

La Compagnia del Carrozzone

La creatività è in crisi? E loro propongono un teatro analitico, patologico ed esistenziale. Così comincia un viaggio attraverso i nuovi gruppi teatrali italiani...

... forse il messaggio è instabilità / permanente instabilità mentale / che corrisponda alla permanente rivoluzione delle cose / instabilità da accettare come verità eterna / come il flusso eracliteo... (Norman O. Brown)

D'accordo, il segno stilistico comune cambia (non evolve): e se prima il corpo aveva preso il posto del quadro decorativo, poi l'occhio è tornato protagonista, mentre il gusto per la rivisitazione naturalista si sposava con la neofiguratività. Anche il metodo si adegua allo svariare del contesto culturale: e anche in teatro l'ondata strutturalista sta per spegnersi nella marea montante della psicanalisi radicale. Del resto strutturalismo sulla scena ha voluto dire soprattutto Ronconi: o in senso più lato, senza applicazione a testi preesistenti, l'americano Foreman, e anche Bob Wilson. Ma l'indice di un cambiamento lo si avverte per sensazioni, magari dedotto da altri campi d'espressione dove il passaggio si è delineato più chiaramente. C'è però un gruppo nel nuovo panorama italiano che ci mette in preallarme: il Carrozzone di Firenze, che ha sì per oggetto di lavoro un

di Franco Quadri

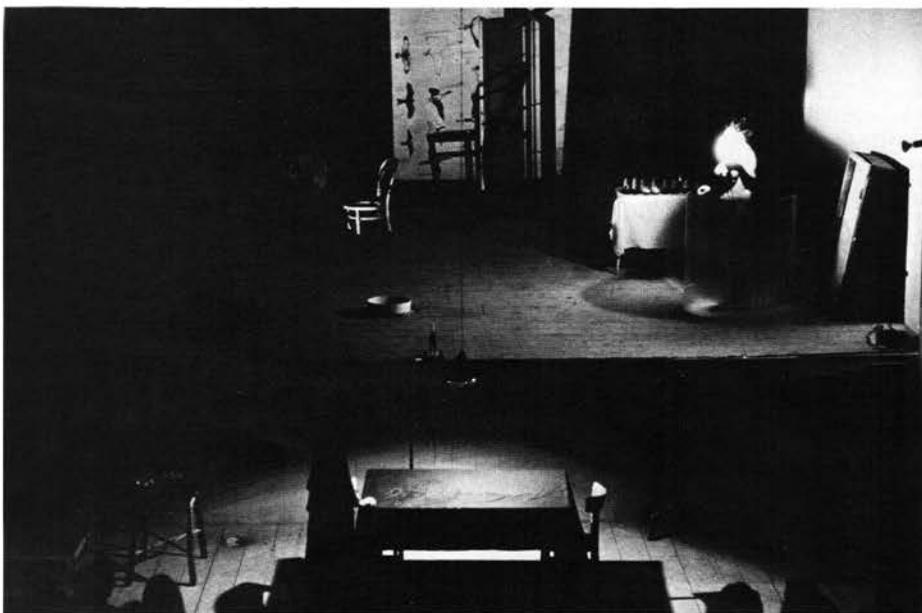
sistema di scomposizioni strutturali (o di tentate riconessioni), eppure procede per associazioni schizoidi, accettando in pieno la devianza; o che, inversamente, affronta paludosità psichiche con una precisa strumentazione analitica.

È da meno di un anno che il Carrozzone ha rinunciato agli spettacoli chiusi e iniziatici del suo primo ciclo, ai viaggi mistici e visualmente preziosi montati fin dal '72 (quando i suoi membri fondatori⁽¹⁾ non superavano i vent'anni) per limitarsi a mostrare « prove » o « interventi » o « studi », maturati in lunghe conversazioni e passati allo scatto realizzativo solo a diretto contatto con l'ambiente: momenti teatralmente non elaborati di espressività primaria, destinati prima di tutto agli stessi artefici; verifiche del proprio lavoro e delle tecniche per svolgerlo, e perciò suscettibili di venire internamente trasformati e vicendevolmente scambiati o alternati sera per sera, ma non di essere ripetuti come clichés o copie di un modello ormai esaurito, in quanto accettano di venire riproposti solo a costo di riformularsi nell'ambito di

una lettura ogni volta inedita, per chi la scrive prima ancora che per gli altri.

