

**Differenze italiane: gli esordi della
Societas Raffaello Sanzio e la tradizione impossibile**

Annalisa Sacchi



1. I futuristi con albero genealogico

Non c'è storia del teatro che, trattando della forma modernista dell'arte scenica, ovvero il teatro di regia, non si soffermi a lamentare un presunto "ritardo" del teatro italiano.

Con la notevole eccezione di Claudio Meldolesi, che vide nella proiezione novecentesca del Grande Attore in Italia, nel suo attardarsi sulla scena che intanto veniva occupata dal regista, il segno di una differenza generatrice di anarchie fervide e geniali, senza le quali non sarebbe stato pensabile il trionfo di un Carmelo Bene, di un Leo de Berardinis, di un Carlo Cecchi¹.

Che se pure di ritardo si trattò, fu il ritardo di una forma (quella di volta in volta definita del "mattatore" o dell'"attore artista") affascinata più dalla scompostezza delle avanguardie che dal sistema modellizzante della regia, e dunque poco incline alla normalizzazione che questa andava imponendo per l'Europa.

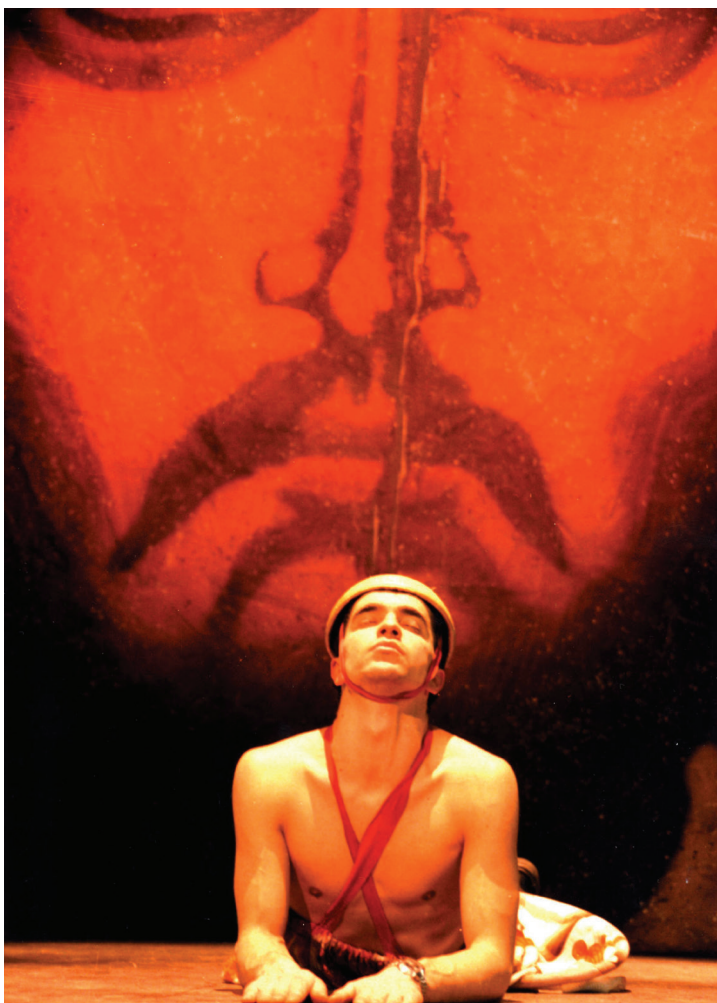
Non è un caso del resto che l'Italia produsse i primi manifesti teatrali avanguardistici, dal *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911), a quello de *Il Teatro di Varietà*, (1913), entrambi a firma di Marinetti, che Carmelo Bene fu tra i primi a riabilitare e attualizzare sulla scena, "con un cinquantennio di ritardo", come scriveva Franco Quadri².

Il "laboratorio Italia" si ebbe dunque anche sul versante delle arti performative, e rappresenta quella colonna spinale che corre tutta sotterranea a sostenere il peso della tradizione impossibile che unisce la Duse e Marinetti, Rino Sudano e Perla Peragallo, Carlo Cecchi e, ancora, Carmelo Bene.

Nel segno di questa differenza, che è insieme estetica e politica, vorrei iscrivere l'analisi di un certo tragitto segnato dalla più importante compagnia italiana contemporanea, la Societas Raffaello Sanzio.

Il ruolo della SRS è peculiare anche per il dialogo che instaura con alcuni degli esponenti centrali della cosiddetta *Italian Theory*, da Giorgio Agamben a Paolo Virno, e con le filosofie politiche riferibili a questa sfera.

Dal 2007, i tre fondatori hanno seguito percorsi individuali, che qui non saranno affrontati, per privilegiare la forma iniziale della loro



Societas Raffaello Sanzio, *Santa Sofia. Teatro Khmer*, 1985.
Nell'immagine Romeo Castellucci

sperimentazione scenica, quella che interessa grossomodo gli anni Ottanta.

Ci sono pochi altri eventi nella storia del teatro italiano che possono eguagliare l'impatto e la forza della SRS, la sua capacità di scendere fino nel fondo della rappresentazione. Pochissimi hanno saputo frequentare con la stessa radicalità, accanto a quello del teatro, i domini dell'arte visiva, del cinema, della filosofia, della musica. E nessuno ha avuto quello slancio incondizionato al futuro che ha fatto dei bambini e degli adolescenti le forme di vita predilette dal gruppo.

