tutto mescolato in una scenografia estremamente efficace, anche come puro effetto visivo. E credo che in quello spettacolo l'elemento visivo, preso da alcune scoperte delle arti visive degli ultimi cinquant'anni, sia stato utilizzato molto bene.

Quindi, rispetto a quello spettacolo, non pensa che si sia acculturato sulle arti visive, ma che ci sia una specie di confluenza.

C'è un'utilizzazione di alcuni moduli linguistici che non erano stati usati precedentemente dal teatro, dagli scenografi. In un certo senso ho trovato molto migliore questo tipo di utilizzazione di quella che si è vista in certe scenografie decisamente concretiste o decisamente pop o decisamente surreali. Mi pare che in quello spettacolo i vari elementi siano stati utilizzati molto bene, secondo le necessità dell'intreccio, diciamo.

Ma a quel che ho capito, lei ha visto quello spettacolo come una cosa che si svolge su un piano; parla continuamente di scenografia...

Sì, senza dubbio, l'ho visto in questo senso. Anzi, forse il lato negativo, non so se si può dire negativo, ma più tradizionale di quello spettacolo è che, a differenza di alcuni spettacoli del teatro contemporaneo in cui gli attori si mescolano di più, sono più integrati col pubblico, il il distacco tra pubblico e attori, tra pubblico e scena è notevole. Siamo ancora in una posizione di teatro tradizionale, in cui il pubblico guarda la scena. Però dato il tipo di lavoro, questa specie di riesumazione del mito rimbaudiano, che indubbiamente è una forma di riesumazione storica, se vogliamo, mi pareva che fosse giusto agire in questo modo, ossia mettere l'azione teatrale tra parentesi, fuori della contemporaneità. Farne qualche cosa di non sincronico con l'epoca in cui viviamo, una cosa vista attraverso uno specchio, un vetro, vista come se fosse un quadro. In questo senso mi pare che il fatto di aver utilizzato certe griglie geometriche, certi squarci di luce di tipo concertista, certi chiari e scuri molto astratti abbia dato allo spettacolo una specie di atemporalità, togliendole dal tempo

diegetico, dal tempo dello spettacolo, e trasportandolo in un tempo mitico.

È molto bello. Perché Quadri, per esempio, ha sempre visto una frattura tra i nostri spettacoli precedenti, di quando avevo diciott'anni, e gli spettacoli che facciamo adesso; ha sempre visto questa specie di contraddizione, di rottura, che secondo me non c'è mai stata. I primi spettacoli...

Com'erano?

Uno, per esempio, si chiamava *La donna stanca incontra il sole*, erano delle pure fiabe, rifatte sul testo di Propp; ma avevano sempre questi due elementi essenziali che erano lo spazio e il tempo, ma un non-spazio e un non-tempo, cioè un non-tempo storico. E ora non è molto diverso, perché ci sono un iper-spazio e un iper-tempo.

Sì, qui parlerei di un tempo mitico, forse: il mito è fuori dal tempo, ma naturalmente si svolge in un tempo. Anche lì c'è un'azione che si svolge, cronologicamente; però, proprio per le modificazioni dell'immagine dovute a questi accorgimenti presi dalle arti visive, l'azione viene a essere denaturata e tolta dalla realtà contingente per assumere questo carattere di mito, di cosa vista attraverso il vetro.

Volevo anche chiederle se ha pensato, vedendo quello spettacolo, a una formazione di tipo analitico, una parola che è stata usata mi sembra un paio di anni fa, a proposito delle arti visive.

Da Menna, per esempio. Non mi è venuto alla mente; del resto non credo molto alla linea analitica di cui parla Menna, per quanto vada d'accordo con lui su certi giudizi. Anche perché tutto il cosiddetto concettualismo delle arti figurative recenti, le tendenze concettuali, mi paiono già molto bruciate. Credo che l'arte concettuale, la stessa arte minimale, Sol Lewitt eccetera, abbiano fatto il loro tempo, proprio perché erano estremamente aridi, avevano portato le arti figurative, le arti visive a degli schemi cerebrali estremamente lontani dalla loro natura. Nel vostro spettacolo avete recuperato degli elementi tipici della arte visiva, che non sono analitiche, cerebrali, non sono concettuali, ma sono visive. È quello che si chiama il pensiero visivo, uno slogan coniato mi

pare da Herbert Reed o da qualcuno di quegli estetologi di trenta o quaranta anni fa, cioè il fatto che il pittore, lo scultore, l'architetto più che un pensiero concettuale svolgano un pensiero visivo. E mi pare che in questo spettacolo sia evidente: c'è un tipo di pensiero visivo che domina il modo di muoversi degli attori e di utilizzare le luci e gli accorgimenti scenici. Quindi direi l'opposto della linea analitica dell'arte di cui parla Menna, proprio a proposito di certa arte concettuale e minimale. Credo che nei prossimi anni la pittura, la scultura, le arti visive si staccheranno ancora di più da questa matrice concettuale. Perché non è nella loro natura.

Effettivamente esiste in noi una specie di pensare per immagini. I nostri riferimenti o referenti essenziali di linguaggio sono stati il cinema e la fotografia. Il cinema: Orson Welles: il primo numero della nostra rivista è dedicato a lui. La fotografia, da Diane Arbus a... non so, ora non mi viene in mente nessuno.

Anche questo è importante, perché il fatto di utilizzare il cinematografo nel teatro è una cosa abbastanza lecita, però rientra sempre in un fatto scenico; per questo ho insistito nel parlare di scena. In un certo senso credo, che con le debite riserve sopra la realizzazione del vostro spettacolo, voi abbiate tenuto conto di quest'elemento visivo del teatro di cui molto spesso non tengono conto altri registi, altri teatranti, a cominciare da Barba, per esempio. Barba ha fatto del lavoro ottimo sul movimento, sull'azione, sulla corporeità, ma per quel che riguarda l'aspetto visivo la cosa è un po' povera. Come del resto è povero lo stesso Grotowski, che mette in moto il corpo, lo sfrutta, sfrutta l'articolazione della voce, ma si disinteressa completamente non soltanto della parte scenografica, ma anche della parte visiva rispetto a quello che è l'attore. E mi pare che sia una cosa dannosa.

Noi che siamo venuti dopo Barba, Grotowski, abbiamo sentito come una specie di pieno, o di troppo, dell'uso che avevano fatto del corpo, in cui avevano raggiunto un massimo, il limite. Lì c'era un punto di rottura, una frattura, evidente, insanabile, malata, e questa frattura doveva essere trasformata in qualche altra cosa, e allora ci siamo chiesti perché non usare il corpo in modo diverso: non più il corpo come entità assoluta, presa in se stessa, che nello spazio e nel tempo diventa una specie di monade chiusa, ma un corpo che stia a contatto con l'esistente, intendendo come esistente tutto quello che circonda il corpo nel momento in cui agisce, dal pavimento, alla parete, al soffitto, al corpo di un'altra persona, a un oggetto di scena. Ma volevo fare un'ultima domanda, che non avevo chiara e riguarda il paesaggio urbano. Cioè la possibilità per un gruppo teatrale, per esempio il Carrozzone, di inserirsi in questo tessuto, ma non in senso sociale, né per fare un'azione nelle strade; inserirsi in un paesaggio urbano, proprio nella maniera più generale, in un landscape. Inserirsi non fisicamente, ma mentalmente attraverso un atto. Mi spiego molto male. Le avevo fatto questa domanda: il Carrozzone usa l'urban landscape, e i messaggi dei mass media, e volevo sapere se lei vedeva una relazione con la spettacolarità di massa e con la criminalizzazione del linguaggio.

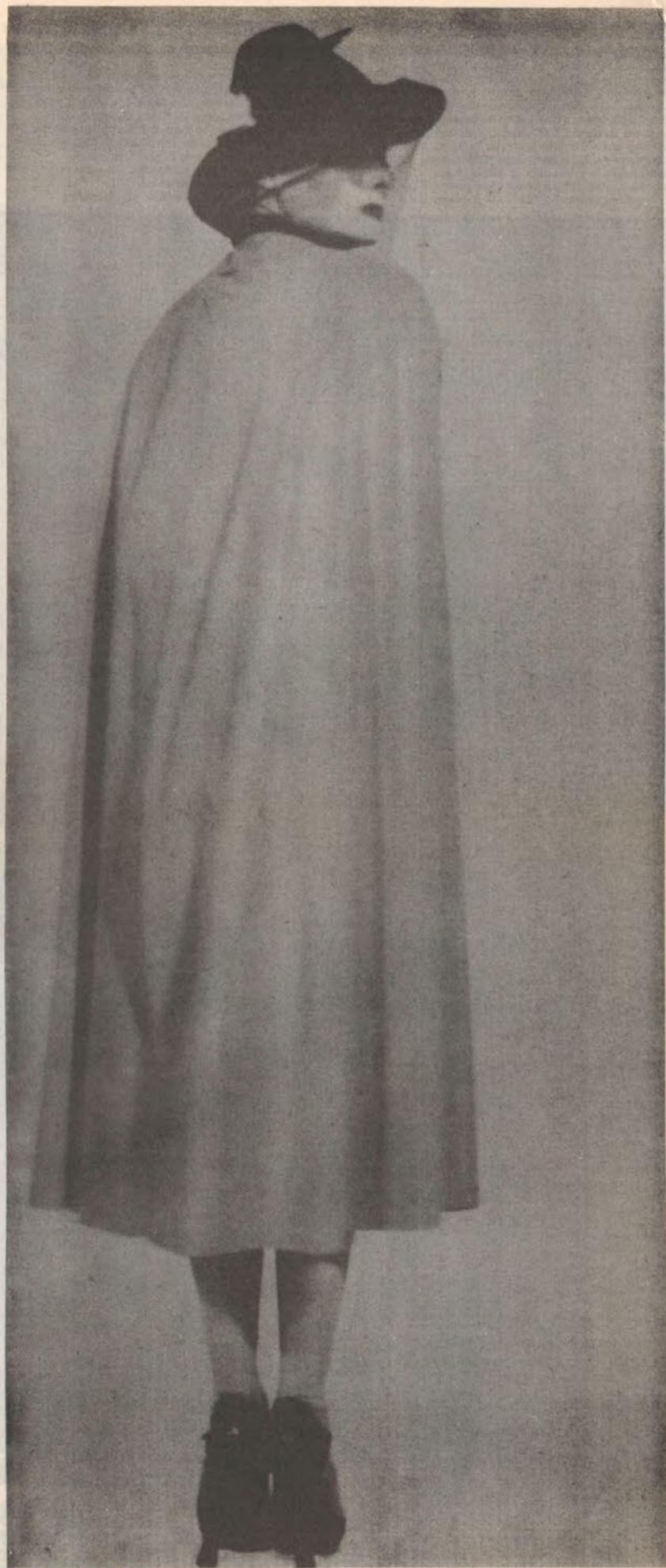
È un po' complicato, non capendo bene a cosa si va incontro, perché utilizzazione del landscape urbano vuol dire il contrario della utilizzazione del paesaggio rurale. Ossia la città come punto di partenza di un fatto drammatico, in questo senso sì.

Sì, ma la città in una maniera interiore, non nel senso di fare uno spettacolo.

Certamente credo che sia possibile, perché tutto quello che è mezzo di comunicazione di massa, e i messaggi di questi mass media, ossia pubblicità, segni del traffico, segnaletica stradale, insegne di negozi, tutto questo panorama visivo oggi colpisce moltissimo i nostri sensi. Quindi è logico che il teatro possa esserne influenzato.

Ma il teatro può agire nel senso di una trasformazione di questi segni, e quindi una volta che li ha inglobati, cannibalizzati, trasformarli e ridarli con un segno diverso?

Anche questo è difficile, ma credo che sia opportuno impadronirsi di questi segni della città e esorcizzarli. Penso che sia una cosa importante, a prescindere dal teatro. È un compito che spetta anche al teatro, ma non solo al teatro: non siamo per solito coscienti dell'influsso che il panorama urbano ha sul nostro modo di essere e di vedere le cose. E questo livello di massa: proprio la massa non si rende conto dell'influenza che il panorama urbano ha sui suoi sensi, come non si rende conto dell'influenza sui suoi sensi che ha la televisione. Quindi il teatro potrebbe chiarire questa cosa, potrebbe in un certo senso esorcizzare l'influsso eccessivo che il panorama urbano ha sull'uomo dei nostri giorni, in questo senso forse potrebbe avere un compito, però non so dire come, con quali mezzi, con quali scenografie. Sta a voi trovare il sistema.



**Vedute di Porto Said.** Riconquista della superficie totale. Come nei puzzle delle scomposizioni e ricomposizioni cubiste la profondità dei piani si ribalta in avanti e ogni segmento si fa largo tra gli altri per attingere la superficie. Gli oggetti che stanno nel fondo non si rassegnano nel ruolo di comprimari e spingono, si protendono in avanti anche a costo di frantumare i primi piani, fino a quando non hanno trovato un segmento di spazio per incunearsi e affacciarsi direttamente sull'osservatore. Se proprio non ce la fanno, montano sulla parete e si accampano nella parte alta del quadro, trasformando la profondità in altezza. La frammentazione elimina (tende ad eliminare) l'ingombro dei significati denotativi, liberando il quadro dalle

scomode pretese del referenzialismo. L'opera si inserisce nella propria autonomia sintattica, si dispone lungo l'asse orizzontale della combinazione, della contiguità metonimica. Ma se in questa ferrea contestualità comincia a far capolino un frammento oggettivo (un pezzo di giornale, una lettera dell'alfabeto, una fotografia, e altro ancora), l'asse della combinazione ne risulta incrinato, lascia qualche varco attraverso il quale l'asse della similarità riesce a trovare uno spazio, introducendo nella sintassi qualche rimando alla storia di quei frammenti, complicando superficie e profondità, sintagma e paradigma, metonimia e metafora. *Vedute di Porto Said* si attesta, in prima istanza,

