

[Titolo](#) || Introduzione

[Autore](#) || Antonio Pizzo

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

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

[Numero pagine](#) || pag 1 di 2

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

## Introduzione

di Antonio Pizzo

Remondi e Caporossi cominciano a lavorare insieme come coppia di autori, registi e attori negli anni Settanta. Del 1973 è Sacco, il primo dei loro lavori che ottiene un ampio successo di critica e di pubblico. Tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta, i gruppi di teatro sperimentale attivi in Italia accompagnavano la loro concreta attività artistica con un'intensa discussione sulla possibilità, il significato e i modi della loro stessa esistenza. Il dibattito, in seguito anche ai ripensamenti e alle modifiche che in quegli anni avevano caratterizzato l'attività delle figure e delle formazioni assunte come punti di riferimento - sia i gruppi americani, come il Living Theatre e i Bread and Puppets, sia i capiscuola europei quali Grotowski e Brook -, esprimeva comunque un disagio che aveva un evidente e macroscopico corrispettivo nella crisi sociale e politica che scuoteva l'Italia. Nel Convegno di Ivrea del 1967 il Nuovo Teatro (teatro sperimentale, teatro di ricerca, neo-avanguardia o comunque lo si voleva chiamare) ebbe il suo primo importante momento di incontro e organizzazione. Tra gli argomenti centrali - tipicamente - era la difficoltà di trovare un posto per la sperimentazione all'interno dell'attività teatrale nazionale e quindi la necessità di reperire degli spazi al di fuori dei teatri "ufficiali". Tra il bisogno di individuare personaggi punti di riferimento e luoghi d'origine, e la difficoltà di esistere indipendentemente, l'impegno maggiore, e comune a tutti, era sicuramente quello del rinnovamento del linguaggio teatrale: un rinnovamento che si poneva come necessario per i ritardi - veri o presunti - del nostro teatro rispetto alla cultura nazionale o europea. E contemporaneamente i gruppi del Nuovo Teatro sentivano la necessità di uscire dal ghetto delle soluzioni organizzative e produttive marginali, nelle quali si erano rifugiati per poter liberamente sperimentare i propri nuovi moduli espressivi, poiché era fondato il timore che una simile soluzione potesse trasformare una scelta di libertà in una tendenza all'auto-esclusione.

Ne scaturiva quindi il bisogno di confrontarsi con la società in cui si operava, e le possibilità erano varie. Alcuni scelsero il confronto con il mondo teatrale ufficiale, spinti dal bisogno di essere accettati come "teatro" a tutti gli effetti - e quindi di garantirsi la sopravvivenza - anche a costo di rientrare, dopo tentativi diversi condotti per lunghi anni, in spazi tradizionalmente borghesi [...]. Altri invece scelsero la via del ritorno tra la gente comune, fuori dall'ufficialità artistica, per sconfinare la paura di scoprirsi intellettuali dediti a un lavoro sterile e aristocraticamente lontano dal mondo quotidiano. [...] Senza voler qui definire la complicata situazione del Nuovo Teatro negli anni Settanta ricordiamo schematicamente alcune matrici comuni quali la ricerca di materiali poveri, il rifiuto del testo canonicamente inteso, l'importanza attribuita allo studio del gesto e del movimento. Proprio sul finire del decennio, mentre qualcuno già passava dall'arte di attacco, politicamente impegnata, alla chiusura introspettiva ed esistenziale, il mondo giovanile riesplode, spesso secondo modi e comportamenti suggeriti dalla nuova sinistra americana.

È un periodo in cui la contestazione allo stesso tempo artistica e sociale è manovrata dai gruppi giovanili di base, che sarebbero diventati oggetto di pesanti giudizi di carattere non soltanto politico. «Confondendo strutture e sovrastrutture, rivendicano pane e cinema, esaltando il liberalismo e imponendo l'intransigenza monilistica di nuove censure» scriveva Franco Quadri «la tensione al proprio privato può anche deviare in intolleranza negatrice dell'altrui e, nel caso di Autonomia Operaia, riversare in impulsi meramente distruttivi l'odio contro quel che a tutta prima non si capisce»<sup>1</sup>.