La SRS ha esplorato, sorpassato e trasgredito tutto ciò che è immaginabile nel teatro, e molto di quello che senza il suo contributo non avremmo neppure potuto immaginare per il teatro. È stata acclamata – e talvolta contestata – in tutto il mondo. Ha creato passioni d'ogni genere, e scatenato contro di sé violenze, censure, isolamenti. I suoi membri sono stati insigniti di qualsiasi premio e riconoscimento teatrale³, e tuttavia una decisa chiusura verso il loro lavoro continua a vigere in Italia. Prima della SRS, nessun altro artista teatrale, fatta forse eccezione per Carmelo Bene, è stato tanto incondizionatamente oggetto di ammirazione e insieme di rifiuto come “i ragazzacci” della Società Raffaello Sanzio, per usare un'espressione di Giuseppe Bartolucci.

II. Avulsi, murati e iconoclasti

Nata dall'alleanza tra due fratelli, Claudia e Romeo Castellucci, la SRS fu fondata grazie all'innesto di un'altra coppia di fratelli, Paolo e Chiara Guidi.

Già dai primi lavori la SRS rivendica per sé una localizzazione avulsa dal contesto col quale non vogliono riconoscersi, non vogliono incoraggiare accostamenti o somiglianze, come scrive Claudia Castellucci:

Ecco [...] un *teatro avulso*, un luogo lontano, un luogo radicalmente dissimile. Un posto dove si respira una bella ignoranza, un'iconoclastia preconçetta, una sapienza che è la sapienza dei bambini abbandonati.⁴

La SRS crea così genealogie e costellazioni trasgressive rispetto alla scena sua contemporanea e alla scena in generale: basta segnalare i titoli dei lavori del primo periodo per rendersi subito conto di come



Societas Raffaello Sanzio, *Santa Sofia. Teatro Khmer*, 1985.
Nell'immagine Chiara Guidi e Claudia Castellucci



questa rivendicazione all'avulso sia attiva e operante e si traduca in opere che eccedono il dominio del teatro, ignorando sistematicamente qualsiasi forma teatrale pre-esistente e digiunando dai testi drammatici, almeno fino al crocevia che è rappresentato da *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992).

Basta così scorrere il catalogo dei titoli delle opere degli anni Ottanta per capacitarsi di questa estraneità a ogni forma di repertorio drammaturgico: *Persia-Mondo 1 a 1*; *Kaputt Necropolis*; *Santa Sofia. Teatro khmer*; *I Miserabili*; *La discesa di Inanna*; *Gilgamesh*; *Iside e Osiride...* L'inizio delle loro prove sceniche viene descritto da Giuseppe Bartolucci, il critico certamente più vicino al gruppo in tutta la prima stagione, in una pagina memorabile che vale la pena citare estesamente:

Quando sopraggiunsero a Roma, quelli della Società (sic!) Raffaello Sanzio avevano per le mani una performance, un'azione, più oscura che chiara, più di maniera che di vita; e così io me ne ero andato nei pressi di Piazza Vittorio, un tardo pomeriggio a scovarli, penso di essere stato il primo o tra i primi a ricevere messaggi loro, da Cesena; e loro venivano da me, nei sotterranei del Teatro Argentina, già forti di loro convincimenti di arte e di vita, e da me lontani allora, che so, per sensibilità tipo Gaia Scienza o modernità tipo Falso Movimento, salvo che io avevo già intravisto in loro, nei quattro cavalieri dello spirito e della morte, la stessa luce, la stessa innocenza, la stessa forza, la stessa grazia dei ragazzi del Carrozzone di tanto tempo prima.

Naturalmente la performance, l'evento era di una impossibile innocenza, seppure di totale adesività, e i quattro vi si buttavano a pancia sotto per così dire, senza riguardo, senza rete, con un esito non soltanto imperfetto ma tendenzialmente indefinito, e con passaggi di cultura che si diffondevano e infiltravano dappertutto a scapito delle ferite e delle trasgressioni, che i quattro pur vi introducevano passionatamente.⁵

Del resto l'obiettivo dichiarato dei "quattro cavalieri dello spirito e della morte" era nientemeno che di abolire la tradizione, senza mettersi a contestarla, senza intrattenere con essa rapporti dialettici, che la SRS riteneva determinanti della sua stessa sussistenza. Era, in altre parole, quella di operare in termini rivoluzionari, dove la loro "rivolu-





zione” è intesa in prima istanza nella sua accezione astronomica, come irrevocabilità di un moto che non è possibile, alla legge e alle forze dell’uomo, arginare o dirigere, un moto che, in qualche forma oscura, estrae il nuovo dall’origine (la rivoluzione degli astri comporta il ricorrente ritorno al punto originale).

In questa doppia accezione, di novità e di ritorno all’origine, si impone sulle scene la SRS. E l’insegna che agita è, in questa fase, quella del teatro khmer, issata sul loro *Santa Sofia* (1986).

Il manifesto consegnato in teatro, a firma di Claudia, si apre così:

Non entrerai nella chiesa di Santa Sofia in Costantinopoli senza rivoluzione.

Scànsati, abitudinario del teatro, qui non ci sono immagini per te.

Non ci sono cose da vedere per essere commentate dal punto di vista estetico.

Scànsati, faccia del mondo, qui non si dicono cose biografiche tradizionali.⁶

Cosa vuol dire Claudia Castellucci? Che il teatro diviene il centro radiale dell’iconoclasmo, della rivoluzione contro il culto di immagini tradizionali. Santa Sofia, il luogo da cui venne promulgato l’editto di Leone III Isaurico che impose la distruzione delle icone, è adesso il teatro, un teatro khmer ci dice già il titolo del lavoro, dove il rimando alla rivoluzione cambogiana dei khmer rossi infligge all’opera un segno definitivo e sinistro. Il centro dello spettacolo è Pol Pot, uno dei sicari del male radicale del Secolo breve, il rivoluzionario e dittatore che massacrò un terzo della popolazione cambogiana nel miraggio di creare un nuovo cominciamento, un’infanzia immacolata dalla tradizione. Il personaggio di Pol Pot viene affiancato da quello dell’Imperatore iconoclasta di Costantinopoli, che nello spettacolo appare in sogno al generale. Erano i poli opposti, ricorda Romeo, dell’arco voltaico che brillava abbagliante d’odio, e che cauterizzava il corpo dell’arte facendolo passare al crogiolo iconoclasta⁷.

