

[Titolo](#) || Una drammaturgia per oggetti

[Autore](#) || Antonio Pizzo

[Pubblicato](#) || Antonio Pizzo, *Materiali e macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, Napoli, I.U.O., 1992

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

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

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Una drammaturgia per oggetti

di Antonio Pizzo

Nell'estate del 1972, dopo un periodo di quasi tre anni in cui hanno lavorato in stretto contatto alla messa in scena di *Giorni Felici e Térote*, esplorando in tal modo le proprie attitudini artistiche, Remondi e Caporossi maturano un'idea originale posta alla base dello spettacolo che procurerà alla coppia i primi riconoscimenti ufficiali della critica e un notevole successo di pubblico: *Sacco*.

L'intensa collaborazione ha avuto il merito di far superare lo schematico iniziale che separava i due attori in due ruoli distinti. Ciò è stato possibile grazie alla loro crescita personale; non sono più un architetto-pittore e un attore che dicono contemporaneamente la stessa cosa con linguaggi diversi, bensì è il primo che interviene con il suo lavoro sul secondo. L'idea iniziale di *Sacco* era infatti di creare, per il corpo di Remondi, un costume straordinario, sorprendente. «In quegli anni», spiega Caporossi, «procedevamo per tentativi. Pensavamo alla scenografia non come supporto, qualcosa che stia alle spalle o che circondi l'attore, ma come parte dell'azione scenica, dello spettacolo. In questo caso la scenografia diventava anche il costume, l'oggetto, e tutto era concentrato su una persona. Pensavamo anche a qualcosa che potesse trasformarsi, avere la forma di una fortezza, di un castello, potesse essere insomma il luogo dove sviluppare l'azione. Cercavamo un elemento base che contenesse tutte queste immagini, e, per sintesi, siamo arrivati alla cosa più povera che potessimo immaginare: il sacco».

Le parole di Caporossi chiariscono il processo creativo comune alla coppia perché ci informano sulla loro tendenza alla sintesi concettuale, presente in special modo negli spettacoli successivi. Quale che sia l'idea spettacolare di partenza, anche se molto elaborata, ricca di stimoli e complessa, giungono al nucleo comune, al perno intorno al quale girano tutti gli spunti presentatisi alla loro immaginazione: l'idea si sviluppa non ingrandendosi mediante aggiunte o sovrapposizioni di ulteriori suggestioni, bensì riducendosi fino al nocciolo, mediante un processo di sottrazione che elimina tutto ciò che non è strettamente inerente alla sensazione o alla motivazione iniziale.

L'idea iniziale, dunque, era quella di un costume che potesse essere il luogo stesso dello spettacolo e che, contemporaneamente, potesse in qualche modo "contenerlo": proprio l'attitudine del "contenere" facilita, con relativa immediatezza, il passaggio all'idea del sacco. Quando poi ci accorgiamo che tale oggetto contiene un essere vivente, possiamo operare una traslazione di significato, altrettanto immediatamente, fino all'idea di utero: ma di questo tratteremo in seguito.

Lo spettacolo nasce lentamente e continua a modificarsi anche nel corso delle repliche: un monologo finale di Remondi, ad esempio, viene abolito perché sembra ripetere ciò che si è già "detto" con l'azione¹. Del resto *Sacco* è un punto di partenza significativo per il lavoro della coppia, non solo perché, come si è detto, è lo spettacolo che procura ai due attori la prima notorietà², ma proprio perché segna il loro decisivo distacco dal testo, canonicamente inteso. Il copione, in questo come in molti casi successivi, non è altro che un libro a fumetti disegnato da Caporossi, che descrive precisamente tutte le azioni che si svolgono in scena³.