Nel '64, la messinscena di un assemblage di esercizi di lavoro non costruiti né pensati per lo spettacolo aveva dato luogo, in uno storico intervento del Living, a uno dei più emozionanti sconvolgimenti della comunicazione teatrale, ugualmente lontano dalla prova teatralizzata della drammaturgia pirandelliana e dall'improvvisazione su materiali programmati dello happening di Kaprow⁽²⁾. Ma lo stato autenticamente informale dei *Mysteries* durò la sola lunghissima notte della prima assoluta parigina⁽³⁾. L'edizione divulgata in seguito — per quanto rivoluzionaria, per quanto avvicinasse dei pezzi non formalmente legati, per quanto offrì all'interno di ciascun pezzo dei margini all'azione libera — presupponeva tra i diversi quadri un gioco obbligatorio di concatenazioni e di riferimenti⁽⁴⁾, in ossequio alla necessità di organizzare questo manifesto del teatro totale nei modi di un discorso libertario e di denuncia e secondo le regole drammaturgiche ascensionali dello spettacolo.

Analogamente nell'*unicum* realizzato dal Carrozzone al Festival di Salerno nel luglio scorso, continuava ancora a sussistere un'unitarietà, magari non appariscente, di contenuti. *Il giardino dei sentieri biforcuti* — questo il titolo della serata — era stato commissionato con un povero contributo come « intervento didattico », e in pratica fungeva da passo intermedio tra l'ieri e l'oggi del gruppo. Pure lì i brani erano scollegati (e alcuni vengono oggi parzialmente ripresi per essere immessi nei *Presagi del Vampiro*), e un attore seduto tra gli spettatori interveniva a *correggere* con impulsi a vista i movimenti dei colleghi sulla scena, sottolineando la precarietà e l'improvvisazione della proposta, ma tutti confluivano su diversi piani d'intensità in una stessa rabbiosa negazione dei padri, quelli teatrali — attraverso la citazione (e il rifiuto) di raffigurazioni esemplari dei « maestri », coinvolgendo parimenti uno sfogo esorcistico nei riguardi del passato del gruppo — e quelli reali — attraverso attacchi violenti emblematici o diretti, eseguiti a volte mediante l'uso del proprio corpo. La dialettica interna si affidava a un duplice ordine di riscontri: tra un'analisi delle situazioni condotta con freddezza laboratoriale e incontrollata