In questo ambito sociale, e su un tessuto artistico già percorso da pratiche teatrali di avanzata sperimentazione, si colloca la nascita e lo sviluppo dell'attività artistica di Remondi e Caporossi che, fin dall'inizio, sembrano rifiutare "lo spettacolo" per prediligere la situazione, l'arte ambientale. [...] Remondi e Caporossi, in un clima culturale che già discuteva di impegno e disimpegno, di intimità esistenziale e vita politica, appaiono particolarmente sensibili ai temi della denuncia sociale, vissuti e proposti, però, in modi intenzionalmente lontanissimi da qualsiasi forma di elaborazione intellettuale, e privi di qualsiasi tono predicatorio, apostrofe veemente o atteggiamento da comizio. La coppia di artisti romani sceglie di adoperare segni essenziali, semplici ed elementari: decide di fare teatro utilizzando moduli espressivi che si possano sempre "toccare con mano", come le lamiere di Rotòbolo o le camere d'aria di Sacco. Di conseguenza Remondi e Caporossi si concentrano nella ricerca di un gesto conosciuto, e quindi selezionano e propongono il gesto lavorativo che, applicato alla macchina o ai materiali in genere, sollecita immediatamente una serie di associazioni, tra le quali quella del rapporto vittima-carnefice o servo-padrone. Poco importa se in questa pratica si scoprono ascendenze beckettiane o riecheggiamenti dell'arte povera (specialmente per quanto riguarda il recupero e l'uso dei materiali): fondamentale resta l'immediatezza del segno scelto per un determinato contesto, che è poi sinonimo di una ricerca di un ambito culturale nel quale riconoscersi ed essere riconosciuti, e che permette di instaurare un rapporto col fruitore dell'opera che abbia come scopo evidente una forma di comunicazione inedita e nello stesso tempo "consueta".

Quest'ultimo dato, insieme alla mancanza di imposizione diretta di elementi culturali preesistenti, accomuna Remondi e Caporossi a una parte dell'avanguardia teatrale di quegli anni e rende anche possibile tracciare un parallelo tra i modi del loro lavoro e le teorie sul "teatro dell'ignoranza" proposte da Leo De Berardinis e Perla Peragallo nella loro attività a Marigliano. Come è poi naturale in ogni processo di formazione artistica, anche nel lavoro della nostra coppia di autori emerge la tendenza a utilizzare e rielaborare moduli espressivi ai quali restano affezionati. Si tratta, come vedremo, di un particolare uso dei

---

<sup>1</sup> Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, Torino, Einaudi, 1977, p. 41.

[Titolo](#) || Introduzione

[Autore](#) || Antonio Pizzo

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

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

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

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

materiali, nonché dell'invenzione e dell'applicazione di caratteristiche forme di "macchine", E proprio qui, dalla selezione e dalla manipolazione di materiali caratteristici e dall'impiego di macchine singolari, Remondi e Caporossi giungeranno all'elaborazione di un linguaggio teatrale autonomo e nello stesso tempo denso di riferimenti alle condizioni della realtà sociale ed esistenziale in cui ci troviamo.

Ancora più interessante è però osservare la capacità di questo linguaggio di piegarsi, in un secondo momento, alle necessità di espressione nuove e diverse, centrate sull'indagine della solitudine e della condizione umana, di per sé, al di fuori di immediati riferimenti all'oppressione dei meccanismi alienanti della società industriale. E anche in questo nuovo orizzonte tematico Remondi e Caporossi riusciranno a non abbandonare la chiara materialità e costruttività del loro linguaggio poetico che basa ancora la propria efficacia sulla concretezza dei segni usati.