Il tema fondamentale dell'azione è l'intervento di Caporossi su Remondi. Tale intervento era inizialmente concepito come l'azione di uno scenografo o di un costumista e si inseriva, secondo la più comune prassi teatrale, in una fase pre-spettacolare, di allestimento e preparazione⁴. Caporossi rifiuta però una divisione netta tra le funzioni specifiche che intervengono nell'allestimento di uno spettacolo teatrale, e per questa ragione prolunga il suo ruolo di scenografo costumista in quello di interprete dell'allestimento, trasformandolo in una parte integrante della rappresentazione: una serie di atti sull'attore e sullo spazio da svolgere a vista del pubblico. Contemporaneamente Remondi e Caporossi, inserendosi in un periodo nel quale le problematiche politico-sociali erano intense e oggetto di un acceso dibattito, non si esimono da un impegno politico, anche se non militante. Quindi, in nome dei loro assunti ideologici, pongono alla base del loro teatro la denuncia dei meccanismi perversi nei quali la società immette l'uomo alienandone la componente umana.

Schematicamente le prime messe in scena di Remondi e Caporossi, basandosi su tali motivazioni, suggeriscono una considerazione precisa: ogni azione può essere interpretata come atto produttivo industriale e quindi come simbolo della alienazione, evidentemente dannosa per l'uomo. La confluenza nello spettacolo di questi due temi (il ruolo di scenografo-costumista prolungato in quello di interprete e la denuncia politico-sociale dell'alienazione del gesto produttivo) trasformano l'azione compiuta da Caporossi, che non è più pittorica o scenografica ma diventa sadica. Un sadismo suggerito dalla stessa idea

¹ Il monologo è presente nel copione originale dello spettacolo.

² Nel 1973, con l'allestimento definitivo, partecipano al Festival di Chieri.

³ Remondi e Caporossi hanno pubblicato nel 1974 *Sacco ne Il trovarobe I* per le edizioni di Maria Pacini Fazzi, Lucca. In questo caso è palese l'intenzione dell'autore di conferire anche un senso autonomo ai fumetti che quindi non risultano una mera descrizione dello spettacolo. Possiamo tranquillamente pensare che tale risultato sia dovuto al tentativo di trasferire sulla pagina l'idea di base usando il linguaggio dei fumetti e alcune volte, quasi come se si facesse prendere la mano, l'autore sembra allontanarsi da quello che è lo spettacolo vero e proprio.

⁴ Per questa ragione notiamo che nel copione a fumetti dello spettacolo, il personaggio di Caporossi non appare mai e sembra intervenire sempre dall'esterno della vignetta, così come il ruolo dello scenografo, normalmente, è esterno all'azione scenica poiché viene espletato prima.

Titolo || Una drammaturgia per oggetti

Autore || Antonio Pizzo

Pubblicato || Antonio Pizzo, *Materiali e macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, Napoli, I.U.O., 1992

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

di un personaggio che agisce su un altro, e forse, in termini psicologici, costituiscono la visualizzazione di un conflitto interiore, di un'insolubile, dolorosa scissione di una originale unità.

È da una simile scelta che deriva l'introduzione del rapporto vittima-carnefice, perno dello spettacolo. In questo senso Caporossi incarna il "puro atto", l'azione alienata, semplice e immotivata (di ascendenza industriale), che massakra l'umanità di Remondi, a sua volta invece "puro istinto vitale".

La parola, nel corso dell'azione, è quasi totalmente rifiutata, resta più che altro sotto forma di suono; la componente significativa è assunta tutta dal gesto affidato principalmente a colui che dovrebbe essere lo scenografo, Caporossi, il quale fa sì che l'attenzione si concentri, quasi guidata da una forza centripeta, sul sacco.

Ampia, sulla scena, è la presenza di materiali di vario genere: la tela di sacco, la corda, il legno, il ferro, la stoffa, la gomma, e molti altri ancora, tutti caratterizzati però dalla "povertà". Caratteristica notata anche da Franco Cordelli che definisce il lavoro come «uno spettacolo in abiti dimessi e "poveri" ma che conserva, allo stesso tempo, «una ricchezza di scrittura scenica»⁵; o come afferma lo stesso Caporossi parlando del sacco: «stoffa grezza, poverissima». Questo «gusto per la materia che non abbia solo un valore estetico fine a se stesso»⁶ è suggerito al gruppo sia dalle condizioni economiche, sia dalla tenace volontà di costruire lo spettacolo per e su loro stessi.