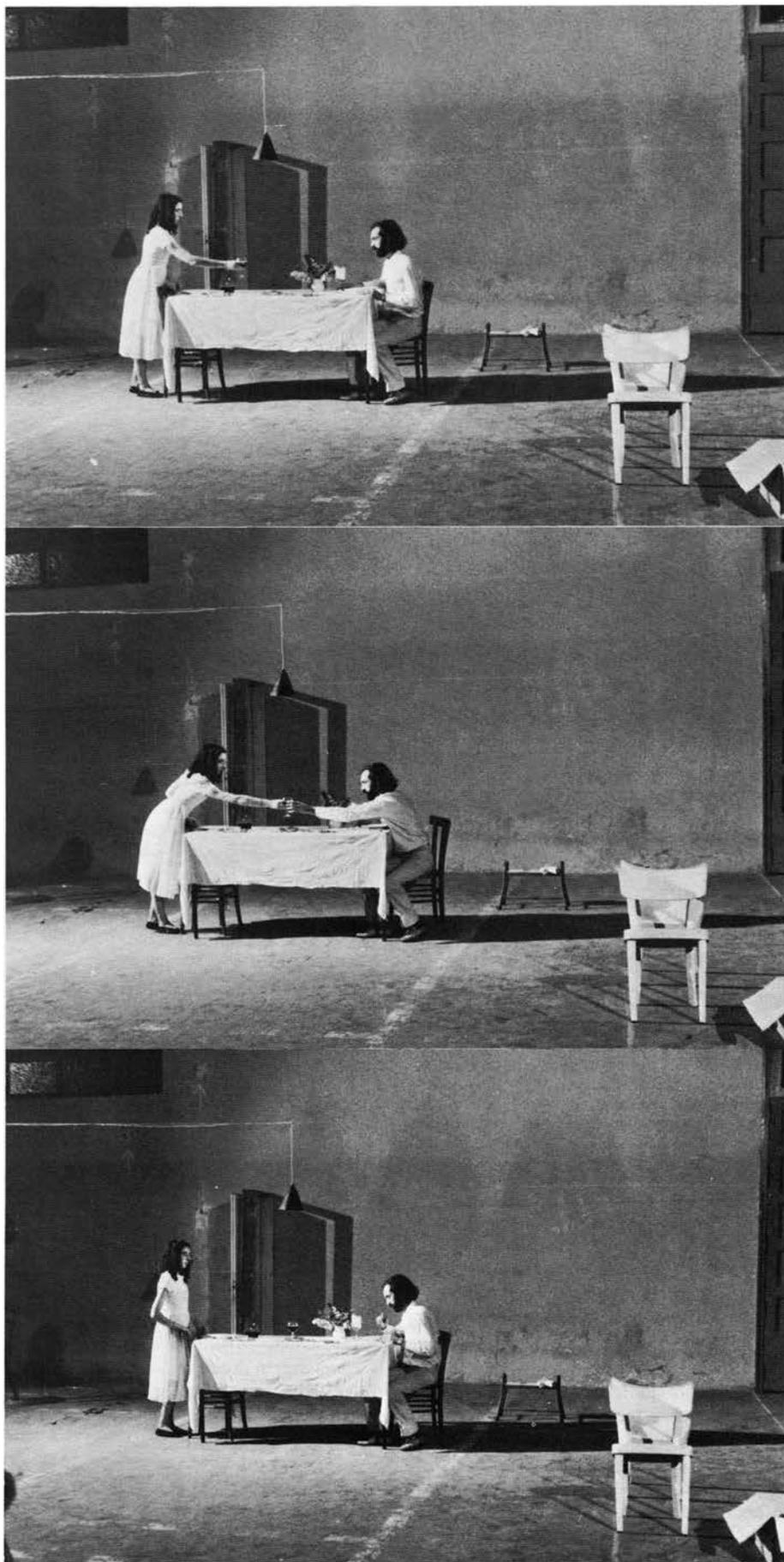


Compagnia del Carrozzone di Firenze, *Presagi del Vampiro*. Federico Tiezzi, Alessandro Lombardi, Luca Abromovich, Luisa Saviori, Marion d'Amburgo. Gli studi del Carrozzone hanno come base l'analisi degli elementi del loro fare teatro: prima di tutto lo spazio, misurato fisicamente, e confrontato nelle sue relazioni con luce, colore, suono, tempo, in un gioco inesauribile di suddivisioni e di rapporti, anche interni (dove prende rilievo quello della luce con la luce). Le diapositive vengono usate anche con funzioni di contrapposizione e di verifica dello spazio. Emblematici sono gli accessori scenici inseriti negli ambienti in cui viene a suddividersi lo spazio. Al centro la porta che riconduce a Duchamp, accanto degli oggetti strappati alla quotidianità. Le citazioni valgono come un accumulo di *objets trouvés*, unici brandelli di conoscenza rimasti agli attori in una situazione di crisi e di vuoto.

late esplosioni fisiche attinte alla body art (il ragazzo che si taglia, il « padre » invaso dai vermi...); tra il ricorso a materiali inanimati *elementari* (la terra, l'acqua, il fuoco, più l'aria) o comunque *naturali* (la carne viva, il sangue, il latte, il vino, la paglia...), e la presenza ritornante di *animali veri*, magari tenuti a cordetta come l'uccello bianco e l'uccello nero, ma soggetti a movimenti spontanei, a cospetto tutti del corpo dell'attore. Se questo confronto arrivava a giovare dell'imprevisto, ciò avveniva sulla base di un'immissione preconcepita di dati simbolici e umorali.

Nei *Presagi del Vampiro* — eseguiti tra novembre e gennaio in cinque differenti città, in versioni puntualmente rinnovate — la traccia antagonista dei padri è scomparsa, anche se è rimasta un'eredità d'impotenza. Siamo alla *tabula rasa*, alla constatazione di una crisi non soltanto soggettiva. Ma il Carrozzone non vi si sottrae impiantando il procedimento restauratorio che ha soggiogato più o meno tutti i gruppi-guida di questi anni settanta, né tenta un'illusoria opera di costruzione. In un orizzonte azzerato cerca pragmaticamente un indice di determinazione o di autodeterminazione, muovendosi nelle due uniche direttrici contrapposte dell'acquisizione dei dati e dell'estroversione dinamica: da una parte un inventario dei rapporti possibili, dall'altra un'invenzione di comportamenti istantanei e senza sovrapposizioni.