È da quest’odio, grazie a quest’odio che un teatro alieno può sorgere. La tradizione della scena pesa infatti come un incubo sulla SRS:

Il nostro dramma risiede innanzitutto nel fatto reale di pestare un teatro, che è un luogo abietto e mostruoso; pesantissimo dal punto



di vista storico e sociale. Ciò non è privo di conseguenze: il teatro si pronuncia contro se stesso, nella scismatica consapevolezza di utilizzare proprio le parole del vocabolario, che sono il primo vincolo colossale imposto dalla pedagogia tradizionale.⁸

Non c'è bisogno di ricorrere a Freud per comprendere quanto l'atto della resistenza sia determinato da ciò contro cui si resiste. La negazione, l'atteggiamento di rigetto contenuto nella constatazione che il teatro sia un luogo abietto e mostruoso, non deve essere intesa come un modo per farla finita col teatro, ma come un processo che dipende da ciò che viene negato e sul quale di conseguenza resta modellato. È una negazione che alimenta il teatro e gli rimane prossima. La resistenza della SRS, cioè, non descrive un luogo fuori dall'orizzonte del teatro, ma un'attitudine attraverso la quale la SRS diviene capace di tenere il teatro a distanza e, nel processo di resistenza, di trasformarlo sostanzialmente.

In *Santa Sofia* "l'immagine del palcoscenico, essendo lo specchio del mondo, la si dava maledicendola, dicendola male, come i graffi che gli iconoclasti bizantini davano alle immagini con le lance"⁹. Ma saranno proprio questi graffi a edificare un'altra immagine, un altro possibile teatro, quello che resta dopo il grande incendio appiccato dalla SRS. La forma parentale del gruppo non contribuisce soltanto all'autogenesi della SRS, ma alimenta anche un certo suo isolamento sia all'interno del tracciato verticale della genealogia che nel quadro orizzontale delle alleanze. Perché, orfana di qualsiasi tradizione, la SRS non mira neanche a piantarsi all'origine di un qualche movimento. L'orrore che la SRS nutre contro la rappresentazione occupa tutto il campo semantico del termine: non si tratta solo di rappresentare qualcosa a teatro, ma anche di assurgere a rappresentanti di qualcuno nel mondo, cosa che il gruppo nettamente rifiuta. Quello che crea intorno a sé è piuttosto un'atmosfera, intesa precisamente in termini fisici, come c'è atmosfera intorno a un mondo. E questo mondo che è il loro teatro ha la forza dell'esattezza e della necessità, elementi che rendono l'immaginario della SRS estraneo a qualsiasi cosa volesse dire "teatro" fino a quel momento.

Questo è un teatro avulso, un teatro che esula dalle categorie del vecchio e del nuovo. Noi non facciamo parte della schiera dei

nuovi che smontano il vecchio e, così facendo, lo riesumano. In realtà vecchio e nuovo, con il loro nevrotico alternarsi, non sono altro che la doppia azione combinata per un unico fine: mantenere lo stato del mondo, mantenere lo stato del teatro, che è come dire: teatro di Stato.

Il teatro che io ritengo degno, anche in mezzo a una guerra e alla fame, non si misura con quello che è avvenuto prima, né realizza le aspettative future del presente. Il teatro che io ritengo degno è autoctono, alieno, dissimile. E la sua genesi è blindata.¹⁰

Il potere insurrezionale di questo teatro deriva – anche – dal suo rimanere fuori dai confini del teatro esistente. È grazie a questo scarto che il gruppo riesce a trarre dal teatro quello che altri non solo non sanno cogliere, ma escludono rigorosamente o addirittura annullano. Questo significa ammettere al centro del teatro ciò che in genere è considerato o-sceno, ciò che deve rimanere fuori dalla scena, come aveva già predicato il “maestro” eccessivo e difettivo di questa loro fase, Carmelo Bene.

È Giuseppe Bartolucci soprattutto, in questi primi anni, a riconoscere il carattere eccezionale del gruppo e a segnalarne una certa asincronia, uno sfasamento al futuro per cui essenzialmente la SRS avrebbe mancato la grande rivolta degli anni Sessanta e Settanta. Ma è proprio nel loro essere *ritardatari* rispetto all’attualizzazione storica dell’avanguardia che risiede una delle loro caratteristiche più peculiari, quella d’essere incendiari in epoca “inconsistente”.

Così scrive Bartolucci:

Vivere in epoca inconsistente non vuol dire non possedere consistenza; non arrendersi ai colori crepuscolari è spesso più un bisogno di affetti che una resa per disperazione; si può anche scendere in campo contro questa epoca inconsistente [...] come è appunto il caso, il corso di quelli della Societas Raffaello Sanzio. *Essi infatti non demordono dai tempi gloriosi della rivolta, delle rivendicazioni, non misurano in altre parole la loro esistenza e la loro artisticità sulla caratura di tempi di disfatta.*

*La loro infatti era e resta una scrittura artistica in movimento, in altre parole era e resta una scrittura d’avanguardia, di rivolta.*¹¹

È una rivolta la loro che lancia ingiunzioni contro i taciti accordi dell'universo teatrale, contro ogni rassegnazione implicita dovuta all'epoca inconsistente. La loro politica non cede al ricatto dell'arte militante, va dritta al cuore dello scandalo: l'iconoclastia: "Questo è il teatro che rifiuta la rappresentazione [...]. Questo è il teatro khmer, lo diciamo chiaro e tondo: qui si tratta di fare piazza pulita del mondo intero"¹².