I materiali vengono ancora adoperati con una certa profusione, quasi con il piacere di sovrapporli per dare un effetto di mirabolante "macedonia", così come succede per tutte le cose che il sacco «vomita»⁷ fuori: la tendenza alla sintesi, di cui abbiamo parlato, sembra agire più sul piano della elaborazione concettuale di base che su quello dei segni scenici ancora, a modo loro, abbastanza ricchi.

Per quanto riguarda le macchine più o meno complicate, lo spettacolo ne è ben provvisto: un argano, strani arnesi di tortura, e la critica già li nota attribuendo loro un valore "celibe", come Sara Mamone che definisce la macchina il «simbolo più vistoso della gratuità inutile» e lo spettacolo un «singolare campionario di oggetti inutili»; o anche Lia Lapini che nota «l'incredibilità di strumenti di tortura assolutamente inutili, come una specie di inoffensiva tenaglia gigante o una vera e propria *macchina celibe* sorta di raddrizzata»⁸.

Sicuramente è da segnalare come, affidato al gesto il segno reggente dello spettacolo, fin da questi primi esperimenti Remondi e Caporossi proiettino l'azione verso la manipolazione di cose e materiali, scartando la possibilità di l'incorrere alla pura mimica corporea, che apparirebbe peraltro una soluzione compatibile con la quasi assoluta abolizione della parola. Si spiega così il continuo proliferare di macchine e attrezzi da loro inventati o ripensati (forche, uncini, tenaglie, lance, lame, coltelli): tutta una serie di strumenti e oggetti scelti accuratamente e funzionali alla rappresentazione, proprio perché di quest'ultima costituiscono il linguaggio fondamentale.

In un tale ambito di discorso viene spontaneo richiamare alla mente le riflessioni di Rita Cirio che osserva come Remondi e Caporossi, nel loro lavoro, inventino «un mondo dove gli oggetti sono succedanei delle parole come strumenti di comunicazione e il loro affaccendarsi frenetico, ansioso come formichine psicopatiche e disperate intorno a un sacco da aprire [...] corrisponde alla costruzione di un discorso articolato secondo una grammatica in cui alla sintassi si sostituisce una tecnologia fantastica, debitrice alle macchine sadomasochiste progettate da Roussel o Jarry. Oggetti come parole [...] il loro creare la realtà, il nominare le cose, avviene appunto attraverso gli oggetti, le macchine»⁹.

Non risulta strano quindi che Remondi e Caporossi, propendendo alla manipolazione, sentano il bisogno di vivere e adattare a loro lo spazio che usano, e rifiutino dall'inizio, come si è già visto nei precedenti spettacoli, il palcoscenico tradizionale, optando, nel caso di *Sacco*, per lo spazio a schema centrale, quasi un ring nel quale il pubblico viene «catturato nella sua condizione di testimone»¹⁰ della lotta o "esperimento" che si svolge¹¹.

Al fine di un'analisi più approfondita, tuttavia, credo sia più utile studiare lo spettacolo nell'insieme delle macchine e degli oggetti. Considerando così il lavoro, tutta l'azione sembra gratuita e il conflitto vittima-carnefice, cui abbiamo accennato, appare dubbio poiché non si regge su una precisa volontà e i due personaggi mancano di qualsiasi storicizzazione; sono colti nelle valenze di «pura vittima» (Remondi) in balia del «puro carnefice» (Caporossi)¹²; inoltre gli autori stessi dichiarano che «il gioco che il carnefice e la vittima mettono in atto è ambiguo. Al di là dei ruoli che i due attori assumono, si riconosce infatti un certo

⁵ Franco Cordelli, *Copione a fumetti per due nel sacco*, "Paese Sera", 12 febbraio 1974.

⁶ Claudio Remondi, *Colloquio con C. Remondi e R. Caporossi*, in Barbara De Miro, *op. cit.*, p. 34.

⁷ Paolo Emilio Poesio, *Sacco al Rondò*, "La Nazione", 5 dicembre 1975.