All'operazione di frazionamento non si contrappone più, in senso liberatorio e sublimante, il riporto (autoritario) al concetto di unità. Né la raccolta dei dati equivale a una appropriazione, neppure dello spazio. Di qui infatti parte, già preliminarmente alla rappresentazione, l'analisi con una ricognizione prima di tutto ideologico-culturale, ma senza mai superare i caratteri fisici, quali per esempio le tracce lasciate da altri precedenti passaggi, da porre in evidenza. Altro è la rilevazione delle distanze, delle direzioni, delle dimensioni, che porterà a individuare e fissare nel luogo di lavoro un sistema di linee e di cifre. Altro è ancora il rapporto che interverrà con lo spazio identificato come teatrale al momento dell'azione, contenitore dinamizzato dalle molteplici relazioni con la luce, il colore, il suono, il tempo, eccetera. Ed ecco il corpo dell'attore misurarsi fisicamente e alchemicamente oltre che con lo spazio cangiante, con tutti questi elementi, tra loro in vicendevole rapporto, anche interno (la luce con la luce, eccetera) in un gioco inesauribile di suddivisioni, perché ogni stadio esaminato risulterà scomponibile nelle infinite frazioni temporali che compongono ciascuno studio, disuguali e comparabili, in un flusso continuo ma riconducibile allo stesso tempo a una catalogazione molecolare di istanti fermi e non comunicanti. Così, mentre Zenone di Elea s'incontra con la Scuola di Vienna, l'indagine si sposta dallo spa-



Presagi del Vampiro, attori Luisa Saviore e Luca Abromovich. La ripetitività ritorna anche quando l'azione attinge anche più banalmente al quotidiano individuato attraverso un momento rituale: per esempio una ragazza vestita di nero apparecchia, sparecchia, riapparecchia una tavola interamente nera, dalla tovaglia ai piatti, alle posate, due volte con minuziosa, calcolata esattezza. Vi appoggia una bianca bottiglia di latte e alla fine la tende a un commensale all'altro capo: ma il bicchiere cade, e in contemplazione della macchia bianca, si produce una lunga pausa di immobilità, ritmata dalle note di Satie, in cui solo le dita dell'uomo seduto si muovono impercettibilmente. L'azione si ripete integralmente due volte in bianco, con un bicchiere di vino scuro che correlativamente lascerà il suo segno.



Presagi del Vampiro. Studio n. 10. Marion d'Amburgo e PierLuigi Tazzi. Nell'ipotesi materialista della compagnia del Carrozone di Firenze anche il comportamento degli attori viene a riassumersi in semplice dato esistenziale, significativo per le relazioni stabilite con gli altri

elementi scenici. Uno dei termini espressivi ritornanti è la ripetizione. Nello studio n. 10 due attori sono collegati con una corda: ma non importa il rapporto tra loro come personaggi, quanto il fatto che l'insignificanza dei loro atteggiamenti frammentati si ripeta sette volte.

zio sul tempo preso per se stesso, ma anche spaccato nella sua duplice accezione di tempo vero e di tempo teatrale; preso per se stesso, ma anche letto come funzione dello spazio (e viceversa).

L'atomizzazione degli elementi preesistenti o di volta in volta interagenti, è destinata a riempirsi mediante l'immissione degli accessori teatrali, assunti come pure funzioni, quale un sistema di luci disposte in modo da approfondire la valutazione delle prospettive, rispondendosi secondo una trama di linee orizzontali e verticali, ascendenti e discendenti, di pieni e di vuoti, di minori o maggiori intensità. Ma non sarà nel contempo possibile togliere un carattere immediato di figuratività alle molte facce di questa funzione-luce, si tratti del quadro al neon appoggiato alla parete, di una lampadina pendula bordata di nero, di una lampada tenuta in mano da una ragazza nuda sopra una curva parete riflettente in plexiglass, di un'altra lampada a mano tenuta

all'altezza dei piedi da un ragazzo che sta per varcare una porta, di un faretto a vista, di una diapositiva proiettata — fotogramma vuoto e luminoso per inquadrare una persona in scena, o immagine riprodotta per occupare uno spazio rimasto vuoto, o misurare una distanza, o operare un confronto.