Nel mezzo dunque del riflusso degli anni Ottanta, esaurita la spinta creativa, reattiva e polemica dei due decenni precedenti, dal cuore del postmodernismo che s'era rifugiato nell'estenuazione del pensiero debole e nell'eterna variazione dei motivi post-strutturalisti, la SRS lancia la sua sfida.

Non è un caso che, soprattutto all'altezza cronologica del suo primo decennio d'attività, nella fucina che porterà alla stagione dei lavori shakespeariani, troviamo un gran fiorire di "manifesti" e testi programmatici ad accompagnare gli spettacoli.

Anche in questa dimensione la SRS fa proprio il discorso avanguardista (all'interno del quale s'era consumata la grande stagione dei manifesti) oltre il tempo storico dell'avanguardia, stagliando la sua parola nel vuoto pneumatico dell'epoca inconsistente.

È stato notato come il manifesto sia in sé un mezzo performativo e sia stato per le avanguardie storiche, dal Futurismo in poi, il veicolo privilegiato della comunicazione. Del resto la forma teatro e la forma manifesto spartiscono un'intimità essenziale, assente nella relazione che il manifesto intrattiene con ogni altro movimento o forma d'arte. Poiché "manifesto" deriva dal latino "manifestare", rendere palese, portare alla luce, far conoscere, mentre teatro (*theatron*) deriva dal verbo greco *theaomai*, vedere, è cioè propriamente il luogo della visione. Siamo di nuovo nell'ambiguità della "rivoluzione", quel moto che provoca il nuovo contenendo in sé l'origine, perché entrambi i termini sembrano riferirsi a qualcosa che esiste già, che forse è sempre già esistito, ma che deve essere portato alla luce o posto nel luogo della visibilità. Martin Puchner, il più attento studioso contemporaneo del legame manifesto-teatro, ha scritto:

La caratteristica più importante appare la temporalità del manifesto, la sua edificazione di una storia di rottura. In quanto genere politico, il manifesto puntava a una rivoluzione, a una cesura



Locandina della *Festa plebea*, SRS, 1994

nel processo storico, a un tentativo di cambiare repentinamente il corso della storia. Il manifesto d'avanguardia assume questo desiderio verso l'evento rivoluzionario e lo installa nella sfera artistica.¹³

Il manifesto è un genere perennemente insoddisfatto di sé, un genere che vuole disperatamente sorpassare il linguaggio e cambiare il mondo.

L'auto-critica che deriva da questo desiderio non giustifica solo l'impazienza caratteristica del manifesto, la sua secchezza assertiva, la sua foga nel voler smettere di parlare e iniziare ad agire, ma anche il tentativo di infondere le qualità proprie dell'azione nel suo stesso linguaggio.¹⁴

La SRS riguadagna il gesto fondamentale dell'avanguardia: articolare un manifesto tutto declinato al futuro, a differenza della residua produzione che negli anni immediatamente precedenti o successivi s'era avuta entro questo genere. Solo per citare i casi più eclatanti basti pensare a *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* (1978) di Rem Koolhaas, al manifesto del collettivo di filmmaker danesi Dogma95, e al manifesto per la filosofia di Alain Badiou (1995), tutti orbitanti attorno all'idea di *restaurazione* di una condizione precedente, a una forma di retroattività quale che sia l'ambito in cui si esercitano (architettura, cinema o filosofia). In questi casi il genere manifesto viene giocato contro se stesso: quello che era nato come una forma di azione si sfrangia in un modo di riflessione. Con la SRS si assiste invece a un ritorno al carattere reattivo e rivendicativo del manifesto come fu nelle avanguardie. Si potrebbe estendere questa considerazione e valutare l'intera produzione testuale della SRS, almeno fino ad *Amleto*, come un iper-manifesto, a comprendere tutta la scrittura drammatica di Claudia Castellucci, e quella di Romeo Castellucci ad esempio per il *Gilgamesh* e per *La Discesa di Inanna*, le descrizioni degli spettacoli oltre, chiaramente, ai manifesti veri e propri. La funzione sovversiva finale è ancora esercitata dallo spettacolo, che attualizza, nell'azione, le ingiunzioni dei testi, e tuttavia anche la forma teatrale, come vedremo in seguito, si differenzia fino ad accogliere specie orali di manifesto, come può esser detto dell'oratoria.



KAPUTT

Necropolis

SOC. RAFFAELLO SANZIO

PAOLO GUIDI
CHIARA GUIDI
CLAUDIA CASTELLUCCI
ROMEO CASTELLUCCI

YELL 
MUSICA
ORIGINALE
INEDITA



LA BIENNALE DI VENEZIA
ASSESSORATO CULTURA PROV. FORLÌ
COMUNE CESENA

ORGANIZZAZIONE: ORNELLA LUZZI
DIR. PRODUZIONE: GABRIELE GOSTI
ELETTRONICA: CARLO BATTISTINI
ROBOTS: KARL LIENZ
COLLABORAZIONE: SAVINO PARADISO
MAURO FELICANI
ABITI: ANNA COLLINI
LUCI: OPTIMINETICS
LONDON

CONTRER
SOUND

PESCARA

PHOTO: FRANCESCO RAFFAELLI

Locandina di *Kaputt Necropolis*, SRS, 1984

Insisto sull'importanza della scrittura nella SRS, in altre parole, poiché essa non rappresenta un'attività slegata dalla produzione spettacolare del gruppo, venendone anzi a costituire un correlativo. C'è infatti una consustanzialità essenziale tra scrittura e scena: non a caso una delle loro prime sperimentazioni riguarda proprio l'istituzione di una nuova lingua, la "Generalissima", composta su un vocabolario di ottocento parole disposte graficamente seguendo quattro anelli concentrici. La SRS faceva così propria la grande utopia rinascimentale di Camillo Delminio e Giordano Bruno, che avevano tentato di ricapitolare tutto il mondo in un sistema magico ed ermetico di immagini, parole e numeri, e avevano ideato un teatro come luogo simbolico dove contenerlo: il teatro di memoria. La Generalissima, come lingua ideale e perfetta di espressione per il teatro mnestico della SRS, era stata assunta nel 1984 nel lavoro *Kaputt Necropolis*, dove il gruppo dichiarava di poter comunicare utilizzando solo le quattro parole disposte nell'ultimo cerchio del grafico magico.