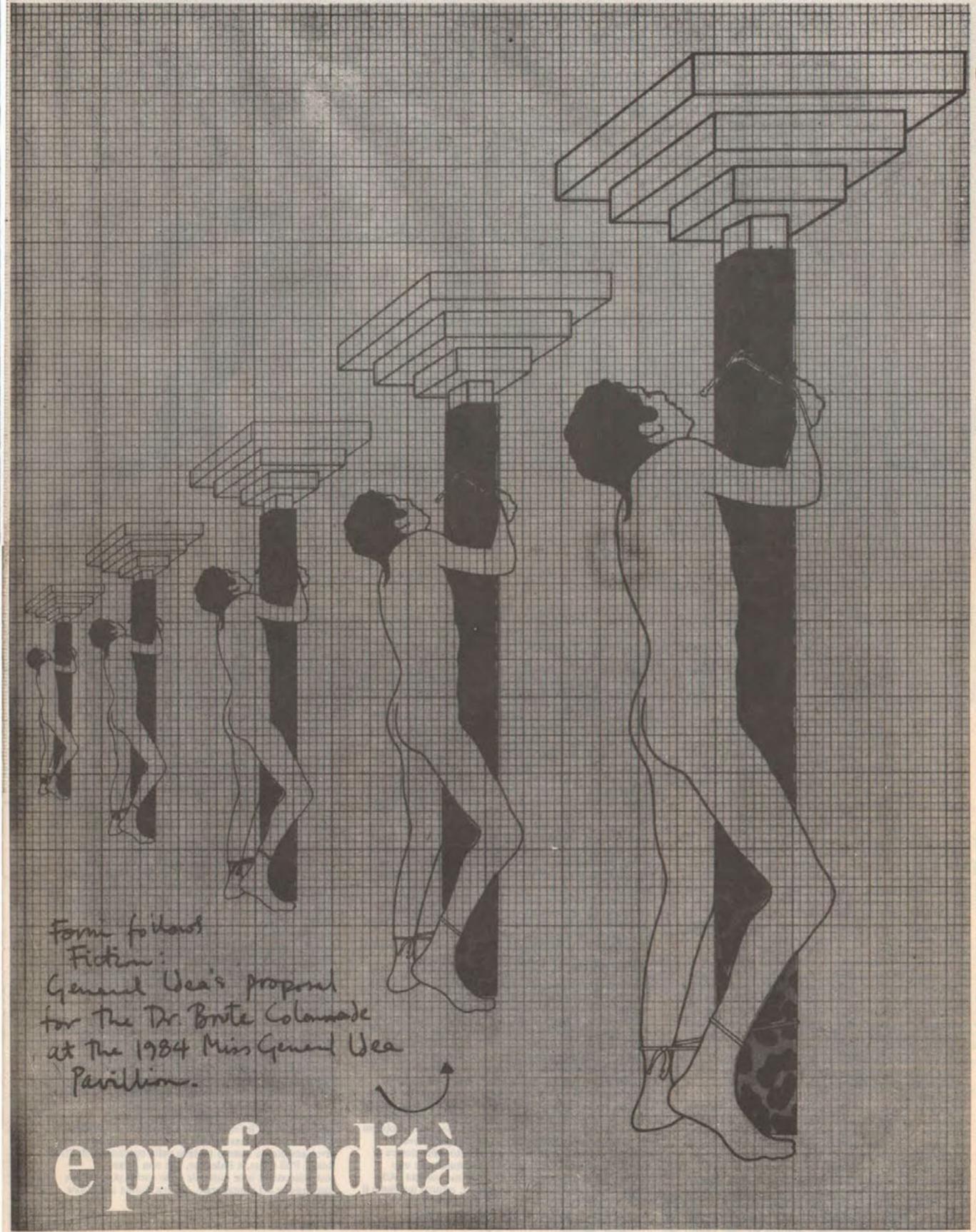
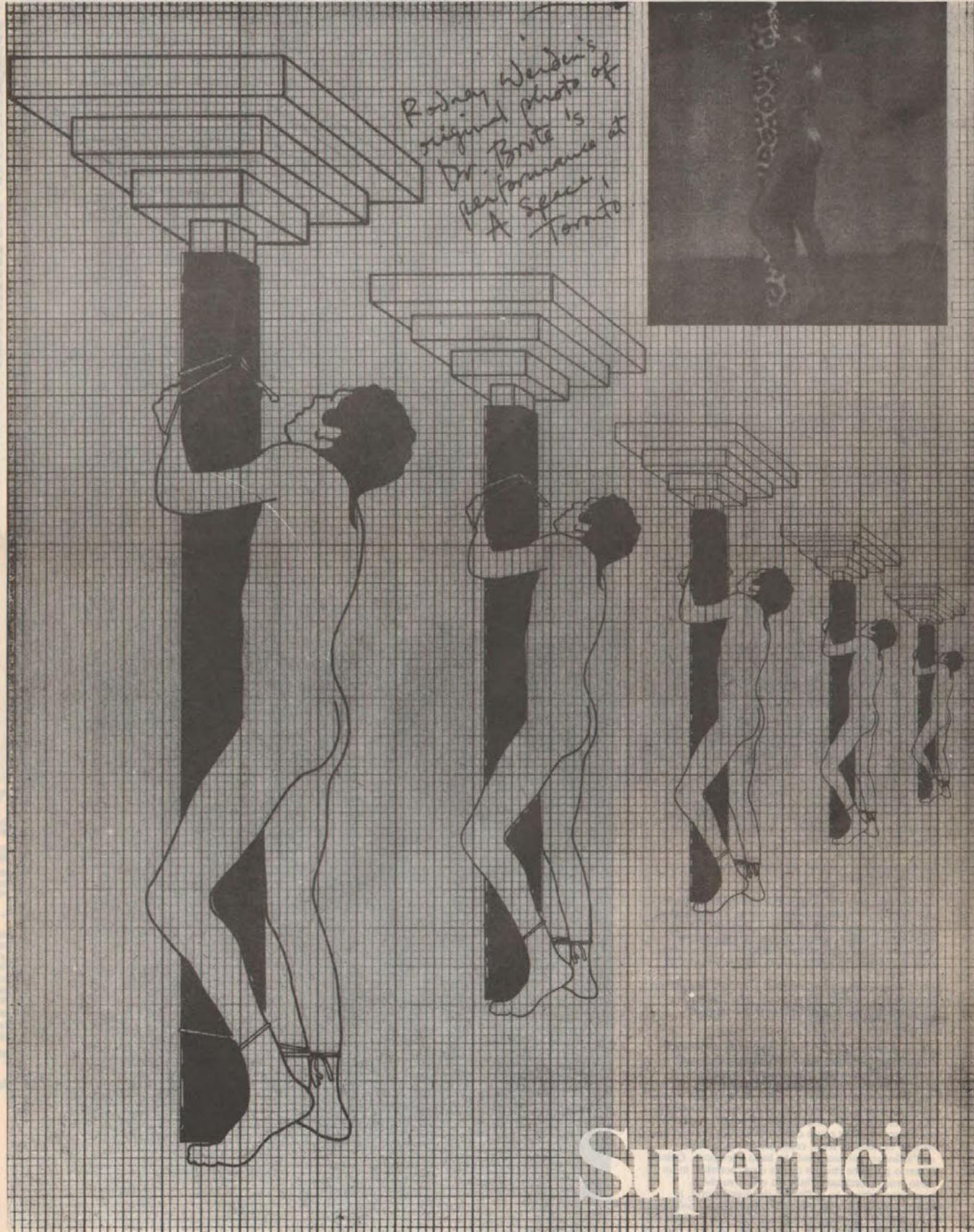
sull'asse sintagmatico. Intanto rompe l'unità narrativa in sotto-unità elementari, in *studi*, ciascuno dotato di una propria autonomia. Il passaggio da uno studio a un altro non avviene per svolgimento, ma per contiguità, per accostamenti metonimici: sicché ciascuno sta per il tutto e il tutto si condensa e si manifesta, pienamente, nelle parti. Il lavoro si presenta così con la figura della sineddoche. E anche questo rinvia ai puzzle cubisti. All'interno dei singoli studi, gli elementi costitutivi si dispongono orizzontalmente in spazi ben determinati entro i quali ogni segmento rivendica ancora una volta una propria autosufficienza, ripetendo così all'interno di ogni parte la struttura dello studio così come questo ripete la struttura dell'intero lavoro. La staticità iniziale

delle ripartizioni, la rigidità dei loro contorni, viene sconvolta, l'opera appare percorsa da movimenti continui che vanno dalla parte al tutto, e viceversa: come una scatola cinese che si apra nei due sensi. L'idea del lavoro è già tutta definita a monte dell'esecuzione e si manifesta, concretamente, nella figura del "regista", Alessandro, che manovra luci, suoni, rumori e per questo tramite gli attori, come in uno spettacolo di marionette. I gesti tendono alla discontinuità meccanica, alla ripetizione, compiono movimenti di andata e ritorno per interrompere ogni tentazione di continuità narrativa, di costruzione psicologica. Ancora una volta, il senso generale dell'opera si rispecchia nei frammenti che la costituiscono, si ritrova nei minimi gesti degli attori. Il

lavoro si guarda allo specchio, o meglio, ripercorre continuamente il proprio cammino, come un film rivisitato alla moviola. Frammentazione e ripetitività, corrispondenze e inversioni speculari, simmetrie spazio-temporali, accelerazioni e rallentamenti, arresti improvvisi, tautologie: tutte tecniche di dissuasione nei confronti dello spettatore tese a deluderne l'ostinata (forse irriducibile) inclinazione referenziale, a fiaccarne i tentativi di costruire percorsi di senso. Contro questa ostinazione *Porto Said* erge la veduta verticale della superficie percorsa in tutte le direzioni dalla fitta rete dei significanti entro cui restano impigliate le attese dello spettatore, come Federico nel filo che lo lega alla sua

poltrona, come Alga e Marion negli elastici in tensione, o come Luca e Luisa arrampicati sulla parete di fondo, non sai bene se in cerca di un varco o finalmente paghi di giocare dentro la scatola del linguaggio. Forse *Porto Said* è appunto questo, ostruzione e veduta, concentrazione ed espansione, l'enunciato di una sorta di paradosso, che è poi il paradosso dell'arte (e del linguaggio?) continuamente divisa tra felicità della superficie e vertigine della profondità.

Filiberto Menna



# Il cerchio non si chiude

Magazzini Criminali



Nel ripercorrere il lungo itinerario del Carrozone si è tentati di contrapporre nettamente due fasi di ricerca: la prima fortemente connotata in senso simbolico-espressivo, la seconda sorretta da un intento decisamente razionale. Ma come tutte le contrapposizioni troppo nette anche questa corre il rischio di risultare schematica e di congelare in formule la complessità di un processo che, a ben guardare, risulta meno lineare di quanto può apparire a prima vista. In realtà le due anime del Carrozone, per usare un'espressione cara a Franco Quadri, sono compresenti in tutto l'arco dell'attività teatrale del gruppo, anche se ora prevale una dimensione psichica profonda, ora una componente razionale. Questa scissione era particolarmente evidente in alcuni lavori recenti come i *Presagi del Vampiro*, in cui accanto al rigore ossessivo di una indagine analitica condotta sugli elementi del linguaggio scenico, spazio, luce, suono, corpo, conviveva come entità separata, un altro momento, l'aspetto patologico-esistenziale, che riconduceva il discorso a contenuti profondi, ad un vissuto che tendeva ad emergere e a deflagrare in una serie di atti liberatori, in una violenza sado-masochista che si scontrava provocatoriamente con la nitida orditura tessuta dalla ragione. I fantasmi dell'inconscio che, nella prima fase, venivano esorcizzati attraverso una serie di meccanismi proiettivi, come l'identificazione con un personaggio mitico e la regressione nel regno atemporale della favola, erano ora lasciati emergere allo scoperto senza più diaframmi, scegliendo la via del comportamento istintuale e la dimensione esistenziale di un presente vissuto in prima persona. Nell'ultimo lavoro, *Vedute di Porto Said*, i due aspetti appaiono riassorbiti e risolti in una struttura linguistica più unitaria e coerente, nella quale confluiscono, trovando un'inedita forma di conciliazione, tutti gli apporti delle esperienze precedenti. Come impostazione generale le *Vedute* si riallacciano ai *Presagi del Vampiro*, di cui riprendono la tipica composizione/scomposizione in "studi d'ambiente", vale a dire in frammenti autonomi e in sé conclusi, montati ed accostati gli uni agli altri, al di fuori di ogni preoccupazione di continuità narrativa. Tuttavia all'interno di questa struttura base, il nuovo lavoro non si limita a proseguire un discorso già iniziato, ma segna un deciso scatto in avanti, suggerendo nuove prospettive di ricerca. Un primo dato da segnalare è l'abbandono del momento comportamentale, inteso come espressione e liberazione di forze inconce, per un ritorno ad un impiego spersonalizzato del corpo, assunto, ora, come misura spaziale ed elemento dinamico non diversamente dalle altre componenti dello spettacolo: le luci, le proiezioni, le ombre. Ma le forze dell'inconscio non si lasciano sgominare, e una volta rimosse, trovano nuovi

ed imprevedibili varchi per manifestarsi. La tensione analitica che pervade il lavoro tende, così, ad innescarsi su pulsioni profonde che, come una segreta forza sotterranea, animano e sorreggono dall'interno l'intero lavoro. La tendenza trasgressiva, introiettata nel linguaggio, mira a sovvertire le norme consuete di equilibrio, puntando sulla dissimmetria e l'instabilità, fondando un ordine diverso di relazioni spaziali. Allo schema chiuso, circolare, che contrassegnava i lavori precedenti e trovava un costante termine di riferimento nell'uso dell'iterazione e della specularità, è sostituito uno schema aperto, dinamico, basato sull'alterazione calcolata della simmetria. L'iterazione ossessiva dei gesti e delle situazioni, ad esempio, tende a creare una progressione senza esito e senza ritorno che potrebbe prolungarsi all'infinito. L'analisi del movimento porta, infatti, ad una frammentazione e scomposizione del gesto che si ripete uguale e sempre diverso, ora accelerato ora rallentato, evocando più che lo schema chiuso del cerchio, quello dinamico della spirale che si avvitte senza nello spazio. Questa tendenza ad operare secondo schemi aperti, non bloccati, è pure riscontrabile nella costante trasgressione della simmetria, che è una delle condizioni della circolarità. E senz'altro vero che alcuni studi ubbidiscono ad un impianto compositivo basato su un sistema di corrispondenze rispetto ad un asse mediano, tra sinistra e destra, tra alto e basso, ma l'equilibrio che ne risulta è più apparente che reale. In effetti i personaggi che si fronteggiano non tendono a stabilire un rapporto speculare di sdoppiamento, quanto un contrasto tra due elementi opposti. L'accento cade sulla divaricazione più che sulla riunificazione dei due termini. È il caso di una scena in cui compaiono due donne. Una, vestita, presenta piedi e mani nude, l'altra, collocata sul lato opposto, è invece nuda, ma con le estremità coperte da lunghi guanti neri e da alti stivali. Anche i gesti che esse compiono sono complementari, ma non identici: una solleva ritmicamente una tazza verso la fronte, l'altra distende le braccia verso il basso, assecondando gli impulsi di un elastico. In un altro studio, ad un uomo che compie una serie di movimenti con una corda fissata a terra, si contrappone l'immobilità di una donna, seduta di spalle. La stessa scena, ripetuta senza varianti sulla parete di fondo, diventa un'altra cosa, ponendo problemi diversi di equilibri spaziali e di tensioni percettive. È come se il richiamo all'ordine, suggerito dalla ricerca di studiate corrispondenze, subisse continuamente uno scarto, che ne rimette in questione la sua validità. Alla messa in crisi dell'ordine compositivo, attuata mediante il potere sottilmente corrosivo della dissimmetria, si accompagna in modo più esplicito e dichiarato il ribaltamento delle norme che regolano i rapporti spaziali

e le stesse leggi fisiche. Le prodezze funamboliche di Luca in equilibrio instabile sulla parete tendono a sfidare i principi di gravità o addirittura ad inventarne altri. Allo stesso modo il lembo del tappeto sollevato arbitrariamente verso l'alto o il lampadario che pende sghembo, defilato rispetto alla sua traiettoria a piombo verso il suolo sembrano contraddire ogni norma riconosciuta di equilibrio e stabilire inediti parametri di riferimento. In questa ambiguità di rapporti, certi e provvisori al tempo stesso, in quest'ottica stravolta che sembra contestare l'ordine apparente del reale, si inserisce anche il nuovo ruolo attribuito all'ombra. Sottratta alla sua condizione negativa di assenza, l'ombra accampa diritti di protagonista alla pari degli attori, s'impone come presenza attiva che definisce una forma, misura ed occupa uno spazio. Paradossalmente l'ombra, il più labile e effimero dei fenomeni, s'incarica, talvolta, di restaurare l'equilibrio compromesso negli oggetti fisici. Così, ad esempio, il lembo del tappeto che sembra inerparsi pericolosamente verso l'alto, recupera illusivamente una forza di gravità, proiettando sulla parete la forma stabile e rassicurante di una piramide. Si assiste, inoltre, ad una sorta di scambio di ruoli tra gli attori che agiscono in primo piano ed il gioco delle ombre che duplicano o frammentano l'azione, ingigantite sulla parete di fondo. In talune scene la figura umana viene come ingabbiata e imprigionata in una rete di proiezioni luminose, che la smaterializzano e la frammentano, riassorbendola nella trama cangiante dei riflessi e riducendola alla condizione di ombra. A differenza dei lavori immediatamente precedenti in cui si poteva assistere ad un recupero globale del corporeo in senso addirittura fisiologico, qui si assiste ad un progressivo e sistematico capovolgimento della situazione. Il corpo, o per meglio dire l'intervento umano, privato di ogni connotazione specifica (mimica, espressività, parola e persino del dato primario della pura fisicità), subisce una sorta di inversione di segno, assimilandosi alle altre componenti visivo- astratte dello spettacolo. Gli stessi gesti scanditi, ritmici che misurano lo spazio, assumono qualcosa di automatico, che ricorda l'impersonalità della marionetta. D'altra parte l'iterazione continua dei gesti, ripetuti in una progressione all'infinito, tende a produrre un distacco dalla situazione presente, *qui e ora*, per approdare, non diversamente da quanto avviene nella operazione di Steve Reich, Phil Glass, e Palestine, che non a caso costituiscono la base musicale dello spettacolo, ad una sospensione del tempo reale, ad una durata che sfiora l'atemporalità.