Neanche in quest'ultimo caso però la diapositiva introduce una narrazione o rimanda a un contenuto: la proposta delle ossessioni prospettiche del cinquecentesco Vredeman De Vries, riprodurrà entro quel microcosmo rettangolare l'ansia di misurazione che ha lambito l'intero spazio, fornendo parimenti dei riscontri con oggetti o atteggiamenti scenici, magari soggettivata da una cancellatura, da una macchia che riporta a un'inquietudine del comportamento, come quella che apparirà sull'ingrandimento di una carta millimetrata. Il disegno di Dürer all'inizio designa forse un « canone » della figura umana, da contrapporre alle pre-

senze, da contraddire con lo scorrere successivo di esempi di devianza o di tipizzazioni mostruose tratte da un manuale di dermatologia, dove la catalogazione è sempre rilevante. E vediamo allora un elenco di specie ornitologiche destinato a sviluppare in una linea dinamica l'attitudine degli uccelli disposti in volo orizzontale, rendendo mobile strumento di investigazione anche la fonte luminosa.

Ricompare qui l'accostamento tra reale e simbolico già visto a proposito del tempo, e che diventa triadico (reale-rappresentato-simbolico) nella proposta di alcuni oggetti (il sangue vero, il sangue finto, il vino). Emblematici di fatto, e mai descrittivi, sono gli accessori scenici inseriti a delineare degli accenni ambientali: la porta aperta al centro come elemento canonico di divisione e di comunicazione; nello spazio di sinistra un letto, una poltrona, un orologio a muro funzionante; di là un tavolo su cui cala la lampada citata, due sedie unite di spalle e col ba-



ognuna con una diminuzione dell'azione dell'uomo, cui corrisponde un accrescimento dell'azione della donna, fino ad arrivare a cogliere il complesso dei gesti da un'altra parte.

ricentro arretrato, una finestra e, come ricordi di quotidianità, una fila di scarpe da donna.

Non si tratta di un'implicazione surrealista, ma dell'emergere — anche la porta o la finestra se si vuole sono citazioni — di dati della memoria o del feticismo di chi recita assunti come *objets trouvés*, allo stesso modo in cui si potrà trovare in un atteggiamento un'ispirazione lontana agli Atti della morte di Rousset, o identificare un gesto di Wilson, una situazione di Foreman, una sensazione dell'*Empedocle* di Grüber, spuntati da un mondo inghiottito da remote lontananze, col supporto magari di una registrazione (un rito di Hermann Nitsch, una sonata di Satie, un'intervista a Foreman, una madrigale sfocato) che può essere ascoltata e interpretata in tanti altri modi, meglio se come semplice contrappunto. Sono i soli brandelli di conoscenza rimasti, passivamente presenti, come lo spazio usato. Nel vuoto in cui si sente

calato, il Carrozzone, non diversamente da Leo e Perla nel loro teatro di Mariagliano, non vuole imporre nessuna *costruzione* che sia retaggio di una cultura preesistente, né tanto meno cimentarsi in un'opera creativa.

Il procedere della scomposizione è venuto gradualmente a coincidere con una analisi di tutto quanto serve a far teatro, ma non si può prescindere a questo punto dal fattore umano, necessariamente al centro, ma senza prevaricazioni. Anche il comportamento viene a riassumersi nel semplice dato esistenziale del porsi là e in quel momento dell'attore, implicato nella complessità di interrelazioni che si è visto, nel tentativo di constatarle e di portare avanti una conoscenza dello spazio e delle proprie possibilità di lavoro. Un'ipotesi puramente materialista. È lo stesso presupposto analitico che muove il comportamento teso primariamente al controllo dell'*ubi consistam* e quindi alla misurazione attraverso la verifica maniacale dei gesti più immediati, attraverso l'insistenza nel registrare le distanze che ricollegano allo spazio, e agli altri. Due personaggi sono legati con una corda, tenuta sempre tesa: non importa il rapporto che può eventualmente esistere tra loro. Importa la distanza che la tensione dello spago continuamente segnala, importa che l'insignificanza dei loro atteggiamenti si ripeta sette volte, ma ogni volta con una diminuzione dell'azione dell'uomo, cui corrisponde un accrescimento dell'azione della donna, fino a arrivare a cogliere il complesso di gesti da un'altra parte, con la costante iniziale per ogni sequenza della riconduzione al tempo di partenza tramite uno spostamento indietro delle lancette dell'orologio, e la scansione ricorrente di lunghi appoggi degli sguardi sullo spettatore.