Vi è poi la produzione, tra i loro spettacoli, delle "Oratorie", opere modellate sulla predicazione, che potrebbe dirsi a sua volta una forma di proto-manifesto. Cadono in questo genere *Oratoria n. 1. Rimpatriata artistica*, *Oratoria n. 2: Raptus*, *Oratoria n. 3: Interferon*, *Oratoria n. 4 Tohu Wa Bohu*, *Oratoria n. 5: Sono consapevole dell'odio che tu nutri per me*, tutte composte tra il 1983 e il 1987.

Nelle intenzioni della SRS si tratta di discorsi tesi a sviluppare un argomento tratto dall'ordito delle loro rappresentazioni, anche in riferimento al contesto storico e politico in cui ciascun lavoro viene prodotto: "La forma drammatica costituisce la base esemplificativa e ancillare delle parole, alle quali, come nelle antiche oratorie, è affidata la comunicatività principale"¹⁵.

Ci sono poi i Discorsi Drammatici, tra cui *Maiali anziani e malandati* (1982), *Mai nati, mai morti* (1985) e il *Dialogo dell'adolescente con se stesso, cioè con la sua icona* (1988).

Così centrale è la produzione testuale del gruppo che si rende necessaria la fondazione di una loro casa editrice. Sarà La Casa del Bello Estremo, dove continuano ancora oggi a pubblicare i loro scritti.

E tale è la forza delle loro rivendicazioni che l'attività del gruppo si apre ad assemblee politiche come *Il controllo della cultura da parte delle potenze statali e industriali in Italia* (1990) e al confronto con la più antica delle dispute, quella tra teatro e filosofia inaugurata nel *Sim-*



Locandina de *Alla bellezza tanto antica*, SRS, 1987

posio platonico, origine di quel forsennato pregiudizio antiteatrale che ha braccato come un'ombra la storia dello spettacolo dall'antichità. Ed ecco allora filosofi, artisti e studiosi fronteggiarsi nella *Disputa sulla natura del teatro* (1989) e in quella *Sull'atto di creazione* (1990).

Ma il movimento che forse più trattiene l'idea di una rivoluzione come ritorno a un teatro prima-del-teatro, a un'origine anti-mitica, è quello che prende corpo nella *discesa*.

“Discesa” diventa così una parola cara alla SRS, che insistentemente tornerà a evocarla: *La discesa di Inanna*, la Scuola teatrale della Discesa, la “discesa” che il gruppo dichiara di compiere negli inferi del linguaggio con *Amleto*.

Si tratta dunque di un moto opposto a quello ascensionale, all'elevazione che la cultura indurrebbe nello spirito determinandone l'accesso alla sfera del sapere “alto”. Movimento de-sublimatorio, il discendere infligge un colpo mortale anche alla tecnica attoriale. Così Claudia descrive la genesi e gli obiettivi della sua Scuola teatrale:

La qualità della Scuola dipende dal fatto che non si basa su qualifiche o pre-qualifiche da parte dei suoi scolari, ma solo sul fatto fondamentale di essere tali e quali si è. Questa è la sua “difficoltà”, data dall'estremismo della semplicità. La Scuola è anti-professionale: non si insegna una tecnica, ma ciò che viene prima e la smentisce. È veramente un problema di riconquista del corpo dell'attore.

Il termine “discesa” allude infatti all'esperienza che l'attore compie nell'intimo materialismo della propria manifestazione sino al punto che vergognosamente si nasconde dietro il linguaggio.¹⁶

Qui il linguaggio è già divenuto un testo drammatico, quello con cui l'attore si fa scudo della trafittura degli sguardi del pubblico. Siamo alle soglie dell'*Amleto* che vedrà infatti come protagonista un ex allievo di questa Scuola, Paolo Tonti. E siamo già oltre l'iconoclasmo perché Tonti, e il suo Amleto bambino e autistico, entra nella storia della SRS come una super icona.

III. Filosofie politiche della scena, ovvero, Per farla finita con il teatro impegnato

In anni in cui l'impianto e la serena certezza nell'intervento dell'arte

politica sono andati via via smottando, Romeo Castellucci ricorda come il primo spettacolo cui gli capitò di assistere fosse la messinscena di un'opera di Brecht. È una traccia che emergerà più tardi, in uno dei lavori prodotti negli anni Ottanta, *Alla bellezza tanto antica*, dove appare un prologo di tipo brechtiano, rispetto al quale il regista dichiara: "Brecht c'entra moltissimo: senza volerlo, senza mai nominarlo. È stato uno dei primi autori che abbiamo letto. Il primo spettacolo che ho visto era un testo di Brecht. Ma il nostro non è un teatro politico in senso drammaturgico" e aggiunge poco oltre "quasi sempre nei nostri lavori è presente e visibile un progetto che coinvolge direttamente la vita, anche quella dello spettatore; e quindi è teatro politico"¹⁷. Vita e non testo dunque, ancora una volta. Vediamo come si sviluppa questo loro progetto politico che, generalizzando, potremmo considerare scandito in quattro tempi essenziali:

a. Prima di tutto viene l'alleanza del gruppo minimo

siamo qui nella stazione di quella sorta di patto che sembra unire prima due fratelli e poi tutti e quattro i fondatori della SRS. Di questa alleanza, su cui si regge la qualità specifica del teatro della SRS, è già stato detto nelle pagine precedenti. Qui mi limiterò a rimarcare che è proprio per via della prassi condivisa della loro creazione che il gruppo può lanciare invettive e proclami di ordine politico: in altre parole, è grazie al loro essere *a monte* una comunità e una manifestazione della fratellanza che i membri della SRS possono immaginare un'estensione virtualmente infinita del loro mondo, purché l'isolamento iniziale non venga trasgredito: in altre parole, l'esterno ha sì una possibilità di ingresso nel gruppo minimo, ma a patto di accettarne le regole, cosa che implica un processo lento e difficile, attraverso una breccia strettissima.