Silvana Sinisi



Magazzini Criminali

# Rapporto

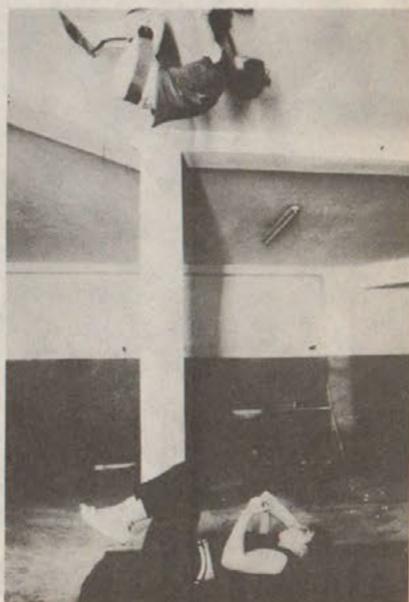


Arrivato a New York nei primi giorni del 1920, Marcel Duchamp si installò poco lontano da Central Park, nella Lincoln Arcade Building, tempo massimo di soggiorno sei mesi, secondo le norme che allora regolavano l'ingresso provvisorio negli Stati Uniti degli stranieri. Nello studio la polvere doveva abbondare, tanto è vero che proprio grazie a questo "materiale", l'artista finì per mettere a punto una delle sue opere più singolari, l'*Elevage de poussière*: posato di piatto sul pavimento dello studio, *Il grande vetro*, dopo alcuni mesi, si era ricoperto di un fitto strato di polvere. L'inconsueto paesaggio, dai tratti lunari, fu subito attestato in una fotografia di Man Ray: "...Mentre la Sposa giaceva a faccia in giù rivestita della sua veste nuziale di polvere e di detriti, la ripresi con la mia macchina fotografica da sedici candele. Dopo un'ora di pazienza fissai una volta per tutte il *Domaine* di Duchamp. Allevamento di polvere". Dopo la foto, la pulitura (a parte la zona dei *Setacci* dove la polvere fu fissata con la lacca per preservare l'effetto di colore sull'altro lato del vetro). Un'opera effimera (la stratificazione della polvere) condannata a scomparire, ma formatasi sulla superficie di un'opera reale (*Il grande vetro*) e destinata infine a ripresentarsi come opera grazie all'intervento di Man Ray che, in quanto artista, se ne appropriò. La transitività del prodotto è ancora una volta rispettata, così come, ancora una volta, finiscono per perdersi le presupposte caratteristiche del manufatto. Al di là dell'identificazione dell'oggetto in sé, costante decisiva, questa, nell'universo duchampiano, l'accumulo



della polvere non può non venire inteso come una fisica metafora dello scorrere del tempo, magari in linea con il pensiero buddista cinese (Schwarz). Stratificazione della polvere/tempo, ma anche paziente registrazione della stessa, controllo dell'universo infinitesimale del fenomeno e della sua ripetizione, probabile (ed ironica) misurazione secondo la prospettiva del tempo e dello spazio. Queste (ed altre) le immagini che si presentano alla memoria ripensando al *Rapporto confidenziale* proposto nel giugno scorso dal Carrozzone a Bologna, in occasione della II Settimana internazionale della Performance. Le immagini affiorano per il fatto che tutta la prima parte dell'evento si svolgeva proprio

all'insegna del titolo duchampiano (*Elevage de poussière*), fors'anche implicitamente integrato da *Étant donné*: qui i dati erano i presenti, la palazzina in disuso, le luci dei quarzi vaganti nel grande piazzale sconnesso, il film sulla facciata posteriore dell'albergo, la voce ossessiva (nel ritmo) del tagliatore di diamanti. In più, così come nell'estremo lavoro duchampiano, anche qui esisteva un punto di vista privilegiato, i trenta spettatori sulla terrazza, i soli a fruire della spettacolarità dell'intera azione, allo stesso modo che i fori della magica porta consentono la visione del tronco della donna, dei suoi biondi capelli, della cascata, delle foglie...



# confidenziale



Un altro aspetto determinante del lavoro bolognese del Carrozzone, ma sarebbe più giusto dire del complesso della ricerca del gruppo, è da cogliere nella misurazione dello spazio, in un'accezione, questa volta, abbastanza particolare. A differenza che in altre occasioni (*I presagi del vampiro* o le *Vedute di Porto Salvo*), a Bologna questa misurazione è avvenuta per lo più in chiave sinestetica, dal momento che ad intervenire sono stati piuttosto elementi impropri come la *luce* (i quarzi, ma anche le proiezioni, queste ultime in dimensione sincronica) e il *suono*, un suono evocato in una palese valenza entropica, al di fuori cioè di ogni possibile connotazione semantica.

Questo per quanto riguardava il *fuori*. Per il *dentro*, c'è da ricordare la partizione in *sotto* e in *sopra*, termini complementari di due possibili livelli di conoscenza. Il *sotto* ovvero il seminterrato, contemporaneità minimale delle azioni dei due attanti, ribaltamento ed integrazione degli spazi, reversibilità dei moti di coscienza. Il *sopra* ovvero il primo piano, luogo deputato della citazione (Acconci) e della autocitazione (le proiezioni sul lavoro precedente del gruppo) e dello spiazzamento di quest'ultima ottenuto mediante l'uso sfalsato della voce recitante. Spazi diversi fra loro, non percorso e quindi non processione, la contemporaneità degli eventi escludendo una visitazione diacronica dei medesimi. Se

tutto si brucia all'interno della sincronia (la costante dei quarantacinque minuti), ecco che l'atto di violenza si concretizza nel procedimento di esclusione: se si è da una parte, si perde qualcosa di un'altra, e una parte del tutto non può certo soddisfare l'intensità del desiderio. Forse la sola cosa da fare era restarsene accanto al neon, alla ferita verticale che dai visceri della palazzina si allungava fin oltre la terrazza riportandosi al cospetto dello *Elevage de poussière*, nel deserto maledetto del piazzale, questa volta ridisegnato dai massicci capannoni di Arte Fiera e dal pletorico albergo per capitani d'industria...

Vanni Bramanti



Magazzini Criminali

# Il deserto cresce: *immobilità*

La minaccia. Il leopardo, alle spalle degli spettatori, in *Vedute di Porto Said*, alla Piramide di Roma, in gabbia, eppure incumbente. Gli "studi" ora sono impeccabili, nel loro svolgimento analitico, nel loro senso mentale. Essi escono ed entrano nella mente e negli occhi, con matematica relazione di gesti e di movimento, con geometrica esposizione di anomalie di squilibri. In quanto tali si impongono e vengono tradotti, si intendono, da quegli spettatori disposti a compiere un viaggio di tale natura, per un chiaro labirinto di segni scenici ridotti al minimo e ripetuti per moltiplicazione concentrica. Ne viene un'energia assoluta, senza scampo, e lo spettatore ne è preso, trascinato, per nuova comunicazione. Le stesse citazioni, accettate e proposte deliberatamente, svaniscono all'interno di un viaggio illuminato, divorate da questa avidità del Carrozzone nel muoversi all'interno del teatro "moderno", da questa capacità del gruppo di sciogliersi e di riferirsi a segni che appartengono alla tradizione del nuovo e che si proiettano nel futuro al tempo stesso. Così gli studi si muovono in una calma, in una distensione, apparentemente in contrasto con



l'angoscia, con la nevrosi del loro movimento. L'elementarietà e la complicazione dandosi la mano ed affrontandosi sul campo assimilano ed espandono energia tutt'attorno; e simile energia è motivo di contraddizioni e di ricomposizioni, di lacerazioni e di dimostrazione, di volta in volta. Così il minimo si esalta e deprime su quell'elementarietà proiettata in grande, e la ricchezza dei riferimenti si distrugge e si allarga su quella complicazione esposta lucidamente. Le *Vedute* sono allora scatti di schizofrenia ripresi per laboratorio, ma quest'ultimo si rovescia di nuovo sulla realtà di quegli scatti. Non è facile resistere a tale tensione, né rimanere fedeli al proprio assunto. Allora la minaccia sta come riparo e come indice; si apre di nuovo al patologico, all'esistenziale, come esposizione di "mostro", di "bestia"; si riversa di nuovo sullo spettatore compreso delle visioni delle vedute e gli impedisce di godere esteticamente, di usufruirle come offerta spettacolare. Ancora una volta attorno al Carrozzone il "deserto" cresce, per citare Nietzsche: in quanto in esso il rapporto tra pensiero e rappresentazione quasi coincide, ed il mentale e il produttivo agiscono assieme, è da chiedersi il senso di quella minaccia iniziale, con la apparizione-presenza del leopardo, alle spalle degli spettatori, alla luce della conseguente frase nietzschiana: "guai a colui che favorisce i deserti", come pena per tutto il gruppo. Giustamente senza radici, quelli del Carrozzone, senza padri, percorrono un viaggio di tradimenti continui, e di esplorazioni costanti; così il loro trasgredire codici interpretativi, ed il loro mantenersi in zona di alterità, li obbliga ad avvicinamenti e spostamenti di luce e di movimento, di relazioni e di comportamento. Tutto ciò li induce anche a sensi di colpa ed a forme di riabilitazione, in un senso schizofrenico perversamente produttivo ed in una direzione tendenzialmente letargica. Di prova in prova, per città e per nazioni, su un necessario inevitabile compenso e su una altrettanto necessaria inevitabile apparenza, essi accusano il peso di una contraddizione, di una lacerazione per le quali appunto amerebbero un lungo letargo anziché soggiacere ad una produttività di sopravvivenza. Questo scompenso è oggi la minaccia più immediata e incumbente alle spalle dello stesso Carrozzone, e così quel loro teorizzare la presenza e la convinzione del crimine, e del mostro (a uomini o animali che siano) è un segnale allarmato di conferma di devianza, di anomalia. In quanto tale è un segnale positivo dal momento che non accetta il dato di fatto, né si soddisfa del risultato. Il Carrozzone sa benissimo che lo scarto tra avanguardia e tradizione è così mescolato di



bassezze spettacolari istituzionali e di rese senza condizioni di cosiddetta avanguardia, da non accettare una alterità, una devianza, né all'insegna di una modernizzazione del linguaggio e del mutamento del gusto, né a quella di una rivendicazione politica astratta e ideologicamente immobile. In mezzo c'è tuttavia non una strada quanto un cunicolo, non una linea ma una spirale, su cui impostare un viaggio di ricognizione e di fuga, di acquisizione e di menomazione, a livello di forme e di materiali, come di presenze e di singolarità. Il letargo non può non sottostare alle intenzioni del Carrozzone nel momento in cui l'avidità è resa minima e quasi annullata da un'invenzione e da una produttività in stretta loro contraddizione. Altri la catastrofe non può non risorgere dietro l'ombra del "leopardo", o dell'asserzione di crimini, di delitti, nel momento in cui la rappresentazione della vita è vietata se non in termini di sogni, criminalmente, delittuosamente progettati, e nel momento in cui i sogni possono di nuovo ricostituire una totalità insurrezionale in termini di rovesciamenti utopici. Per il momento il Carrozzone legittimamente spinge a fondo da un lato la tendenza analitica e mentale, in un'operatività concettuale che riflette su se stessa oltre che mostrarsi, impedendo al movimento di esaurirsi ed al tempo stesso si pone il problema della soggettività non tanto a livello di esperienza personale quanto a livello di gruppo come ricezione di esigenze oggettive appartenenti al momento storico e politico. Esso evita accuratamente da questo punto di vista sia di agire per performance non rinchiodandosi in grovigli incapaci di assumere l'ambiente come referente e lo spazio-durata come forma per agire appunto sugli altri (il solipsismo dilagante della performance non è giustificato da alcun esito estetico né da alcun gesto ambientale) sia di disporsi per spettacolarità a livello produttivo perverso, considerando la propria funzione ed il proprio lavoro come momenti di un agire estemporaneo rispetto



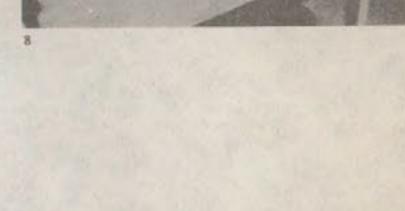
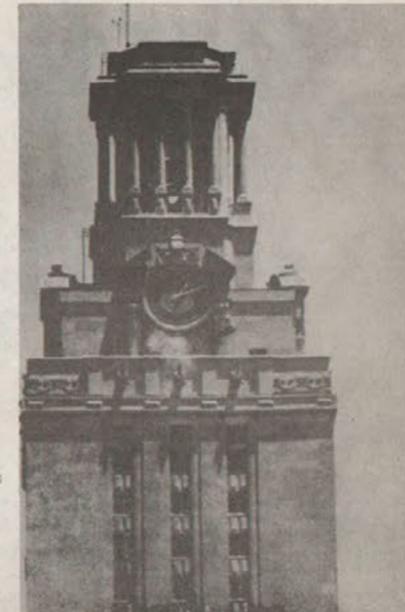
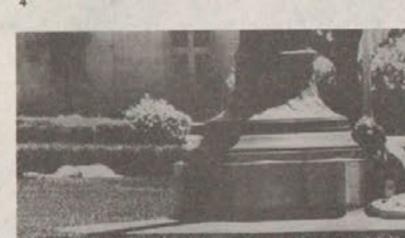
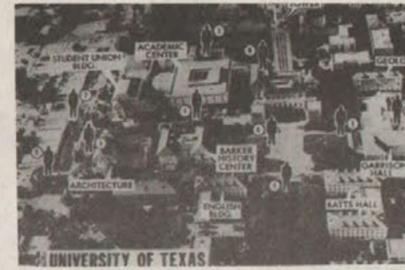
al mercato, ed impossibilitato a moltiplicarsi per ripetizione, pur accusando come si è detto un impatto altrettanto perverso di non marginalizzazione, di non segregazione, per scelte non proprie e di innaturale scambio. Che fare allora? Il letargo non è mancanza di energia, né di operatività, quanto accettazione ed esplicitazione di una non interpretazione per follia espressiva e per maturazione mentale; la catastrofe è la consapevolezza di una non fiducia, di una non consolazione, nei confronti della propria ricerca e del proprio agire, in un rientro di irreparabilità e di non recuperabilità del pensare e del fare tutt'assieme. È probabile che l'organizzazione del lavoro artistico includa per il Carrozzone una ripresa di totalità, di globalità, in termini di ricollegamento con l'immaginario, con il simbolico, ed in forme da inventare di nuovo, e da imporre per sorpresa e per verità. Qui però sosta ogni raccomandazione critica se non vuole correre il rischio di diventare ridicola e pretestuosa. Saltare addosso al produrre artistico e sbranarlo completamente resta tutt'oggi non soltanto una severa vocazione quanto una necessità imprescindibile; si è tanto lottato per scioglierlo dalle manipolazioni e dai consumi istituzionali, ed altresì si è tanto lottato per buttarlo in acqua e ricondurlo ai suoi elementi primordiali ed essenziali. Il suolo noi sappiamo che è terremotato alla pari del sogno, altrettanto l'immaginario è sbandato quanto il reale, oggi. Difendere al di dentro dell'operatività artistica questi terremoti, questi sbandamenti è una prerogativa che il Carrozzone ha cominciato ad assumersi sin dagli anni in cui ha cominciato a scandalizzare in termini sanamente irragionevoli il prossimo (spettatori e critici in un fascio). Si può ancora nutrire fiducia verso di loro ed aspettarsi altri scandali.

Giuseppe Bartolucci



# guai a chi favorisce il deserto

Magazzini Criminali



- 1 - Charles Whitman a due anni e mezzo, in una foto resa nota dal padre dopo la sua morte
- 2 - un fotogramma di un film lasciato da Whitman, ucciso il 1° agosto 1966 dalla polizia ad Austin, Texas
- 3 - Whitman uccise il 31 luglio 1966 la madre, per toglierla da una supposta miseria, e la moglie, per risparmiarle i fastidi che sarebbero conseguiti al matricidio
- 4 - dopo questo duplice omicidio si barricò all'interno della Torre dell'Università, da cui sparò all'impazzata su ogni persona che gli arrivasse a portata di tiro. Nella foto sono indicati i luoghi in cui queste caddero col numero delle vittime
- 5 - una ragazza si rifugia dietro al basamento di una statua. A sinistra, a terra, un ferito
- 6 - la Torre in cui, dopo aver ucciso il custode e due visitatori, restette per ottanta minuti all'attacco della polizia
- 7 - l'arsenale di Whitman, trovato dalla polizia sulla terrazza della Torre
- 8 - il cadavere, crivellato dai colpi dell'agente Ramiro Martinez. In totale Whitman uccise diciotto persone e ne ferì trenta

# IL CARROZZONE

# PUNTO DI ROTTURA

Teatro Regionale Toscano  
Comune di Firenze  
Magazzini Criminali Prod.