La ripetitività ritorna anche quando l'azione attinge anche più banalmente al quotidiano individuato attraverso un momento rituale: per esempio, una ragazza vestita di nero apparecchia, sparecchia, riapparecchia una tavola interamente nera, dalla tovaglia ai piatti, alle posate, due volte, con minuziosa, calcolata esattezza. Vi appoggia una bianca bottiglia di latte e alla fine la tende a un commensale all'altro capo: ma il bicchiere cade, e in contemplazione della macchia bianca, si produce una lunga pausa di immobilità, ritmata dalle note di Satie, in cui solo le dita dell'uomo seduto si muovono impercettibilmente. L'azione si ripete integralmente due volte in bianco, con un bicchiere di vino scuro che correlativamente lascerà il suo segno. L'altro elemento necessario in questo gioco implacabile di prospettive, dove tutto tra un quadro e l'altro, qualsiasi ne sia l'ordine, viene straordinariamente a legarsi in un congegnato confrontarsi di atti torranti, di presenze ritrovate, di associazioni tra immagini, è il rapporto positivo-negativo per cui ogni posizione, ogni azione può rovesciarsi (misurarsi) nel

suo esatto contrario. Alla prima uscita dei *Presagi del Vampiro* alla Rassegna di Cosenza, la platea era ordinata nel negativo di una platea, con le sedie sistemate dove abitualmente sono i corridoi, e al centro mucchietti di oggetti consumati, a indicare il vissuto...

Ma il momento comportamentale, oltre l'atteggiamento puramente analitico e il riporto alla constatazione quotidiana, conosce anche una terza via, che è quella che il linguaggio artistico vorrebbe definita dalla *performance*, ma che in questo caso indicherei come scatenamento del subconscio. Se prima era l'analisi che generava il comportamento, in questo caso, al contrario, concettualmente l'abbandono all'ispirazione istantanea è sottoposto (ma fino a che limite?) alle regole del frazionamento analitico. A Cosenza l'ultima scena era fissata come un'alternanza calcolata di attese e di eventi. Era anche auspicabile che nella sua globalità il *totale* di questo comportamento libero, sporco di sangue finto e venato di autentico sadismo, aldilà del ricorso alla body-art, riuscisse a aggiungere in una somma ideale le intensità accumulate nelle ore precedenti, portando per altri versi in pari l'operazione. Ma attenzione a non leggere in questo sfogo dimostrativo (ma quanto passibile di controllo?) un carattere catartico. A questo punto entra in campo l'imprevedibile, a Cosenza sotto forma di aggressione sadica e poi di un incendio appiccato con rischio personale da uno degli attori a una lamella d'alcool distesa, dal giaciglio su cui stavano altri due attori, fino alla gente: risultato, per questa volta, la sola distruzione, ricondotta al piano emblematico, di una parte degli arredi scenici usati. A questo punto entra in campo l'imprevedibile attraverso lo sfrenamento istintuale, attraverso la violenza della soggettività, attraverso il cedimento desiderato alla propria malattia, spinta fino alla soglia della criminalità e dell'autosacrificio, al delirio del contagio, attimo dopo attimo, ancora e sempre scomposti, nell'incoscienza assoluta di tutti, anche degli stessi attori: ed è questa la sola risposta *costruttiva* che il Carrozzone si sente dare al vuoto in cui si è trovato a inventare il suo teatro analitico-patologico-esistenziale. ■

1. Alessandro Lombardi, Marion d'Amburgo, Vera Bernoccoli, Federico Tiezzi.
2. Che dire piuttosto degli esercizi alla sbarra spettacolarizzati da Balanchine, o dei balletti informali di Cunningham-Cage?
3. Judith Malina (in Pierre Biner, *Le Living Theatre*, Losanna 1968): « Per un anno seguirono tra noi discussioni interminabili. Rabbia, nevrosi, desiderio di ricominciare, volontà di non rifare più una cosa tanto tremenda, disgusto... Alla fine, di comune accordo, abbiamo deciso per la nostra pace interna di non parlarne mai più... ». E vennero invece la seconda e la terza versione dello « spettacolo ».
4. Non dissimile il destino (e la funzione) di un altro *procedimento* esposto al pubblico: gli *Esercizi per attori* di approccio alla tragedia greca, che costituivano la prima serata dell'*Antikenproject* di Stein-Grüber.