b. Poi viene la chiusura verso l'esterno

Il teatro della SRS è un teatro avulso, come già evidenziato: di più, è un teatro di "murati", circostanza non tanto simbolica quanto materiale, ribadita anche visivamente nello spettacolo *I miserabili*, dove un alto muro di cinta contiene la rappresentazione e la separa dall'esterno. Così Romeo ricorda la costituzione e l'apparenza di questa reclusione: "*Un megalitico muro di cinta circonda il palcoscenico con la sua ciclopica altezza che si perde nell'altitudine scura del teatro...*" A cisterna, le mura, blindano e proclamano il carattere delle parole politiche qui alloggiate. Le mura stesse sono generate da queste parole,

e persino le loro oscure fondamenta sono impiantate nel segretissimo ventre del testo”¹⁸.

Un'altra caratteristica di questo risoluto sottrarsi alla comunicazione riguarda la staticità ieratica dei gesti, il mutismo o l'approssimarsi al mutismo dei loro attori, un certo senso di ermetismo che domina i vari lavori e che sembra precluderne, per lo spettatore, la comprensione.

c. Quindi viene l'allargamento del gruppo

Oltre alla sua naturale apertura verso quanti parteciperanno al lavoro (attori, tecnici, organizzatori, ecc.) la SRS evidenzia molto presto le condizioni di un'apertura verso lo spettatore, che però si svolge attraverso un medium diverso dalla comunicazione. Lo spiega piuttosto chiaramente Claudia nel suo manifesto per *Santa Sofia*:

Questo è il teatro politico: consigli pratici di come evitare chi ci vuole morti.

Sì, evitare, più che combattere, perché in questo caso sarebbe sbagliato credere che coloro che ci vogliono morti riescano a farci male sul serio.

(Per il momento – ripeto – evitali, e se proprio ti stringono il collo, sfodera la tua più distruttiva trasmigrazione.) Sì, in questo teatro, che ha poco a che vedere con il passato, si dicono cose capitali e utilizzabili tecnicamente.

Non sono racconti, piccole storie, anagrammi emotivi, ma un nuovo coinvolgimento pragmatico. Se si è d'accordo con quello che viene detto, ebbene, lo si fa.¹⁹

Di nuovo, la forma dell'ingiunzione e il genere del manifesto sono quanto di più aderente si possa immaginare per un teatro che vuole rivolgersi direttamente alla vita dello spettatore.

d. Infine lo spettatore

La sua chiamata politica vuole attingere alle radici greche del rapporto tra scena e spettatore: vuole cioè compiere un formidabile balzo indietro verso la possibilità di una comunità che si forma per via di un contenuto condiviso e si salda grazie a una commozione profonda innescata dallo spettacolo. Un teatro dove spettatore “colto” e “incolto” hanno esattamente le stesse possibilità di ingresso nell'opera, è il corpo stesso che deve sentirsi commosso in questa circolazione di affetti che scavalca risolutamente la cultura.

A differenza del teatro brechtiano, gli spettatori non devono qui comporre un significato in base a ciò che viene loro mostrato: “non c’è assolutamente nulla da comporre” precisa Claudia “è un blocco da assorbire e basta. Il nostro è apparentemente un discorso antibrechtiano perché è antidialettico e quindi si muove anche su un versante trascendentale ed emotivo”²⁰, per arrivare poi a definirlo come un teatro “superbrechtiano” proprio per la capacità di superare la dialettica che svela l’inutilità di situazioni di dialogo imposte come lo sono quelle nella retorica scenica, per costruire invece un grande muro “il teatro dei murati”: “[...] il palcoscenico diviene il luogo in cui si rappresenta il mito. Da qui l’intuizione del carattere ‘positivo’ del teatro, non in senso morale, né ottimistico-narrativo, ma esistenziale e politico, come situazione di superamento semantico dell’atteggiamento critico e ancora esclusivamente intellettuale”²¹.

La SRS sembra dunque abbracciare la famosa critica che Adorno mosse a Brecht, il fatto che il drammaturgo “predicherebbe ai convertiti”²², poiché chi si reca a teatro propende già per il posizionamento politico incardinato nel testo. Non si tratta dunque, nel teatro brechtiano, né di far credere né propriamente di far fare, ma di riconfermare gli spettatori in quanto già sanno o almeno intuiscono, concedendogli il piacere di articolare un proprio pensiero e una propria “composizione” attraverso l’esposizione delle due polarità dialetticamente antagoniste. La SRS, al contrario, non introduce una possibilità compositiva dello spettatore, ma ambisce a presentare di fronte a lui qualcosa che lo riguarda a un livello intensamente più urgente, qualcosa che ha a che fare propriamente con la sua vita. È più vicina, in questo senso, a Beckett, e per altri versi a Kafka. Quali che siano le somiglianze, è comunque impossibile inserire la SRS, la sua idea politica di teatro, in una genealogia precostituita, bisogna invece insistere su ciò che ne rende difficile – al limite impossibile – l’inserimento.