⁸ Cfr. Sara Mamone, "Sacco" e *l'allegoria in scena al "Rondò"*, "l'Unità", 5 dicembre 1975; Lia Lapini, *Balletto-tortura con robot sadico*, "Paese Sera", 6 dicembre 1975. Cfr. anche Giorgio Prosperi, *Una vita nel sacco*, "Il Tempo", 30 maggio 1974; Franco Quadri, *Sacco*, "Panorama", 30 maggio 1974. Per quanto riguarda il significato del termine "celibe" in questo ambito, rimandiamo alle pagine successive.

⁹ Rita Cirio, *Mr. Assurdo è giù nel pozzo*, "L'Espresso", 7 maggio 1978.

¹⁰ In tal senso si esprime Claudio Remondi nel *Colloquio con C. Remondi e R. Caporossi*, in Barbara De Miro, *op. cit.*, pag. 37.

¹¹ Cfr. Donata Righetti, *Si può sevizare anche con ironia*, "Il Giorno", 10 aprile 1975.

¹² Franco Cordelli, *Un copione a fumetti per due nel sacco*, cit.

Titolo || Una drammaturgia per oggetti

Autore || Antonio Pizzo

Pubblicato || Antonio Pizzo, *Materiali e macchine nel teatro di Remondi e Caporossi*, Napoli, I.U.O., 1992

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

compiacimento da parte della vittima nel partecipare all'azione, quasi una consapevolezza della propria condizione, quasi una compiaciuta approvazione nell'essere vittima»¹³.

La rappresentazione di tale rapporto sadomasochistico ha come scopo palese quello di denunciare la violenza gratuita di cui l'essere umano è vittima nella società nella quale consuma la propria esistenza. Ma il quadro globale propostoci nello spettacolo porta con sé qualcosa di notevolmente angosciante, dato che il sadismo dichiarato non ha nessuna ragionevole motivazione.

Le operazioni di Caporossi ci sono indicate come atti puri, che radicano la propria esistenza nell'esatto presente, nell'azione che si svolge, priva di un passato e di un futuro, circolare, e quindi non modificabile. Inoltre, se andiamo oltre gli scopi più evidenti dello spettacolo, *Sacco* potrebbe essere la rappresentazione dei rapporti di potere fine a se stessi, benché secondo Barbara De Miro, «a un livello psicoanalitico di lettura Caporossi potrebbe rappresentare il Super Io e Remondi l'Es di un'umanità condannata a non reperire mai l'unità della propria psiche se non in un rapporto intimo di tensione, di sopraffazione e di sovrapposizione, che implica l'impossibile liberazione del represso, mentre, dall'altro lato, la parte agente non avrebbe la possibilità di espressione, sarebbe impedita (come è impedito Caporossi dal cerotto che gli ottura la bocca e dall'ingessatura degli arti inferiori)»¹⁴.

La tortura, che è poi il gesto essenziale dello spettacolo, non avendo altro fine tranne se stessa, non produce nulla, è inutile; non a caso Giorgio Prosperi parla di «incoercibile coazione a ripetere»¹⁵ e Franco Cordelli di «una dialettica ormai immobile, ridotta a uno stato di autocontemplazione, chiusa nella propria traiettoria circolare, claustrale»¹⁶. Questo insieme di considerazioni mi porta a ritenere lo stesso rapporto tra i due personaggi come "macchinico", suffragato dal fatto che Caporossi, incerottato e ingessato, sembra quasi un robot in contrasto con il puro istinto vitale, ma nel contempo masochistico, di Remondi.

E proprio proseguendo in questo senso potremmo definire questo movimento circolare dello spettacolo come simbolo di una meccanica celibe.

¹³ Dalla scheda dattiloscritta di presentazione della rassegna stampa di *Sacco*, gentilmente fornita dagli autori.

¹⁴ Barbara De Miro, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ Giorgio Prosperi, *Una vita nel sacco*, cit.

¹⁶ Franco Cordelli, *Un copione a fumetti per due nel sacco*, cit.