**Punto di rottura**  
Due studi/un film

con Marion D'Amburgo  
Sandro Lombardi  
Alga Fox  
Luca Abromovich  
Pierluigi Tazzi  
Luisa Saviori  
Federico Tiezzi

Spazio Teatro Sperimentale  
Rondò di Bacco  
Palazzo Pitti  
50125 Firenze  
tel. (055) 210595

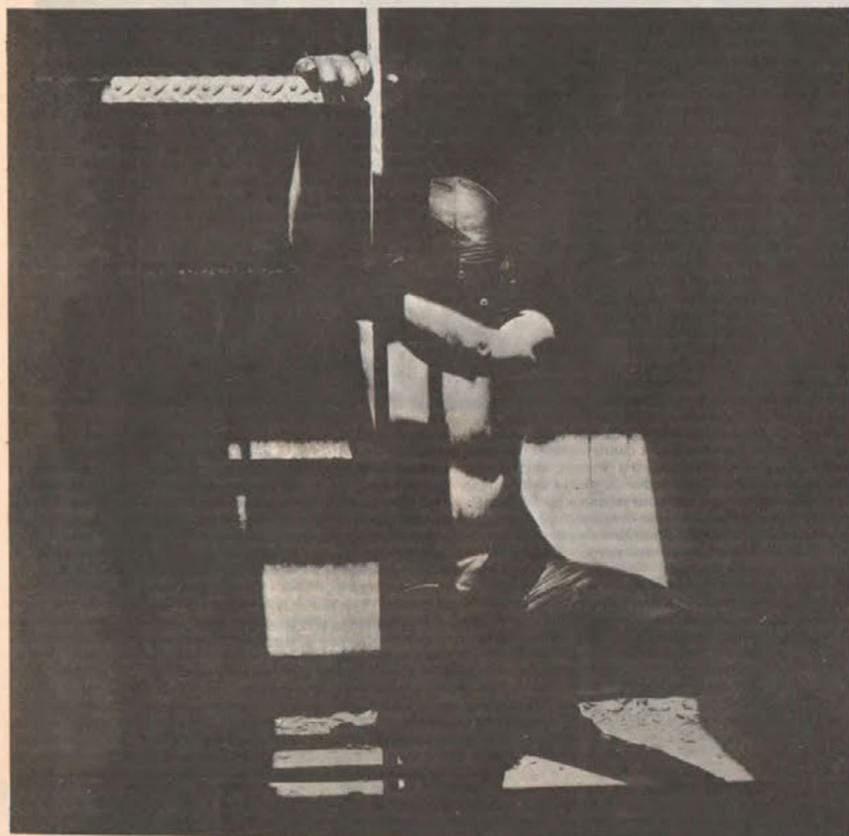
16.17.18. 20.21.22.23.24.25.26.

febbraio 1979

ore 21,15

# Per un dizionario del Carr

secondo Franco Quadri (prima parte)



**Analitico:** La ricerca analitica, partendo dal "grado zero" della scrittura scenica, si spinge fino al tentativo di definizione degli elementi primari di una scrittura, di una figura, di cui si rilevano gli elementi binomi: verticale-orizzontale; alto-basso; accrescimento-sottrazione; immersione-emersione; presenza-assenza; esistenza-rappresentazione; mobilità-immobilità; oggetto-soggetto; suono-silenzio. Vorremmo eliminare da tutto ciò che si vede in scena qualsiasi elemento di referenzialità, ossia vorremmo che ogni cosa, ogni oggetto, ogni suono, ogni spazio, ogni movimento, ogni immagine non rimandasse a niente altro che a se stessa e alla serie di regole interne che instaura insieme agli altri elementi. Vorremmo cioè eliminare tutto l'alone metaforico che ogni immagine tende a portare con sé, tutto il sovraaccanto di emotività, di suggestività che il teatro ha finora comportato; vorremmo un teatro freddo, tagliente, che non si desse mai come conoscenza di una realtà assoluta, ma che analizzasse di volta in volta, in uno spirito assolutamente laico, le possibilità della costruzione di un nuovo codice, partendo dagli elementi materiali di base. (s.l.)

**Brecht:** Una forma che si è dialettizzata nella storia. (f.t.)

**Carrozzone:** Veicolo che costituisce il mezzo di trasporto abituale delle nomadi imprese di circo equestre e, ad un tempo e a seconda del tipo, l'abitazione degli artisti, il serraio per gli animali, la sede degli impianti e servizi vari. (dall'Enciclopedia dello Spettacolo).  
A Arezzo veniva chiamato "carrozzone" l'ambulanza o il cellulare che portava i malati di mente negli ospedali psichiatrici, quando ancora esistevano siffatte istituzioni.

**Circularità:** Per me è il contrario di linearità. Quando tutte le cose, tutti i segni, tutti i movimenti, tutti i gesti non hanno un'unica finalità, e quindi non rispondono a una direzione, ma sono compresi, contemporaneamente, alla stessa distanza rispetto a qualche cosa... L'opposto della circularità è la linearità, la direzione unica, la monodirezione. La circularità è una cosa che continua a avere una molteplicità di direzioni. E queste direzioni non si moltiplicano con un procedimento evolutivo, meccanico, ma seguendo una capacità di irradiazione che è esattamente opposta alla linearità. (p.t.)

**Citazione:** "Morsi scelti" strappati a forza. Vomito del vorace. Nessuna restituzione critica. Appropriazione

indebita. Hommage al privato-visto-desiderato. Copia. Falso. (f.t.). Eros. (s.l.)

**Disfunzione:** Intesa in senso medico, *disfunzione* indica la lesione permanente o progressiva di un organo vitale prodotta da una crisi (malattia). In senso teatrale questa *disfunzione* la viviamo come spiazzamento gestuale programmato, scontro con la propria velocità biologica e mentale, misurazione dell'equilibrio fino al suo punto di rottura (e oltre). *Disfunzione* anche di gruppo. La mancanza di centralità, la *lateralità* coincide con l'uso del corpo come ombra, come potenziale aggregante e disgregante, come tensione alla combustione. (Carr.)

**Glamour:** Faccio teatro perché attraverso il teatro si manifesta il mio glamour. Perché il teatro è proprio un masturbarsi in pubblico, ridurre finalmente le persone a un ruolo passivo e voyeuristico. E soprattutto silenzio. Quando faccio teatro in genere il mio ruolo è attivo, di tipo sadico. E molto spesso anche a letto ho una funzione di questo tipo. Non mi sembra che tra teatro e sesso ci sia una gran differenza...  
Per *Vedute di Porto Said* parliamo sempre di masturbazione e di orgasmo, è un po' la stessa cosa. Nella vita, devo dire, sono più di tipo masochista. Per esempio stasera ho avuto uno scontro con un mastodontico e nerboruto figlio dei bassifondi. Ce le siamo date a più non posso e, ad un certo punto, ho preferito prenderle, perché mi dava un certo piacere. Mi ha rotto il naso, m'ha spaccato il labbro, m'ha fatto un occhio nero, non so se si vede... E questo fa parte del mio glamour. Nella vita si manifesta masochisticamente. Nell'attività artistica invece come sadismo. Per poi rivoltarsi e essere realmente masochista in teatro e realmente sadico nella vita. (f.t.)

**Fassbinder:** Il diritto del più forte.

**Instabilità:** ...forse il messaggio è instabilità permanente instabilità mentale che corrisponda alla permanente rivoluzione nelle cose come instabilità da accettare come verità eterna come il flusso eracleo... (Norman O. Brown)

**Lateralità:** L'abbiamo usata come parola contraria alla centralità. Passando al piano pratico, in teatro usiamo molto di più la parete che non lo spazio fisico di tipo centrale tradizionale. Nei *Presagi del vampiro* usiamo

spazialmente il lato, perché lateralità riferita allo spazio è all'uso che il corpo e il tempo fanno dello spazio è molto simile alla parola ombra riferita al corpo. Quando cerchi di trasformare il corpo in ombra, c'è lo stesso salto che hai quando cerchi di usare tutta una serie di elementi, e anche lo spazio, in questa dimensione laterale. Nelle *Vedute di Porto Said* c'è un uso ancora maggiore della parete, del pavimento, del soffitto. E c'è, per quanto riguarda il corpo, un uso sempre più progressivo e sempre più forte del corpo come ombra. Ci sono, per usare una parola alla Leo e Perla, degli assoli. In quello di Luca, il suo corpo, benché sia in luce, si trova tra una diapositiva con delle strisce orizzontali e una con un triangolo rettangolo. Sono vicine, e Luca è in mezzo. Ma non si trova né nella zona di luce a strisce della prima diapositiva, né nel triangolo proiettato alla sua destra. La luce di queste due diapositive assorbe la sua ombra e in qualche modo la genera. Il corpo stesso viene usato come pura distrazione luminosa. C'è ancora una volta lo sforzo di dimostrare la minima e la massima estensione di un movimento rispetto a un minimo e a un massimo. Ma a parte questo fatto, che è uguale a se stesso dall'inizio alla fine, c'è appunto il sovrapporsi dell'ombra al corpo, e l'ombra diventa più reale del corpo. O si confonde, si sovrappone al corpo in una maniera tale che non sai se sia più reale l'ombra che viene generata e assorbita dalla luce, o il corpo che si sposta da una zona di luce all'altra, ma senza mai possederla, o venire posseduto, completamente. E questa, secondo me, è la lateralità. (f.t.)

**Linguaggio:** Comprendere una proposizione, significa comprendere un linguaggio. (Ludwig Wittgenstein)

**Magazzini Criminali:** Criminal Stores, Criminal Stories, Criminal Store-Star-Stories.

**Malattia:** La salute non è sempre il bene supremo; spesso anzi non lo è affatto. Gli antichi immaginavano il poeta cieco, lasciando intendere con questo che i suoi occhi devono operare al didentro. Efesto era zoppo; Wieland il fabbro non poteva spostarsi. L'es incatenato l'uomo, se lo ritiene necessario; attraverso la malattia lo salva da pericoli più gravi di quanto siano il pericolo di vita e di morte... (Georg Groddeck)

**Marion D'Amburgo:** Dicevamo di Marion, alla fine, vestiva, come Alga, da donna pantera. Nel rovesciamento ultimo, mentre parte del pubblico esce distratto una pantera vera è lì, in gabbia, alle nostre spalle, illuminata solo da tagli di luce. Marion anche lei è già lì, a fianco, e dice piano di stare attenti, di non infastidire la pantera. (Gianfranco Capitta)

**Patologico:** C'è questo essere malati, e malati riconosciuti, che vivono la propria malattia e sono impossibilitati a riconoscersi. Nomadismo, circolarità, linearità sono tre parole che nel momento in cui sono espresse ricostituiscono una definizione. Per questo, anche se magari sono usate nei nostri scritti teorici, nel momento in cui sono agite, questi fatti sono completamente dimenticati. Perché nel momento in cui agiamo, ci diamo proprio come persone tese al raggiungimento di un desiderio. In questo senso è una malattia. Malattia perché la pulsione che hai dentro è così forte, così impellente che ti spinge esclusivamente ad agire e a darti, proprio in questo senso. A abbandonarti alla tua pulsione. Per questo mi riesce difficile parlarne, preferisco sempre rimandare al momento in cui la cosa viene agita. Perché in quel momento la malattia viene fuori. E quel momento rifugge da qualsiasi definizione. Il desiderio non può mai essere circoscritto, e in ogni caso mai teorizzato. Il desiderio viene fuori nel momento in cui ti ci abbandoni. E quando mi abbandono al desiderio, desidero il desiderio e basta. Per cui può essere paradossale teorizzare il patologico e, nello stesso tempo, non volere parlare perché in quel momento tradisco quel fatto... (m.d.a.)

**Prove:** Le prove che abbiamo fatto sono sempre migliori degli studi finali, che abbiamo ottenuto, proprio perché c'era questo stato informe dei materiali ai quali poi è stata data una formalizzazione. Ad esempio una sera abbiamo ricostituito attraverso una serie di specchi rifrangenti, specchi, vetro, plexiglass, abbiamo ricostituito una diapositiva, che era l'immagine della... cioè una immagine di Marilyn Monroe, che però è una sezione di una progressione aritmetica, che poi è rimasta anche in *Vedute di Porto Said*, che era AAABB; da queste due diapositive ecco siamo partiti e per aggiunta si sono creati degli elementi. La scomposizione di questo viso, attraverso gli specchi, la rifrazione. E per esempio, attraverso questa rifrazione c'era anche, mi ricordo, una poltrona con quest'asse di legno, e sopra Alga distesa con uno specchio sul ventre, che si muoveva al ritmo del suo respiro e l'incidenza luminosa andava a finire sugli occhi di Luca che stava dietro la lastra di plexiglass tenuta per verticale. Sul fondo c'erano due diapositive, si succedevano anche due diapositive di quelle con dei quadratini neri molto piccoli che si incrociavano anche, perché c'era tutta una serie di amalgame, era quella la situazione che anche come

# ozzone Teatro grafia

gruppo a me piaceva vivere, perché era tutta questa situazione, come dire, informe, però era talmente informe che poi quando si è dovuta sistemare in una cosa da presentare pubblicamente e tutto il resto, non è stata rappresentata tanto era informe, mentre era stato rappresentato tutto quello che eravamo riusciti a sistemare, a sistematizzare, durante questo periodo. (f.t.)

**Real thing:** Vedi Federico Tiezzi pag. 30

**Spazio:** Ogni spazio, così come si è denotato nella storia, è spazio oppressivo: sia esso teatro (con scena all'italiana, o centrale o decentrata o doppia) sia esso stanza o palestra o cantina, sia esterno o interno lo spazio si denota sempre autoritario. Al pari della parola "significante" che il pazzo scardina dall'abituale significato sentito come "incomunicante" e autoritario, così lo spazio è simile alla parola: esso-si connota attraverso misure, larghezza, lunghezza, altezza; tre dimensioni alle quali se ne aggiunge una quarta: il tempo. Le quattro dimensioni che lo qualificano sono gli elementi significativi: immettere una azione teatrale all'interno di questo spazio (la cui significanza si è denotata nella storia in relazione alle autorità borghesi) è offritasi alla classe di potere, è accettarla e assuefarsi. Significa essere condizionati e ammettere che l'esperienza estetica sia svistata dal suo fine antiautoritario (Argan) per essere istituzionalizzata e divenire "organica" al potere borghese. C'è un nuovo bisogno di concretezza, di materialità, di dati reali da cui partire rifiutando lo spessore metaforico, simbolico del reale per arrivare a conoscere i suoi meccanismi di appropriazione e di saturazione: è un bisogno di spazio ma di spazio reale, concreto, di un qui e ora non altrimenti rimandabile, da studiare e sezionare nella sua struttura. (i.t.)

**Spettacolo:** Intendiamo i due termini spettacolo/teatro nel senso che de Saussure attribui alla dicotomia parole/langue; dove la "parola" è il singolo atto espressivo individuale, mentre la "langue" è il sistema di valori da cui tale atto può partire e a cui si riconduce per essere compreso. Ogni singolo "spettacolo" è dunque una parola la cui lingua è il teatro. Ora siamo più interessati alla lingua che alla parola. Vorremmo procedere in un lavoro in cui lo spettacolo-parola scompaia per lasciare spazio all'analisi della sua lingua-teatro. (s.l.)

**Studi:** Gli studi non sono abbozzi per un'ipotetica tela finale, non sono mezzi ad un fine, ma fini a se stessi, cioè strumenti analitici, ipotesi di rifondazione misurazione di uno spazio senza radici. L'operazione teatrale consiste nella messa a punto di questi strumenti. Gli studi sono intercambiabili, soggetti a interpolazioni, variazioni spazio-temporali aperte.

La loro successione non è obbligata a priori ma è determinata da: 1) lo spazio fisico in cui ci si trova ad agire; 2) la presenza o l'assenza di uno o più attori; 3) la situazione socio-culturale; 4) il rapporto esistenziale personale che si instaura con la città il "luogo" e il "posto" (Castaneda). Denominatore comune agli "Studi" è lo "studio" dei "corpi" (nel senso della fisica) del linguaggio teatrale: lo spazio, il tempo, il corpo umano, la luce, il suono, l'unità psico-fisica di chi agisce. In particolare interessa stabilire analiticamente un rapporto tra lo spazio e il tempo, cioè indagare in che modo lo spazio è funzione del tempo (S = F(T)). Altri centri di indagine sono i rapporti tra reale-rappresentato-simbolico all'interno di uno spazio (e di un tempo) reale, rappresentato, simbolico. (Carr.)

**Velocità:** La velocità trasforma il punto in linea. Siate rapidi anche da fermi! Siate rapidi anche da fermi! Linea di fortuna, linea d'anca, linea di fuga. Non evocate un Generale in voi! Fate delle carte, non delle foto, né dei disegni! Siate la Pantera rosa, e che i vostri amori siano ancora come la vespa e l'orchidea, il gatto e il bambino. (Gilles Deleuze e Felix Guattari)

**Violenza:** Violence et vie sont à peu près synonymes. Le grain de blé qui germe et fend la terre gelée, le bec du poussin qui brise la coquille de l'oeuf, la fécondation de la femme, relèvent d'accusation de violence. Et personne met en cause l'enfant, la naissance d'un enfant, la femme, le poussin, le bourgeois, le grain de blé. Plus ou moins obscurément, tout le monde sait que ces deux mots: procès et violence, en cachent un troisième: la brutalité. La brutalité du système. Et le procès fait à la violence c'est cela même qui est la brutalité. Et plus la brutalité sera grande, plus la brutalité sera grande, plus le procès infamant plus la violence devient impérieuse et nécessaire. Plus la brutalité est cassante, plus la violence qui est vie sera exigeante jusqu'à l'héroïsme. Voici une phrase d'Andreas Baader: «La violence est un potentiel économique». (Jean Genet)

**Warhol:** La reinvenzione del cinema. L'immagine come prece. Gli anni sessanta. Ma anche l'ultimo amore (o forse oggi il penultimo).