Tutto nella SRS è duro, staccato il più possibile dal teatro come lo conosciamo, determinato da una necessità interna, ferrea e insieme murata. Il fatto che questo teatro diventi comunque collettivo e politico è una variante di quello che la SRS auspica per sé con estrema serietà: che dal massimo della clausura origini nello spettatore l’intuizione che quanto avviene sul palco ha a che fare con la sua vita.

La loro bravura, sostiene Claudia, è infatti precisamente la capacità di comporre parabole. In esse ciò che viene mostrato è una serie di

immagini conduttrici, narrazioni cui è stata sottratta la chiave, come sottolinea l'artista in un passaggio già citato in precedenza: ogni scena dice "interpretami", ma nessuna tollera l'interpretazione. "Il teatro di parabola si situa al di là della cultura; facendo esplodere il mondo. Obbliga la storia romanziata a uscire fuori"²³, scrivono sin dall'epoca di *Santa Sofia*.

La SRS impone al preteso spettatore disinteressato sforzi disperati, lo aggredisce e gli suggerisce che da ciò che avviene in scena dipende molto più che il suo godimento estetico: ne va della vita. Il rapporto contemplativo tra spettacolo e spettatore è definitivamente turbato, poiché tra l'uno e l'altro non sussiste una distanza stabile, tutto è lì a testimoniarcene che su quel palco potremmo esserci noi, esposti e vergognosi. Se ce ne accorgiamo e non tentiamo di scappare la nostra vita verrà effettivamente modificata: se non altro, risulterà penoso o puramente diversivo il teatro che non mette così radicalmente in gioco la nostra biografia.

Adorno avvertì di non cadere nel micidiale errore di certa arte, nel ritenere che il contenuto metafisico o politico di un'opera sia costituito dalla filosofia e dalla speculazione che il creatore vi immette. Se così fosse, l'opera sarebbe nata morta: si esaurirebbe in quello che rappresenta e non conoscerebbe un dispiegamento nel tempo. Per questo la SRS prende tutto alla lettera e non cala nessuna verità dall'alto. Sono i primi a non interpretare alcun contenuto, testo o immagine: ogni gesto è per loro letterale. Per questo anche la comunicazione risulta colpita a morte, e il loro teatro si impone come risolutamente antipsicologico ma fortemente psicanalitico, almeno fino al *Giulio Cesare*.

La stessa psicanalisi, in quanto fa derivare l'individuo da istinti amorfi e confusi, l'io dall'Es, è già in certo modo contraria allo specificamente psicologico. Come in una serie di esperimenti, la SRS studia che cosa accadrebbe se le scoperte della psicanalisi non valessero, tutte quante, in un ordine metaforico e mentale, ma nella realtà fisica. I membri del gruppo aderiscono cioè alla psicanalisi – quella freudiana sullo sfondo, ma soprattutto quella di marca lacaniana fino al margine estremo della sua negazione nel pensiero di Luce Irigaray – nella misura in cui dimostrano il carattere illusorio della cultura, e nello stesso tempo la contestano prendendola alla lettera più di quanto essa faccia. Secondo Freud, la psicanalisi rivolge la sua attenzione agli "scarti del mondo dei fenomeni", e cioè alla psichicità, ai lapsus, ai sogni e ai

sintomi nevrotici. Allo stesso modo, la SRS fa arte con il rimosso, con lo scarto della cultura, che inserisce e porta a incandescenza attraverso una dinamica del conflitto e all'esposizione della violenza nuda, priva di commento. In questo senso l'opera della SRS non ha fini politici, è un fine in se stessa. Un appello segreto risuona in ogni gesto, in ogni immagine, all'apertura di ogni sipario, ma esso non ha nulla di tematico: non si fanno spettacoli "per" accusare, denunciare, svelare.

La spietata autonomia delle opere, che si sottrae al riconoscimento facile così come all'ammiccamento erudito, diventa spontaneamente attacco. La distanza aperta dalle opere della SRS non è però un'astrazione, al contrario: il distanziarsi dalla realtà empirica rimane intimamente mediato da questa.

Molti anni dopo le prime prove sceniche, in una conversazione che abbiamo avuto ad Anversa, Romeo insisteva su quella che intanto era diventata una totale evacuazione, nel suo teatro, di qualsiasi intento politico di ascendenza brechtiana:

Il teatro che mi interessa e mi commuove sfugge alla trappola dell'antagonismo perché significherebbe, per me, disporsi su una posizione simmetrica prevedibile e, in qualche modo, necessaria a quello stesso potere che vorrebbe combattere. In questa epoca finisci inevitabilmente con l'offrire una fede rovesciata o, nel migliore dei casi, una odiosa consolazione per chi si sente dalla parte dei giusti. A mio avviso l'unica capacità sovversiva del teatro consiste nell'essere un dispositivo di sospensione della realtà. Il teatro, per il fatto di darsi, inaugura un modo anonimo di stare insieme, dunque è il fatto politico. Basta pensare al Teatro Greco dove la scena è l'espressione della crisi della comunità – e non della denuncia – così come delle responsabilità politiche e individuali.

È il luogo della crisi, è il luogo sempre "sbagliato".²⁴

Si tratta, evidentemente, di una nozione di "politico" niente affatto simile a quella del teatro che si fregia, in Italia ma non solo, di questo appellativo o di quello, più ambiguo, di "impegnato". La violenza, l'enigma, l'indicibile che è nel teatro della SRS produce una crisi nella comunità degli spettatori rispetto alla quale opere ufficialmente impegnate paiono semplice intrattenimento. L'impegno dichiarato, come sapeva Adorno, finisce spesso nel belato, nella conferma delle convin-

zioni di quanti si atteggiano a coro e che plaudono alla denuncia, un messaggio che sarebbe portato nientemeno che dall'arte stessa e che contiene già il momento favorevole al mondo: "[N]el gesto di perorazione c'è già un segreto accordo con le persone cui quella si rivolge ma che si potrebbero strappare all'accecamento solo disdicendo tale accordo"²⁵.

La SRS strappa questo accordo attraverso la risolutezza ferrea dell'esposizione della violenza: il gruppo non intende disporre del materiale scenico nel tentativo di agire sulla realtà, non stipula con essa alcun "contratto sociale", a differenza dei vari teatri "politici" di "denuncia" "narrazione" e così via, ma segue la dinamica immanente della scena, la sua economia, per produrre un orrore al cospetto del quale qualsiasi descrizione o effetto speciale dilegua, di fronte al quale impallidisce qualsiasi teatro ufficialmente "impegnato". In questa destrutturazione della parvenza e del realismo si manifesta una forza che, trascinando lo spettatore al cospetto della violenza, lo costringe a verificarne l'ineluttabilità e a giudicare la sua propria reazione. Come sostenne Adorno in polemica col teatro politico brechtiano: "Chi è stato travolto dalle ruote di Kafka ha perso la pace col mondo così come la possibilità di accontentarsi del giudizio che nel mondo le cose vanno male: è stato cauterizzato il momento di conferma insito nella rassegnata constatazione della preponderanza del male"²⁶. Chi passa sotto le ruote di Kafka e della Societas Raffaello Sanzio perde, davvero, la pace col mondo, ma guadagna una promessa di conoscenza che non si sventa a nessuna consolazione.

1. Si veda C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in "Inchiesta", n. 67, gennaio-giugno 1984, pp.185-225; Id., *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in "Teatro e Storia", a. XI, vol. 18, 1996, pp. 9-24; Id., *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma 2008. Un appunto rinvenuto tra le carte e ora archiviato in CM_c6_124.27 recita: "È l'invenzione dal basso che ritarda in Italia l'avvento della Regia. Non fu un ritardo".

2. Si veda F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Einaudi, Torino 1982, p. 310.

3. Romeo Castellucci ha ricevuto, tra gli altri, il Premio Europa Nuove Realtà, diversi Premi Ubu, il Leone d'oro alla carriera e la Laurea Honoris Causa dell'Università di Bologna, oltre al titolo di Chevalier des Arts et des Lettres dal Ministro della Cultura Francese.

4. C. Castellucci, *Il teatro dei murati*, in C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Ubulibri, Milano 1992, p. 97.

5. G. Bartolucci, *Il colore del tempo nel lavoro della Società Raffaello Sanzio*, in T. Colusso (a cura di), *Società Raffaello Sanzio: il teatro iconoclasta*, Esseggi, Ravenna 1989, ora in G. Bar-

tolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 2007, p. 333.

6. C. Castellucci, *Santa Sofia. Teatro khmer. Dal manifesto consegnato in teatro*, in Id., R. Castellucci, *op. cit.*, p. 9.

7. "Scegliere Pol Pot come personaggio cardinale implica uno squilibrio inquietante di fondo: abbiamo davanti una persona viva, l'iconoclasta più radicale dell'era contemporanea e forse di ogni epoca, nell'azzerramento totale della storia, fatto nel segno della tradizione antichissima. Khmer. Khmer = Rottura. In Santa Sofia il discorso sulla Cambogia funziona come serbatoio: mettere in teatro un segno atroce, di grande incisione (la cui ferita è ancora aperta nella storia) e di 'violenza dei nomi', funziona come deposito laterale di memoria.", (R. Castellucci, *Santa Sofia. Teatro khmer. Note sulla messinscena*, p. 29).

8. C. Castellucci, *Il teatro dei murati*, cit., p. 101.

9. C. Castellucci, R. Castellucci, *op. cit.*, p. 181.

10. C. Castellucci, *Il teatro dei murati*, cit., p. 99.

11. G. Bartolucci, *Il colore del tempo nel lavoro della Società Raffaello Sanzio*, cit., p. 169, il corsivo è mio.

12. C. Castellucci, *Teatro Khmer. Dal manifesto consegnato in teatro*, cit. p. 9.

13. M. Puchner, *Manifesto = Theatre*,

in "Theatre Journal", vol. LIV, n. 3, (ottobre 2002), p. 451, tr. mia.

14. Ivi, p. 28.

15. C. Castellucci, R. Castellucci, *op. cit.*, p. 181.

16. Ivi, p. 183.

17. O. Ponte di Pino, *Una nuova lingua per miti vecchi e nuovi. Conversazione con la Società Raffaello Sanzio*, in Id., *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La casa Usher, Firenze 1988, p. 123.

18. C. Castellucci, *I miserabili. Miserere per i creatori*, in C. Castellucci, R. Castellucci, *op. cit.*, p. 81.

19. C. Castellucci, *Teatro Khmer. Dal manifesto consegnato in teatro*, cit., p. 9.

20. Ivi, p. 124.

21. C. Castellucci, *Il teatro dei murati*, cit., p. 97.

22. Cfr. T.W. Adorno, *Impegno*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012, p. 98.

23. C. Castellucci, *Teatro Khmer. Dal manifesto consegnato in teatro*, cit., p. 9.

24. A. Sacchi, *L'estetica è tutto. Conversazione con Romeo Castellucci*, in A. Jovicevic, A. Sacchi (a cura di), *I modi della regia nel nuovo millennio*, in "Biblioteca Teatrale", n. 91-92, 2009, p. 132.

25. T.W. Adorno, *op. cit.*, p. 98.

26. Ivi, p. 100.

I saggi di Annalisa Sacchi, Enrico Pitozzi e Stefano Tomassini sono prodotti del progetto di ricerca INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979).

INCOMMON received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 678711). The information and views set out in the articles published are those of the authors and do not necessarily reflect the official opinion of the European Union. Neither the European Union institutions and bodies nor any person acting on their behalf may be held responsible for the use which may be made of the information contained therein.