**Morte di Francesco**  
Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Mariella Saletti. Spettacolo preparato tra il 1971-72. Durata 4 h. 30 m. Firenze, Galleria Techne, 8 aprile 1972  
Firenze, Chalet I Tigli, 21 aprile 1972  
Firenze, Videogramma, 3 febbraio 1973

**La donna stanca incontra il sole**  
Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi. Spettacolo preparato tra il 1972-73. Durata 70 minuti. Firenze, Galleria Schema, 7 novembre 1972  
Firenze, Videogramma, 23 gennaio - 4 febbraio 1973  
Roma, Teatro Scuola (Argentina), 3 marzo 1973  
Salerno, I Rassegna Incontro Nuove Tendenze Teatro Immagine, Azienda Autonoma, 6-7 giugno 1973  
Chieri, I giovani per i giovani, 23-24 giugno 1973  
Mantova, Dall'Immagine all'Immaginario, Teatro Accademico, 8 novembre 1973  
Roma, Premio Roma '74, il Politecnico, 21-23 maggio 1974  
Firenze, Centro Culturale S. Monaca, 13-14 gennaio 1976  
Pistoia, Teatro Manzoni, 8 aprile 1976

**Viaggio e morte per acqua oscura**  
Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Sandra Lombardi, Tosca Vezzosi, Federico Tiezzi. Spettacolo preparato tra il 1973-74. Durata 7 ore. Roma, Contemporanea, Parcheggio di Villa Borghese, 8 marzo 1974  
Padova, Ricerca tre, Teatro Verdi, 13 maggio 1974  
Mantova, Ricerca tre, Teatro Accademico, 14 maggio 1974  
Venezia (Porto Marghera), Ricerca tre, Teatro Aurora, 15 maggio 1974  
Salerno, Il Rassegna Incontro Nuove Tendenze, 25 maggio 1974

**Tactus (Opera)**  
Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, in collaborazione con Azio Corghi. Durata 75 minuti. Como, Autunno Musicale a Como, 27 settembre 1974  
Bonn, Die Tage der neuen Musik, Kultur Forum Bonn Center, 29 settembre 1974

**Miracolo della neve (sottotitolo: Un uomo guarda la luna attraverso un vetro rotto)**  
Partecipano alla giornata e allo spettacolo: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Luca Abramovich, Teresa Saviori, Luisa Savioli, Monica Gazzo, Mario Cygjelman, Pierluigi Tazzi, George Vanerffa, tre sconosciuti. Preparato nella giornata di mercoledì 13 gennaio 1976 e rappresentato unicamente al Lavatoio Contumaciale di Tomaso Binga in Roma nel medesimo giorno. Durata 30 minuti

**Lo spirito del giardino delle erbe**  
Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abramovich, Teresa Saviori, Luisa Savioli. Spettacolo preparato tra il 1975-76. Durata 1 ora e 30 minuti. Roma, Teatro Spazio Uno, 11 febbraio - 3 marzo 1976  
Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 20-21 marzo 1976  
Mantova, Teatro Accademico, 11 aprile 1976  
Milano, Confronti Teatrali, Teatro Litta, 23-26 aprile 1976

**Il giardino dei sentieri biforcuti**  
Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abramovich, Luisa Savioli, Teresa Saviori, Pierluigi Tazzi, Laura Salvi. Salerno, IV Rassegna Teatro Nuove Tendenze, Teatro Sipario, notte tra il 13 e il 14 luglio 1976  
Bologna, Teatro La Ribalta, 18-20 marzo 1977

**Presagi del Vampiro - Studi per ambiente**  
Testo e regia, degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abramovich, Luisa Savioli, Teresa Saviori, Pierluigi Tazzi. Cosenza, Progetto di Contaminazione Urbana. Postavanguardia Intervento didattico, Palestra dello Spirito Santo, 13 novembre 1976  
Bologna, Teatro delle Moline, 3-6 dicembre 1976  
Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 10-13 dicembre 1976  
Torino, Cabaret Voltaire, 5-9 gennaio 1977  
Roma, Beat 72, 20 gennaio - 10 febbraio 1977  
Iesi, Corinaldo - Ancona, Teatro da voi 77, 16-17-18 maggio 1977  
Mantova, Rassegna di Postavanguardia, Teatro Accademico, 28-29 gennaio 1978

**Ombra diurna - Possibilità di un'assenza**  
Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abramovich, Luisa Saviori, Teresa Saviori, Pierluigi Tazzi. Roma, La città del teatro, via degli Ausoni 3, 21-22 dicembre 1977

**Vedute di Porto Said Interni in Esterno Esterno in Interno Studi n. 33-38**  
Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 3-12 febbraio 1978  
Pistoia, Teatro Manzoni, 15 marzo 1978  
Milano, Progetto '78, Sala Azzurra, 10-15 aprile 1978  
Bergamo, Laboratorio '80, 16 aprile 1978  
Torre del Greco, Progetto '78, Teatro nel Garage, 8-11 giugno 1978  
Brema, Kunst Live, Theater Performance Workshop, Theater im Packhaus, 7-8 settembre 1978  
Cosenza, Co-sen-za, Palestra dello Spirito Santo, 27 settembre 1978  
Roma, Teatro La Piramide, 16 novembre - 10 dicembre 1978  
La Spezia, Sala Allende, 15 dicembre 1978

**Numero 39**  
Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abramovich, Alga Fox, Pierluigi Tazzi. Milano, Out-Off, 17 aprile 1978

**Studi per ambiente**  
Mario D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abramovich, Luisa Saviori, Alga Fox, Pierluigi Tazzi. Amsterdam, Mickery, 9-21 maggio 1978  
Berlino, Künstlerhaus Bethanien, 23-24 maggio 1978  
Liegi, Festival du jeune théâtre, 5-6 ottobre 1978  
Groningen, Kruihuis, 10 ottobre 1978  
Utrecht, Blauwe Zaal, 11 ottobre 1978  
Leida, Lak-Theater, 12 ottobre 1978  
Haarlem, Toneelschuur, 14 ottobre 1978  
Rotterdam, Zuidtheater, 15 ottobre 1978  
L'Aja, Hottheater, 17 ottobre 1978  
Maastricht, Stadsschouwburg, 18 ottobre 1978  
Tilburg, Studio, 19 ottobre 1978  
Alkmaar, De Vest, 20 ottobre 1978  
Bruxelles, Théâtre des 140, 22-30 ottobre 1978

**Rapporto confidenziale**  
Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abramovich, Luisa Saviori, Alga Fox, Pierluigi Tazzi. Bologna, Il Settimana della Performances, 1 giugno 1978

**Punto di rottura due studi e un film**  
Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Alga Fox, Luca Abramovich, Luisa Saviori, Pierluigi Tazzi, Federico Tiezzi. Produzione Magazzini Criminali, Teatro Regionale Toscano, Comune di Firenze. Firenze, Teatro Rondò di Bacco, 16-26 febbraio 1979

## Magazzini Criminali

Diretto da Federico Tiezzi, Sandro Lombardi, Marion D'Amburgo.

Responsabile Marion D'Amburgo.

Numero unico in attesa di autorizzazione.

Febbraio 1979.

Firenze, via Panicale 10.

Il logotipo è di Pierluigi Cerri. L'altra testata di Alighiero Boetti, come i disegni a pag. 5 e 31.

Sono di Richard Avedon la foto di Karen Blixen a pag.29 e quella di Warhol a pag.28, quella a pag.30 e di Douane Michaels, l'uomo con la lingua fuori a pag.20 e l'immagine a pag. 19 sono di Robert Mapplethorpe, le foto degli uomini che si nascondono il volto a pag. 6 e quella di Marilyn Monroe a pag. 19 sono di Weegee.

Le foto degli spettacoli del Carrozzone sono di Piero Marsili, Patrizia Rossi e Silvia Lelli Masotti.

I Magazzini Criminali fecero, con Franco Quadri, Pierluigi Cerri (progetto grafico) e Federico Mininni (produzione), con la collaborazione di Luigi Sponzilli, Massimo Lastrucci, Oliviero Ponte di Pino, Federica Neef, Nobuko Imai. Fotocomposto da Secondamano s.r.l. Stampato a Milano presso la Rotografica, via Ciovasso 4.

# Per un'oralità critica



**Antefatto.** Sono stato trascinato, una di queste notti, in un casolare attorno a Firenze, in un certo senso sequestrato per amore. Lì il Carrozone stava misurando (proprio così) il proprio stato di lavoro, per *Punto di rottura*; tanto è vero che mi hanno offerto subito alcune cartine matematiche in cui regole e comportamenti erano scientificizzati e resi trasparenti; e tuttavia di là, nella sala-laboratorio, l'intrico delle corde e degli oggetti, si rivelava di una mobilità e di una materialità senza riscontro, su un *agire* possibile soltanto per diffusione e per disseminazione, privo di punti di convergenza e ricco di energia. È stato naturale trascorrere allora, per schietta conversazione, risalendo alla formazione del Carrozone, alle sue prime apparizioni; e così, nel corso della notte, inframmezzando ironie ed effusioni, colpi di mano fotografici e ricordi clamorosi di nuovo teatro, ci si è lasciati prendere da alcune considerazioni su passaggi di lavoro, che qui si trascrivono, necessariamente, per mano mia, e che tuttavia considero possano essere ascritti al ruolo di tracce collettive (il mio mandato essendo stato di ascoltare e ricomporre, salvo l'abuso inevitabile della mia retorica letteraria. La conversazione è durata dalle nove di sera della domenica 28 gennaio ed è terminata alle tre e trenta del mattino di lunedì 29 gennaio.



**I.** In principio il corpo era mascherato, il tempo eterno, lo spazio avvolto. In *Morte di Francesco* (1972), lo svolgimento era sontuoso, la corporeità si esponeva a tutto tondo, il travestimento non lasciava spazi. In *La donna stanca incontra il sole* (1972) il movimento era regolato al millimetro, il tempo si cospargeva di infinità e di concretezza, la pittoricità si adeguava alla visione. In tal modo il Carrozone appena nato o appena alla ribalta mostrava la sua voglia di unità, la sua natura di globalità, nascondendosi, mimetizzandosi, in una ricerca per alcuni aspetti ancora culturali e per certi altri aspetti già di esperienza. Vi trapelava il paesaggio contadino per immaginazione fiabesca, vi si distendeva una tensione di sogni e di simboli tratti da un'infanzia troppo vissuta.



Altresì venivano fuori da quelle prime apparizioni le oscurità profonde di una disposizione a comunicare per rilievi pittorici e per contorni scultorei, su un vissuto troppo carico per non subire scompensi. Così si venivano legittimamente creando le premesse di un disordine, di una frantumazione, proprio all'interno di una temporalità perfidamente prolungata in *Viaggio e morte per acqua oscura* (1974), o di una sontuosità allargata per tradimento interno in *Lo spirito del giardino delle erbacce* (1976). *La donna stanca* tuttavia, dimostrava quasi un eccesso di maturità, uno scomporsi di esteticità, tanto si inseriva nelle vesti, nelle maschere, nelle luci, nei suoni dell'azione e dei personaggi. Così la sua perfezione era in un certo senso pagata dagli sbalzi immaginativi di altre azioni di quegli anni, o dalle

contraddizioni del fare e dell'apparire in termini di mimetizzazione o di sofferenza senza risoluzione. La soffitta misteriosa e piensissima, le schizofrenie di comportamento e di gesti, il rigetto degli altri in virtù di un generale abbandono, una disposizione alla malattia e all'anomalia per isterica sincerità: facevano da velo e da esposizione al lavoro, e gli procuravano traumi e piaceri, gli decretavano morte ed eternità, di volta in volta. Cavalieri della morte, quelli del Carrozone tendevano a portare la peste, con perfida esposizione ma loro figurazione interna era angelica e la loro attesa era redentrice. In questo senso dovevano scoppiare, frantumarsi, essere divisi e divaricare. Ed ecco *Il giardino dei sentieri biforcuti* (1976) a Salerno da intendere come prova di uscita da questo intrico di svolgimenti per contorcimenti e per addensamenti di ordine di lavoro, di riflessi di vita.



**II.** Intanto venivano fuori elementi esistenziali, patologici (in *Il giardino*) che per il passato erano stati colti e rinserati dalle configurazioni espressive. E questi elementi ora agivano allo scoperto e rendevano complici coloro che li espongono (per esempio il tagliarsi le vene con la lametta), ed in tal modo lasciavano meno margine di interpretatività al lavoro, meno forza compositiva. Era come se adesso il Carrozone volesse fare a meno di costruire e di render espressivi i materiali e gli elementi di cui disponeva e lasciava traccia negli spettacoli. Ciò avveniva da un lato per una specie di sperpero ornamentale e di retorica prorompente che a poco a poco gli si era venuta addensando all'interno dell'immaginario e del simbolico; dall'altro lato per una specie di nevrosi prorompente sia individualmente che come *insieme*, per stanchezza e per esaurimento di tutta quella sostanza di unitarietà rivelatasi una pretesa insormontabile alla prova dei fatti.



In verità la frattura, la amputazione avveniva ancora in *Il giardino dei sentieri biforcuti*, all'interno della durata, e cioè come *stacco* di procedimento e non come diminuzione di tensione; di qui l'applicazione a oggetti (tavoli) e a personaggi (ombre) di una durata per analisi di particolari, per scomposizione di elementi, come preludio a studi, come descrizione di *atti*.



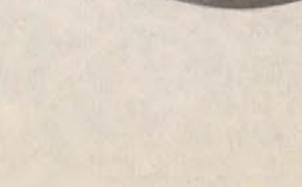
E altresì, come minaccia, come incombenza, al tempo stesso, per avvolgimento o per riflesso, in sede di *biforcuzione*, ecco ancora farsi avanti l'insistenza sull'esistenziale, la proiezione sul patologico, per evidenza, per chiarezza. A questo punto il passaggio dalle



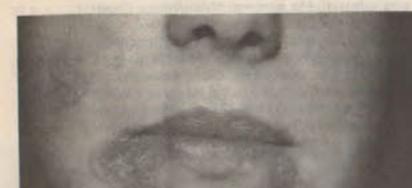
tenebre alla luce, non è soltanto un dato di esposizione ma anche un ricambio di atteggiamento. Le tenebre lasciano posto alla luce per ossessione e non per rassicurazione; e tuttavia restano come cesure e come immersione di volta in volta rendendosi complici del passaggio e della realtà. Ma quale realtà? L'analisi prorompe per febbre galoppante, e per decisione mentale in *Presagi del vampiro* (1976): siamo agli "studi per ambiente" dove ciò che conta è la osservazione degli elementi e dei materiali e la loro resa minima ed essenziale; gli studi intendendosi veri e propri momenti autonomi di chiarificazione e di misurazione dell'agire e del rappresentarsi in sede non espressiva, non estetica, e gli ambienti riferendosi alle applicazioni di spazio, di punti spaziali, attraverso cui elementi e materiali passano e fuggono con scientificità di raccordi e di riflessi.



Ne viene una *messa a muro* vera e propria di tutta la disposizione pittorica e architettonica del passato, qui disvelata e frantumata oppure resa inerte e indisponibile, per taglio prospettico anomalo e afasico; ne viene anche una materializzazione del lavoro, ricondotto alle sue sorgenti ed alle sue convergenze, per citazioni e per perdita, per selezioni e per scomparse (i *padri* che vengono accolti come tracce o residui e traditi per nuove verifiche e per nuovi apporti e il loro insistere e morire è un dato tragico ineliminabile ed opportuno; i *sentieri* inforcati con la voglia di perdersi definitivamente in quanto soggetti negativi di eredità e tuttavia percorsi centimetro per centimetro, illuminazione per illuminazione, su una scorta scientifica). Siamo alle soglie



di *Vedute di Porto Said* dove la velocità della dimostrazione è assorbita dalla chiarezza della dimostrazione, la razionalizzazione del procedimento è consociata alla puntualità dei riferimenti. Ma *Vedute* ha già una sua corrosione, oltre che una sua impostazione, nel momento in cui il procedimento adottato tende ad eliminare ogni deviazione, ogni errore, per concentrarsi su energie convergenti ed esemplari: e allora ogni studio non soltanto è in un certo senso autonomo rispetto allo svolgimento degli altri studi, ma tende ad avere dei punti di appoggio, dei segni-guida, su cui rinsaldarsi e da cui discendere, a guida di protezione e di contrafforte. Tanto è vero che il Carrozone questo procedimento offre una specie di sequestro, per minaccia incombente, si tratti di una serie di impiccagioni volanti, su una sala attonita e senza respiro, oppure di un animale-leopardo ingabbiato alle spalle degli spettatori. Infine si ricordi a questo proposito il *massacro* del gruppo nella via dei Volsci, per "Iniziativa di II", in un anatro di nefandezze e di inavvertenze, a titolo di squilibrio, di scomporsi generale e individuale (*Ombre diurne* 1977), o *Rapporto confidenziale*, il percorso finale, altresì, della situazione a Bologna, (Settimana della performance, 1977), in un dilatarsi e restringersi di dimostrazioni di luci e di situazioni di resa per dentro-fuori, interno-esterno, alto-basso, orizzontale-verticale, con congelamento vetrina del gruppo, per inabilitazione di consenso.

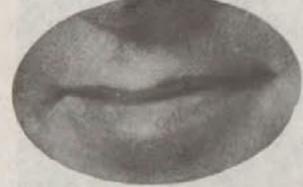


**III.** L'orizzonte urbano (rispetto al paesaggio de *La donna stanca*) adesso è non soltanto disumanizzato e demistificato, con un'angoscia evidente di descrizione e di comportamento, ma è anche messo sotto processo per la sua interna perturbazione, per la sua convulsione endemica. Le *Vedute* illuminate senza pietà e portate a lucidità, da un lato sono immerse in una matematicità progettuale, dall'altro lato vengono assoggettate ad un terremoto sottile ed espanso. Ciò che si muove: oggetti della nostra vita quotidiana raccolti esistenzialmente in termini di banalità e di consumo, e persone che vi si



sistemano per naturalità deformata, per abitudine derisoria; è messo a dura prova da una precisione di convergenze di elementi e da un sommovimento interno in chiave di errore. Infatti *Punto di rottura* sta per insediamento di una sicurezza di punti di spazio di luce di suono di movimento e per infelicità di prova di errore su un possibile scambio di perturbazioni di combinazioni. In verità allora è l'intero ambiente scenico che è terremotato in questo modo rendendo infelice tutto

quanto succede e si vede in scena. L'errore è catastrofico in quanto rinvia ad una perdita di identità del tutto senza che sia tolta la possibilità di svolgere una delle infinite combinazioni. Concettualità e praticità si scontrano in questo *Punto di rottura* e si amalgamano, le perdite e le acquisizioni si equivalgono: salvo quella possibilità di errore, sempre presente, a guida di minaccia, su un paesaggio di dissoluzione differito e sempre reale. Ne



viene una perturbazione permanente, su un'esattezza di trascrizione, per impraticabilità di cambiamento di struttura e per necessità di un punto di dissoluzione totale. Qui il Carrozone sembra recuperare l'energia globale, che era dei primi suoi anni, salvo dimostrarle per disseminazione anziché per configurazione il vuoto ed il pieno di un agire destinato a perdersi, questa volta per razionalità, con lucido senso del nostro destino. Ciò che è sorprendente è che questo incontro ravvicinato è tragicamente vissuto in termini di esposizione di lavoro, e che questo lavoro rifugge fondamentalmente dal costituirsi in materiale rappresentativo.



Siamo ai limiti di un'indagine matematica e biologica che non può costare danni irreparabili (tanto è vero che le minacce delittuose e animalesche attorno e dentro il tracciato, per memoria e per riconoscimento, non stanno lì per semplice confrontazione di identità di errori sociali, bensì per naturale proseguimento od allacciamento di terrori dilatantisi per purità di rispecchiamento). La rivolta in questo caso non è distruttiva, e l'esperienza è davvero *povera*. Di conseguenza la lucidità è maggiore, quasi inarrestabile, e la deralizzazione si fa minacciosamente vera. Non si tratta dunque soltanto di variazioni sul male, quanto di avvicinamenti progressivi al vero.



**IV.** Il trascorrere dalla pittoricità alla composizione, dalla scultoreità alla figuratività, per illuminazioni e per movimento dapprima; e poi, *via, via*, l'esecuzione dello spazio e dell'ambiente, per prospettività e per squilibrio, per fattura e per asimmetria; e in *mezzo* una resa di durata atemporale con intervalli di tenebre-luce, di superficie e di profondità. Tutte queste *fas*, allargano e comprimono il discorso scenico del Carrozone, gli danno respiro e lo segregano, lungo un tracciato di esperienze che non si esaltano mai restando legate ai dati



materialistici, che non si sciolgono mai in visione a causa dell'insurrezione di elementi messi a confronto. Di qui l'allargamento dell'interesse al lavoro del Carrozone da parte di settori produttivi e critici appartenenti a varie discipline, di qui la loro influenza determinante in più strati giovanili in ragione della disciplina del gruppo oltre che della sua disponibilità, del rigore interno del lavoro oltre che della persuasione esistenziale. Non si tratta di alcuna prova di forza, né di alcuna naturalità, quanto di una offerta di elementi e di materiali che respirano le stagioni e le esigenze, che pongono in allarme i dati quotidiani e dispongono quelli artistici in stato di riserbo.



In tal modo il desiderio ed il deserto, il male e la vita, la schizofrenia e la voracità, si alternano nel Carrozone, prefigurando ed anticipando modi e situazioni, su una offerta di citazioni e di abbandoni, di assimilazioni e di rifiuti. E quando l'assuefazione si fa avanti e tenta di impadronirsi del gruppo, quest'ultimo registra un rifiuto che vieta di volgersi indietro. Fuori e dentro i segni e le immaginazioni mentali e fisiche, fuori e dentro i tempi-spazio senza arresto e limite, il saccheggio delle esperienze ed il costante riproposizione di illuminazioni-perversioni, di riserbi-esasperazioni, rendono indenni il gruppo dal ricalco o dalla maniera, immergendolo in offerte di sostanziali novità e di fruttifere complicità. Quando si è finito di citare esempi su di loro, e sono parecchi, e non sempre riconoscibili a prima vista, la verifica dei dati originali avviene in un tracciato di dispersione della tradizione teatrale e di una fornitura disseminazione di segni nuovi. Questo uso del lavoro è ancora in stato di ricerca, non ha trovato fortunatamente uno statuto. Così bisogna inseguire quelli del Carrozone di volta in volta per quel che danno e per quel che negano su un versante di pericolosità individuale e di minaccia collettiva oltre che lungo il processo dei dati di lavoro e dei procedimenti in atto.



**Poserito.** Si può anche prospettare un uso del lavoro senza memoria progressivamente sino all'occupazione del vuoto. Lo spessore espressivo cede via alla trasparenza mentale; l'impatto con il reale non è più travestito di immaginario ma è lo stesso immaginario ferito a morte. I percorsi orizzontali si fanno circolari, le linee da concentriche diventano a spirale: non basta, la circolarità è in un certo senso immobilizzata a favore della lucidità, e la spirale è ricondotta ad una mobilità che la trascende e la sorpassa. Così il vuoto è reso mobile, fluido; la memoria è cancellata come orizzonte culturale e come paesaggio mentale. Si agisce, si è già detto, per moti interrotti, per fratture interne. Le *Vedute* erano prive alla distanza di errore per eccesso di ostentazione inespessiva, per *punto di rottura* si deve intendere una convulsione di moti interrotti appunto per probabilità. Il movimento è intriso di fratture che non si ricompongono e che si osservano per diffusione. La concentrazione avviene a scapito di un quotidiano sterilizzato derelazionato. La città è messa a nudo per vibrazione costante, con un dispendio di energia compensato da un esaurimento sottile. Il vivere allora è un'impresa di rischio, oltre che una forma di terrore. Ma quest'ultimo è talmente attaccato al procedimento da apparire inoffensivo.

Giuseppe Bartolucci

Criminal Stor(i)es

# Studio n.35

Studio n. 35 — Luca Abromovich (L.)-Pierluigi Tazzi (PL.)-Marion D'Amburgo (M.)

LUCA ABROMOVICH (L.)  
PIERLUIGI TAZZI (PL.)  
MARION D'AMBURGO (M.)

L. immobile  $y = 10$  ( $x_0 > x > x_1$ )  
PL. minimo movimento della mano destra  
 $y = \sin x + 3$  (per  $x_0 > x > x_1$ ) dove  $(x_1 - x_0) = 12\pi$

## MUTAMENTO $x_1 \rightarrow x_2$

L. muove secondo  $y = \sin x - x + 10$  (per  $x_1 < x < x_2$ )  
dove  $(x_2 - x_1) = 2\pi$

PL. scatta secondo  $y = \frac{4}{3}(x - 6) + 3$  (per  $x_1 < x < x_2$ )

PL. immobile  $y = 5$  (per  $x_2 < x < x_3$ )

M. misura secondo  $x = 7,5$  (per  $0 \leq y \leq 5$ )

M. ritorna indietro secondo  $x = 8$  (per  $0 \leq y \leq 5$ )

L. immobile  $y = 8$  (per  $x_3 < x < x_4$ )

PL. immobile  $y = 5$  (per  $x_4 < x < x_5$ )

PL. ritorna secondo

$y = -\frac{4}{3}(x - 8,2) + 5$  (per  $x_4 < x < x_5$ )

PL. minimo movimento con la mano destra

$y = \sin x + 3$  (per  $x_5 < x < x_6$ ) dove  $(x_6 - x_5) = \frac{17}{2}\pi$

## MUTAMENTO $x_6 \rightarrow x_7$

L. muove secondo  $y = -\frac{1}{2}x + 15$  (per  $x_6 < x < x_7$ )

PL. scatta secondo

$y = \frac{4}{3}x - (6 + 8) + 3$  (per  $x_6 < x < x_7$ )

PL. immobile  $y = 5$  (per  $x_7 < x < x_8$ )

M. misura secondo  $x = 7,5 + 8$  (per  $0 \leq y \leq 5$ )

M. ritorna secondo  $x = 8 + 8$  (per  $0 \leq y \leq 5$ )

L. immobile  $y = 7$  (per  $x_8 < x < x_9$ )

PL. immobile  $y = 5$  (per  $x_9 < x < x_{10}$ )

PL. ritorna secondo

$y = -\frac{4}{3}x - (8,2 + 8) + 5$  (per  $x_9 < x < x_{10}$ )

PL. minimo movimento della mano destra

$y = \sin x + 3$  (per  $x_{10} < x < x_{11}$ ) dove  $(x_{11} - x_{10}) = \frac{17}{2}\pi$

## MUTAMENTO $x_{11} \rightarrow x_{13}$

L. muove secondo

$y = \cos x + 7$  (per  $x_{11} < x < x_{13}$ ) dove  $(x_{13} - x_{11}) = \frac{5}{2}\pi$

PL. scatta secondo

$y = \frac{4}{3}[x - (6 + 16)] + 3$  (per  $x_{11} < x < x_{12}$ )

PL. immobile  $y = 5$  (per  $x_{12} < x < x_{13}$ )

M. misura  $x = 7,5 + 16$  (per  $0 \leq y \leq 5$ )

M. ritorna  $x = 8 + 16$  (per  $0 \leq y \leq 5$ )

L. immobile  $y = 6,6$  (per  $x_{13} < x < x_{14}$ )

PL. immobile  $y = 5$  (per  $x_{14} < x < x_{15}$ )

PL. ritorna secondo

$y = -\frac{4}{3}x - (8,2 + 16) + 5$  (per  $x_{14} < x < x_{15}$ )

PL. minimo movimento con la mano destra

$y = \sin x + 3$  (per  $x_{15} < x < x_{16}$ ) dove  $(x_{16} - x_{15}) = \frac{17}{2}\pi$

## MUTAMENTO $x_{16} \rightarrow x_{18}$

L. muove secondo  $y = -3x + 96,6$  (per  $x_{16} < x < x_{17}$ )

L. Minimo movimento con la mano destra

$y = \sin x + (3 - 2)$  (per  $x_{17} < x < x_{19}$ ) dove

$(x_{19} - x_{17}) = \frac{7}{2}\pi$

PL. scatta secondo

$y = \frac{4}{3}x - (6 + 24) + 3$  (per  $x_{16} < x < x_{18}$ )

PL. immobile  $y = 5$  (per  $x_{18} < x < x_{19}$ )

M. misura  $x = 7,5 + 24$  (per  $0 \leq y \leq 5$ )

M. ritorna  $x = 8 + 24$  (per  $0 \leq y \leq 5$ )

L. minimo gesto della mano destra

$y = \sin x + (3 : 2)$  (per  $x_{19} < x < x_{22}$ ) dove

$(x_{22} - x_{19}) = 12$

PL. immobile  $y = 5$  (per  $x_{22} < x < x_{23}$ )

PL. ritorna

$y = -\frac{4}{3}x - (6 + 24) + 5$  (per  $x_{22} < x < x_{23}$ )

PL. minimo gesto con la mano destra

$y = \sin x + 3$  (per  $x_{23} < x < x_{24}$ ) dove  $(x_{24} - x_{23}) = \frac{17}{2}\pi$

## MUTAMENTO $x_{22} \rightarrow x_{24}$

L. muove

$y = -\frac{3}{2}(x - 38) + 5,6$  (per  $x_{22} < x < x_{23}$ )

L. immobile  $y = 5$  (per  $x_{23} < x < x_{25}$ )

PL. muove

$y = \frac{10}{3}(x - 38) + 3$  (per  $x_{22} < x < x_{24}$ )

PL. immobile  $y = 8$  (per  $x_{24} < x < x_{25}$ )

M. misura  $x = 7,5 + 24$  (per  $0 \leq y \leq 5$ )

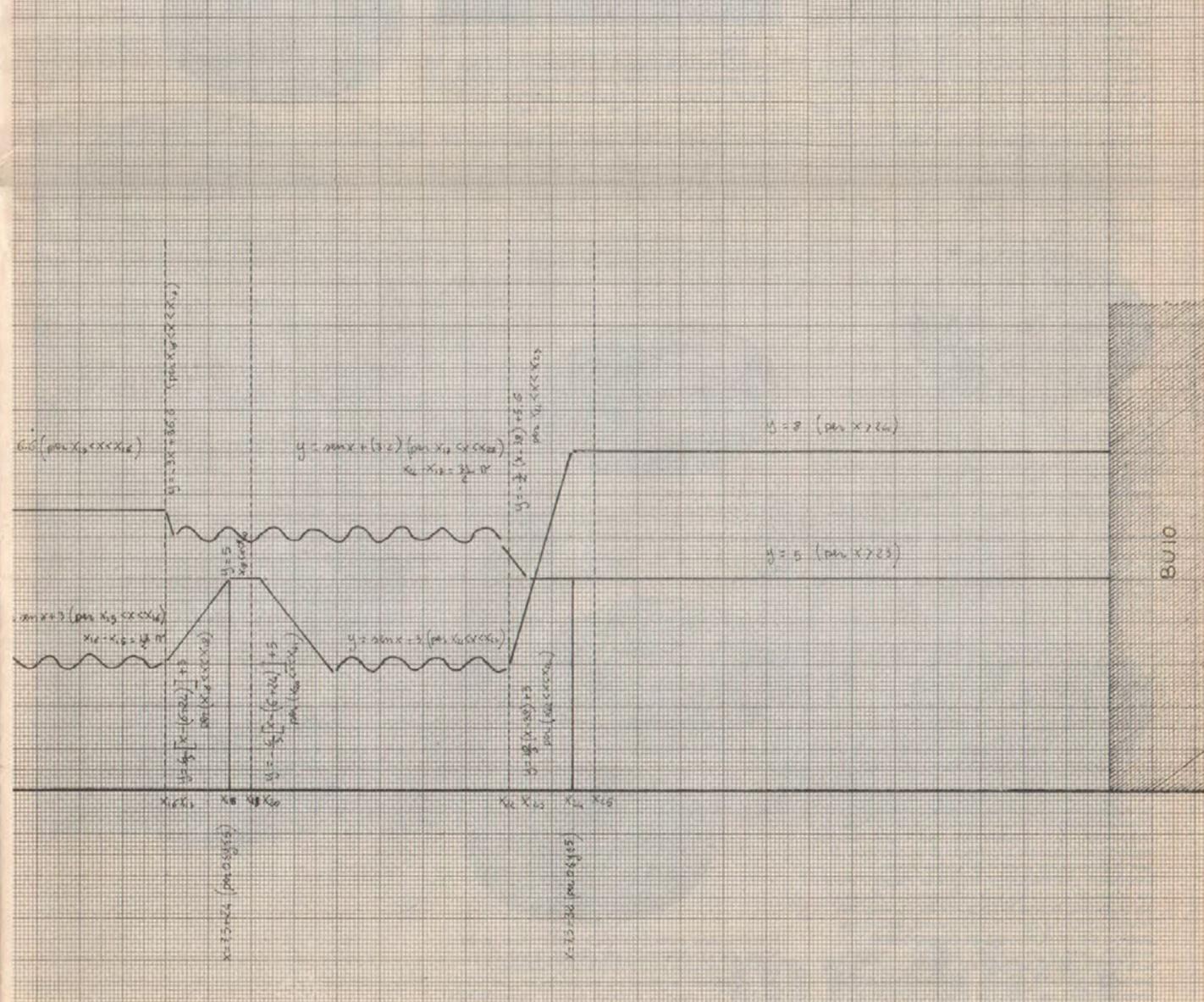
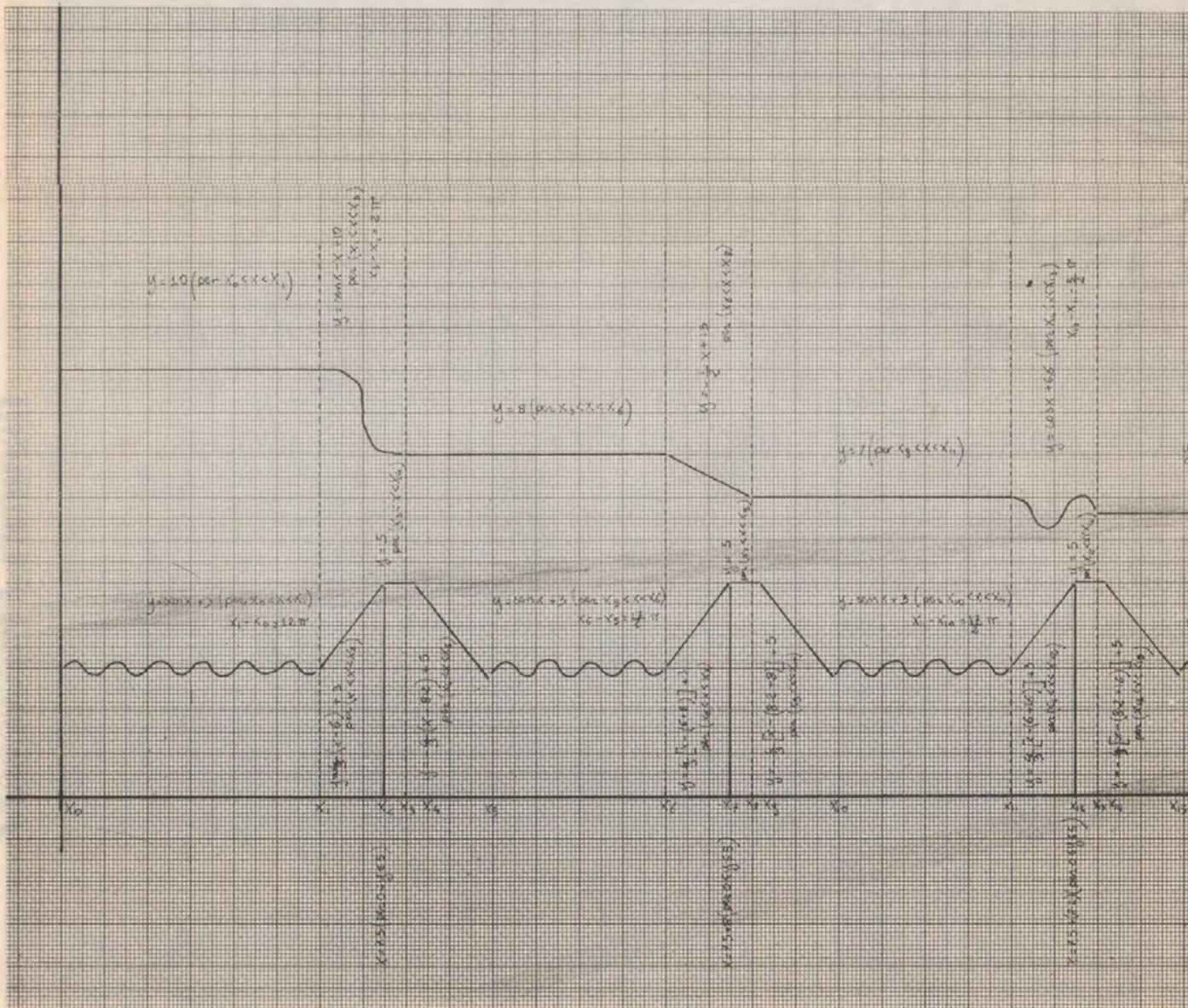
M. ritorna  $x = 8 + 3,2$  (per  $0 \leq y \leq 5$ )

PL. immobile  $y = 8$  (per  $x_{25} < x$ )

L. immobile  $y = 5$  (per  $x_{25} < x$ )

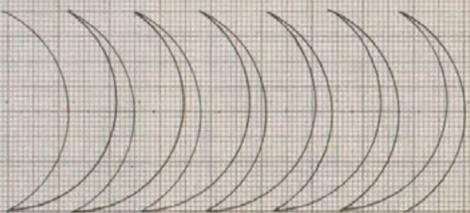
## BUIO $x_{26}$

Rosanna Zavattini/Massimo Ferrari



$$\begin{cases} (f_a) y = -\sqrt{-x^2 + 10x - 20} + 10 \\ (f_b) y = -\sqrt{-x^2 + 52x - 28} + 15 \end{cases} \left. \begin{array}{l} \text{Valore } x \\ y > 0 \end{array} \right\}$$

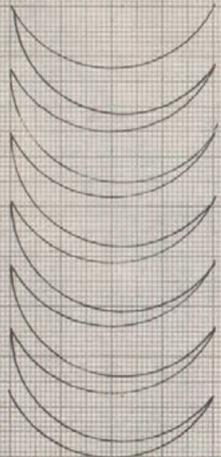
Il termine sotto segno  
radice di 4.3 unità x entrai  
in la funzione



x=10

$$\begin{cases} (f_a) X = -\sqrt{-y^2 + 40y + 10} + 10 \\ (f_b) X = -\sqrt{-y^2 + 52y - 22} + 15 \end{cases} \left. \begin{array}{l} \text{Valore } x \\ y > 0 \end{array} \right\}$$

Il termine sotto segno  
radice di 4.3 unità x entrai  
in la funzione



y=10

# Empty Room



**Travel**  
to the USSR



"La sostanza è ciò che sussiste indipendentemente da ciò che accade". Wittgenstein. Tractatus. 2.024

Non si tratta di costituire reticoli formali che trascrivano graficamente l'intrascrivibile realtà fisica del teatro, quanto di estrarre da questa realtà - nel caso i sei studi che compongono *Vedute di Porto Said* - le funzioni di base che ne costituiscono la struttura portante.

Gli studi di *Vedute di Porto Said* combaciano solo a metà con le loro formalizzazioni grafiche e viceversa: da un lato gli studi potrebbero subire infinite formalizzazioni d'altro tipo pur partendo dalle identiche funzioni di base presenti in essi; d'altro canto, nella formalizzazione grafica non è "leggibile" lo studio vero e proprio ma solo quello che ne è il gioco matematico di base.

Alla base sta un'ipotesi da verificare. Lo studio è l'elaborazione della verifica in termini teatrali. Le funzioni cioè si incarnano in determinati MOVIMENTI od OGGETTI, che sono quelli ma potrebbero essere altri. La formalizzazione grafica ignora la forma del movimento e ne coglie la funzione, ignora la sostanza dell'oggetto per rilevarne solo la posizione di relazione nel contesto.

Nel lavoro di analisi che conduciamo, lo scopo è di assottigliare lo spessore metaforico del fatto teatrale, vanificare di significato oggetti, figure, movimenti. Con essi non vogliamo dare "un mondo, ma solo la sua possibilità". (2.012).

Il rifiuto dello spettacolo come prodotto finito e immobile ci ha portato alla creazione di frammenti teatrali, interdipendenti (gli "studi"), slegati l'uno dall'altro e solo convenzionalmente riuniti sotto titoli differenziati. In realtà *Presagi del vampiro* o *Vedute di Porto Said*, come spettacoli non esistono; esistono solamente alcune serie di studi che di volta in volta vengono trasformati e modificati a seconda delle esigenze che ogni nuovo spazio (non solo in senso fisico) impone. Le formalizzazioni grafiche che qui presentiamo si riferiscono all'edizione fiorentina di *Vedute di Porto Said*. Esse non costituiscono la codificazione di un qualcosa di immobile, ma cristallizzano un momento fluido.

Gli studi non vogliono essere intesi nel senso di "abbozzi" per un ipotetico lavoro compiuto, non sono mezzi ad un fine, ma fini a se stessi: dei semplici strumenti volti ad analizzare di volta in volta i vari "corpi" del linguaggio teatrale: il tempo, lo spazio, la luce, il suono, il corpo dell'attore, ecc.

Allora "gli oggetti saranno semplici" (2.02) e intercambiabili: allo scopo di assottigliare, fino al limite estremo dello scollamento completo, lo spessore denotativo delle varie "presenze" teatrali.

(Il letto e le scarpe dei *Presagi del vampiro* sono solo quello che mostrano di essere, non sottintendono rimandi o significati simbolici, e così il frigorifero ed il ventilatore delle *Vedute di Porto Said*: oggetti semplici. "Gli oggetti contengono la possibilità di tutte le situazioni". (2.014).

**Relazioni semplici.** "La sostanza (le funzioni graficamente e matematicamente estratte con procedimento concettualizzante dagli studi) è ciò che sussiste indipendentemente da ciò che accade" (indipendentemente cioè dalla serie di oggetti e relazioni propriamente teatrali che incarnano di volta in volta le suddette funzioni).

La formalizzazione intesa come sfolgimento di tutto ciò che è superfluo alla "dimostrazione" di un determinato assunto, è già presente nella realizzazione teatrale degli studi, ne costituisce anzi l'essenza e la ragione. Nella formalizzazione grafica si ha una ulteriore concettualizzazione, dato che vengono eliminati anche quei concreti dati di fatto (cioè che accade) che non sono leggibili nel grafico.

Ogni studio tende a fissare alcune costanti di base del linguaggio teatrale e ad operare su di esse un lavoro di analisi. Queste costanti vengono "realizzate" nella loro forma il più possibile minima ed elementare. Successivamente si procede a stabilire tra le varie costanti

rapporti di sintassi interna. La semplicità degli oggetti implica e rimanda alla possibilità di fatti non ulteriormente scomponibili, di fatti che non comprendono altri fatti e da cui non si può arrivare ad altri fatti. Ogni oggetto, suono, movimento, immagine che è sulla scena non vuol rinviare a niente altro che a se stesso ed al contesto di funzioni interne che instaura con gli altri elementi. Con ciò si tende ad eliminare ogni alone metaforico che qualsiasi fatto teatrale ha finora portato con sé, con tutto il sovraccarico di emotività, identificazione, suggestione che il teatro ha finora comportato. Il nostro teatro non si dà mai come conoscenza di una realtà assoluta - che ci è impossibile e impensabile - ma analizza materialmente, partendo da semplici dati elementari, la possibilità di costruzione di un nuovo codice.

**Azzeramento.** Dissoluzione di ogni linguaggio precostituito, imposto, autoritario. Ricognizione sul linguaggio. Analisi dei suoi mezzi. Procedimenti mentali.

A questo punto è sorta l'esigenza dell'incontro con i due architetti che hanno operato sulle *Vedute di Porto Said* la formalizzazione grafica. Gli elementi teatrali vengono ridotti ad un altro linguaggio che ne conserva la sola concretezza delle funzioni di base, le matrici, ad esempio, della velocità, o della scomposizione o iterazione dei movimenti e così via, tutti elementi che vengono tradotti in termini visivi dai quali non sarà desumibile materialmente come ad esempio si muovevano gli attori, ma sarà possibile individuare quali tensioni erano alla base del loro movimento, e che sono quello che ne costituisce il fatto teatrale.

"La forma è la possibilità della struttura" (2.033) La forma di ogni singola cosa è cioè l'ambito che comprende tutte le sue possibili sintassi. E la forma di un oggetto non è altro che l'insieme dei modi in cui esso può strutturarsi in un contesto possibile con altri oggetti. Non è necessario che un oggetto sia presentato in tale o tal'altra maniera, ma non è possibile che non sia presentato entro uno stato di cose. Non è sufficiente azzerare per analizzare. Partendo dallo ZERO si cerca di aggregare a oggetti minimi elementi minimi e di dar vita con essi a strutture più complesse che costituiscono un'analisi sul teatro e nello stesso tempo sono teatro in atto. "È essenziale alla cosa il poter essere la parte costitutiva di uno stato di cose?" (2.011)

**Lo spazio.** Nelle lingue anglosassoni la parola indicante spazio (ingl. room, ted. Raum) significa anche stanza. Di fronte ad uno spazio vuoto il problema è di occuparlo, ma prima è necessario interiorizzarlo, o meglio assumerlo come "empty room", stanza-spazio vuoto, ipotetico spazio vitale, personale, privato dotato non solo di valenze fisiche (le sue misure, il suo aspetto) ma anche più largamente territoriali (rapporto con l'esterno, che è contemporaneamente concetto astratto contrapposto a interno e realtà geografica, storica, antropologica, sociale). Allora lo spazio viene ad essere un insieme di luoghi che possono essere occupati da cose, e l'occupazione di un luogo è la realizzazione di una possibilità di localizzazione. Ogni nostra installazione è perciò relativa: al luogo, al tempo, all'interno, all'esterno; ogni installazione è una e solo una possibilità di localizzazione. Il luogo è occupato determinando relazioni tra noi e il nostro oggetto ed il luogo stesso. Ma il luogo, lo spazio, la stanza è indispensabile alla realizzazione del fatto teatrale. "Questo spazio posso pensarlo vuoto, ma non posso certo pensare la cosa senza lo spazio". (2.013)

"Ciò che ogni immagine, di qualunque forma essa sia, deve avere in comune con la realtà, per poterla raffigurare (...) è la forma logica, cioè la forma della realtà". (2.181) Ciò significa che è possibile raffigurare con un fatto spaziale (una figura: le formalizzazioni grafiche delle *Vedute di Porto Said*) un fatto d'altra natura (gli studi delle *Vedute di Porto Said*) purché sia conservata la forma logica che ne è alla base.

Lo spazio vuoto può essere paragonato al rigo di notazione musicale. Questo presenta lo spazio sonoro, all'interno del quale possono esser segnati tutti i possibili fatti del mondo sonoro; ma in sé esso non rappresenta alcun suono.

Sandro Lombardi

# Studio n.34

Studio n. 34 — Marion D'Ambrugo-Alga Fox

Trascrizione della tensione in relazione al tempo e allo spazio (sez. n. 2)

Per tutta la durata di questo secondo movimento Marion D'Ambrugo e Alga Fox si muovono descrivendo un grafico di funzione

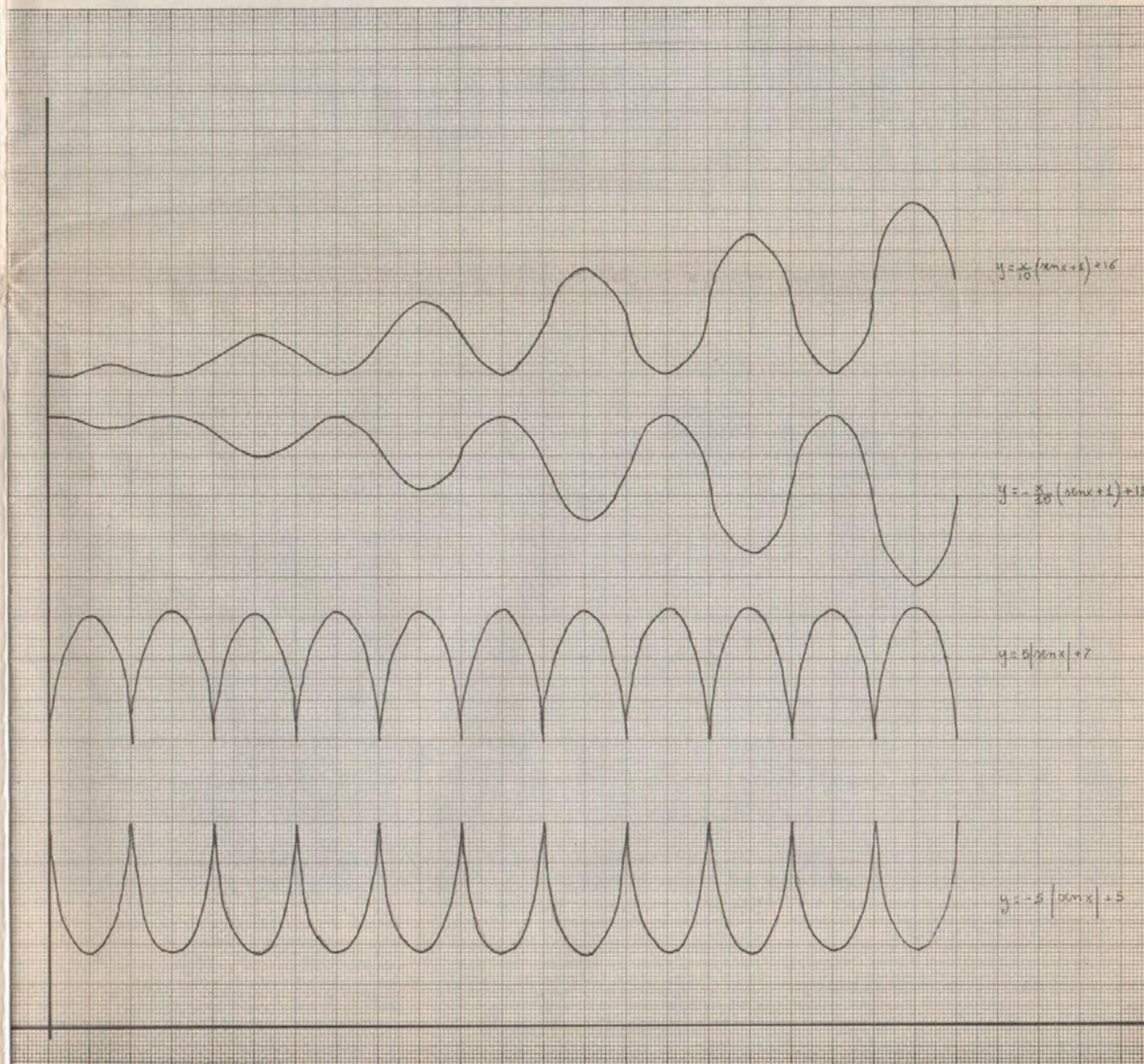
$$y = 5(\sin x) + 7$$

e il suo opposto  $y = -5(\sin x) + 5$ ;

mentre Luisa Savioli e Luca Abromovich agiscono su una funzione del tipo

$$y = \frac{x}{10}(\sin x + 1) + 16$$

e la sua contraria  $y = -\frac{x}{10}(\sin x + 1) + 15$



Criminali Stores

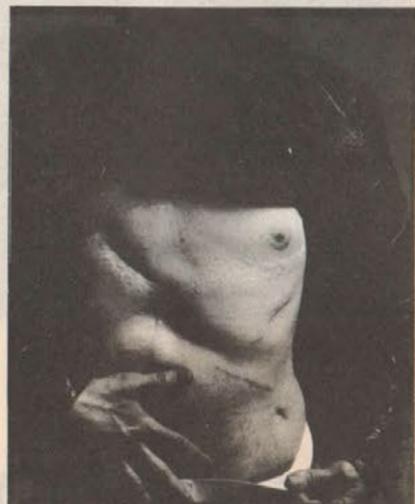
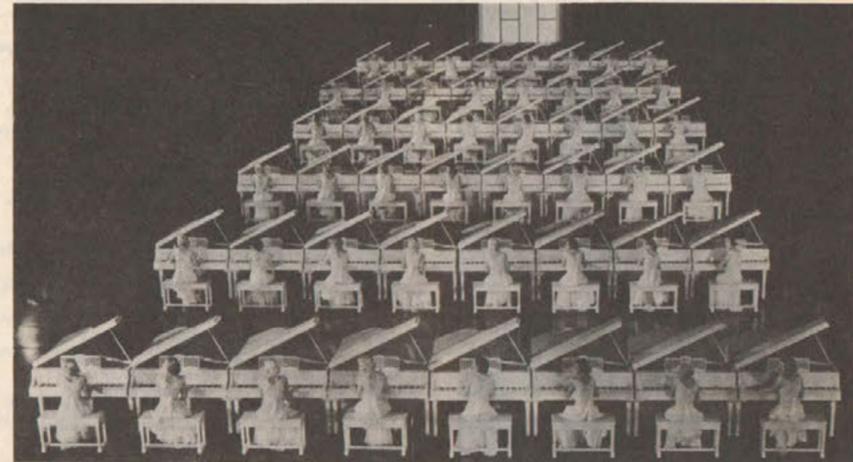


Criminal Stores

L'atto criminale trae origine dall'ordine esistente si da il 5 aprile 1913 un cannoniere di Monaco, K. fu trovato come accumulato di energia. E non è un caso che le norme impiccato nell'appartamento di sua madre. Il corpo era e le istituzioni esistenti strutturino la forma stessa del sospeso per il collo infilato in un laccio formato da una crimine. Ma tutto questo non serve altro che a spiegare il cinghia di lino, fissata ad una sponda del letto. In testa tipo di incidenza che provoca il crimine sul tessuto aveva una parrucca di capelli lunghi di stoppa; applicati sociale. Ma non serve certo a spiegare il godimento sulla fronte e sul mento aveva dei pezzi di una grossa trasgressivo che non aspira ad altro che al suo proprio palla di gomma color rosso con fori per gli occhi e per il rinnovarsi. Il crimine riguarda l'universo del "possibile" naso, come una maschera, fissata con funicelle annodate e della "necessità". L'energia da cui è prodotto e che ne dietro la nuca. La parte di mezzo del volto era coperta è poi anche il suo effetto non trova mai dove risolversi. da una semplice maschera di velluto nero. Il pene e lo Un crimine deve necessariamente dar luogo ad un altro scroto erano ricoperti da una borsa di pelle conciata; crimine. Il crimine si verifica per accumulazione sotto questa erano avvolti da una correggia e, sotto quantifica l'energia e si identifica con il movimento di ancora il pene era fasciato da una bandierella pure di distruzione che esso prepara. In questa prospettiva pelle. Il resto del corpo era completamente nudo, giaceva l'essere si da come eccesso, come negazione di se e degli ripiegato su se stesso fra il letto e la parete della altri, l'attuazione del momento criminale rivela alla camera... L'esame del cadavere offrì i seguenti reperti: coscienza la sua singolarità rispetto all'essere, e dove la sulla coscia destra vi erano tracce recenti di flagellazione coscienza morale non è che un esaurimento delle forze sul lato del braccio sinistro una bruciatura dell'estensione impulsive. Il fatto criminale avviene sempre attraverso di una moneta, dovuta manifestamente ad un sigaro; sul l'esecuzione scrupolosa di un dettaglio, nell'esecuzione polso sinistro una ecchimosi poco appariscente, dovuta del quale si dimostra e si attua la totalità del fatto di verosimilmente ad una legatura, sul lato sinistro del esistere. L'essere si verifica come sospensione della vita torace una morsicatura recente con impronte di denti stessa. Il crimine conta più del godimento. Il gesto del risultò trattarsi di un morso di cavallo datante da otto criminale non appartiene a nessun codice, quello che giorni). La borsetta di pelle presentava all'interno resta è solo la memoria del gesto. Krime scene. Keep out. macchie ancora umide; non vi si trovò sperma. Sul letto Krime scene. Keep out. Krime scene. Keep out. La di K. si trovò uno scudiscio con nove listelli di cuoio ed rivoltella produsse uno schiocco secco, senza consistenza un libro sull'inquisizione spagnola nel quale erano come un piccolo strappo nell'aria tersa. Le cravatte col descritte particolareggiatamente delle torture. Il libro era nodo allentato pendevano flosce sul collo... "Ah, volete aperto ad una pagina su cui si vedeva una fanciulla la signorina Daisy Secca" fece l'impiegato della Morgue sottoposta alla tortura dell'acqua da carnefici. Che importa dove si giace quando si è morti? In fondo mascherati... Si trovò inoltre una cassa che da vivo aveva ad un pozzo melmoso o in una torre di avorio sulla vetta sempre tenuta chiusa. Essa era piena di lacci per i polsi e di una montagna? le caviglie, bacchette di ferro, ecc. Il tutto eseguito Si è morti si dorme il grande sonno. secondo le illustrazioni del libro.

Nor(ma)ion  
Desmon(D')Ambugo

*tab'ala*, n. (pl. -ae). (Anat.) hard flat surface of bone etc.; ~ *rās'a*, erased tablet, (fig.) human mind at birth viewed as having no innate ideas. [L. = TABLE]



# Premio Ubu'78

Miglior spettacolo: *Le Baccanti* di Euripide (Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato)

Miglior regia: Luca Ronconi per *Le Baccanti* di Euripide, *La Torre* di H. Von Hofmannsthal

Miglior scenografia: Gae Aulenti per *Le Baccanti* di Euripide, *La Torre* di H. Von Hofmannsthal e *Calderon* di P. Pasolini

Migliori costumi: Carmelo Bene per *Riccardo III* da W. Shakespeare secondo Carmelo Bene

Migliore novità: non assegnato

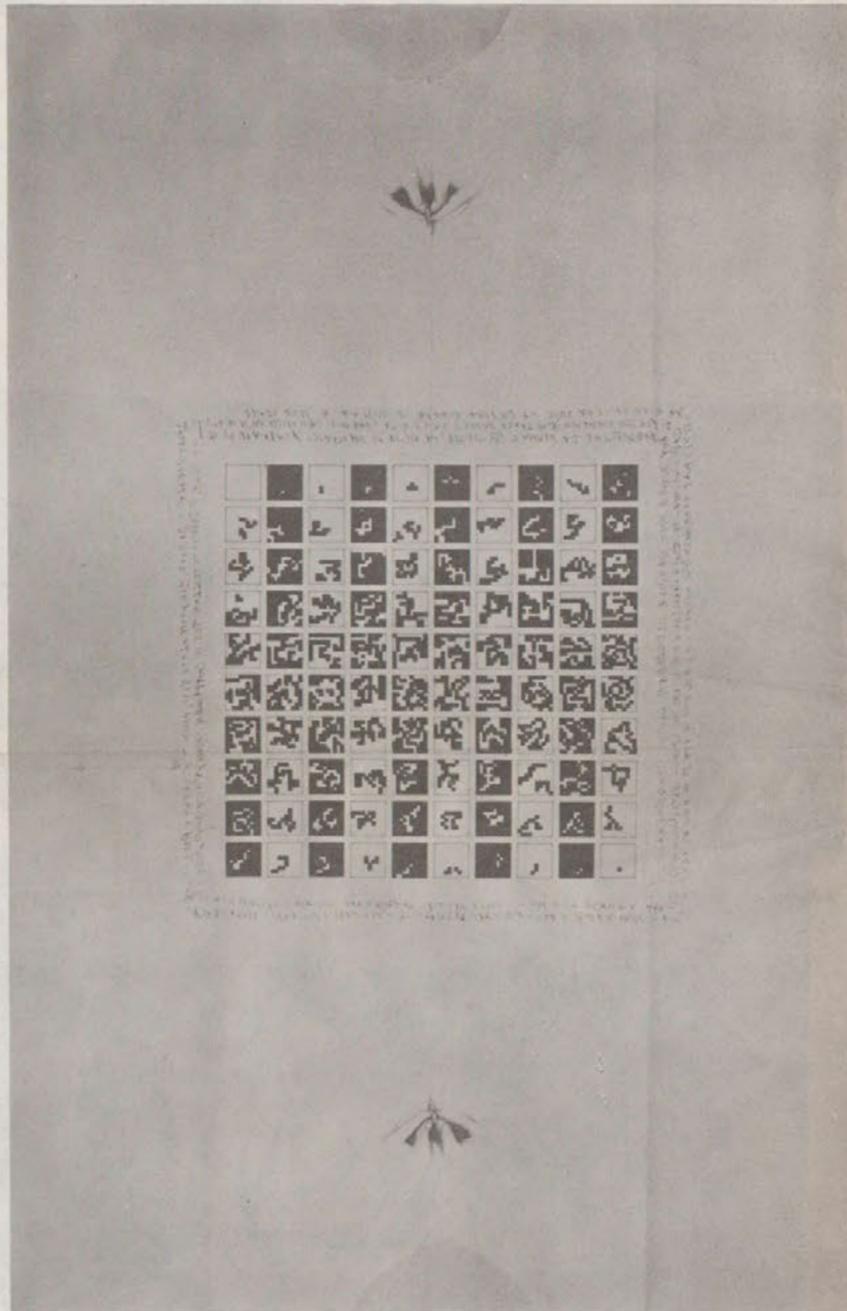
Miglior attore protagonista: Carmelo Bene per *Riccardo III* da W. Shakespeare secondo Carmelo Bene

Miglior attrice: Marisa Fabbri per *Le Baccanti* di Euripide

Miglior attore non protagonista: Mauro Avogadro per *La Torre* di H. Von Hofmannsthal

Miglior attrice non protagonista: Miriam Acevedo e Gabriella Zamparini per *Calderon* di P. Pasolini

Gruppo sperimentale dell'anno: Il Carrozzone



I Premi Ubu sono stati indetti dal *Patalogo uno*, annuario di cinema teatro musica televisione, coordinato da Franco Quadri e Giovanni Buttavafa per Ubulibri-Edizioni Il Formichiere, e sono stati attribuiti attraverso un referendum di ventitre critici teatrali. A ciascuno dei premiati è stata consegnata il 19 febbraio 1979 un'opera di Alighiero Boetti appartenente a una stessa serie. In questa logica è riprodotto l'esempio curato appositamente per il Carrozzone, gruppo sperimentale dell'anno.

# The Breaking Point



## Punto di rottura

- 1) in quanto frattura della linea linguistica e non-continuazione del procedimento
- 2) non precedente né seguente-mancanza di riferimenti. nel buco nero non esistono sistemi di riferimento si agisce con iper-velocità-voracità. c'è il passaggio, la tensione (in termini quantitativi non qualitativi)
- 3) il punto di rottura all'interno di un linguaggio di un procedimento si può solo provocare: e diventa nello stesso tempo un momento di massima concentrazione dei dati, concentrazione instabile perché dopo la rottura i segmenti formati dalla spaccatura si ricostituiscono autonomi
- 4) la terminazione nervosa che dal corpo passa con un impulso al cervello a velocità che implica una localizzazione del corpo "fisico" e una sua centrifugazione.

## Buco nero

- 1) il termine indica in fisica spaziale quel momento quantitativo spazio-temporale accentuato sotto forma di *cunicolo* quando ci si appresta (nell'astronave) al salto nell'iperspazio (non preceduto né seguito) è il cunicolo che mette in comunicazione due universi paralleli



proiettati nello spazio e che percorrono traiettorie di movimento qualitativamente simili e parallele  
2) come ci si muove nell'universo parallelo? Nei fumetti di *Superman* gli androidi camminano all'indietro e generalmente fanno il contrario degli umani: le scimmie, gli oranghi, i scimpanzè, i babuini i macachi.

## Disfunzione

Il disastro o il crimine provocano una disfunzione come lesione permanente al tempo e allo spazio: il black-out provoca una lesione all'interno di un sistema di relazioni lo *sciaccallaggio* è possibilità di voracizzazione cannibale della catastrofe. Il momento della catastrofe implica una infinita possibilità di scelte di linguaggi: il crimine di sciaccallaggio è quando nella catastrofe agisci (tra le infinite possibilità) un solo termine di linguaggio. il black-out permanente provoca necessariamente una ridefinizione del codice dei segni e quindi del potere (le scimmie hanno tutti i segni) le scimmie provocano dei corti-circuiti dentro il rapporto che gli elementi del linguaggio hanno produttivamente bloccato.

## Crimine

- 1) violenza - 2) velocità - 3) concentrazione - 4) spirale



- 5) minimo-massimo - 6) frattura - 7) lesione
- 8) permanenza - 9) real thing - 10) sproporzione
- 11) logica - 12) Tigre - 13) Federico - 14) spazio-tempo
- 15) localizzazione - 16) movimento fisico all'indietro
- 17) materia - 18) eventualità - 19) sangue - 20) caso - 21) foto di gruppo - 22) citazione - 23) negazione della gravità - 24) quantità - 25) oscillazione - 26) A Leiden P. Luigi ci racconta questa storiella di Borroughs di un padre che dice al figlio "ormai sei grande abbastanza per avere anche tu il tuo pezzo di culo" è un modo di dire americano - il figlio allora esce uccide una persona e torna con un pezzo di culo: questo pezzo di culo è la "real thing".

## Velocità-quantità-velocità-variazione

Espulsione di quantità fisiche-trasformazione del punto in spirale attraverso il moto. Il punto statico acquista senso dinamico con l'immissione del tempo durata. Trasformazione delle *figure*. Rapporto progressivo di passaggio tra lo zero e oo. Scindere le relazioni programmare il caso. *Variazione*. Il moto uniformemente accelerato implica una variazione continua delle possibilità spaziali temporali del punto. *Slittamento*.

## Federico Tiezzi



Criminal Stores

MAGAZZINI  
CRIMINALI

