

IL BAMBINO COME MESSIA ARTODIANO NEL TEATRO DEI “RAFFAELLO SANZIO”

di Francesca Manno

Tema di questo Convegno è l'infanzia. Meglio *Il cinema e l'infanzia*. Io, tuttavia, mi sto occupando di teatro. Vi parlerò pertanto della concezione che dell'infanzia ha elaborato il gruppo teatrale italiano della *Societas Raffaello Sanzio*. Prima darò alcune essenziali notizie su questo gruppo teatrale e sulla specificità del suo progetto. *La Societas* nasce nel 1981 a Cesena, ad opera di Claudia e Romeo Castellucci, Chiara e Paolo Guidi. L'attenzione all'infanzia si manifesta abbastanza presto in molte realizzazioni sceniche del gruppo. Romeo Castellucci (il regista) realizza spettacoli che si rivolgono direttamente ad un pubblico di bambini, come *Hansel e Gretel* (1993), *Buchettino* (1995), *Pelle d'asino* (1996). Ma, i *Raffaello Sanzio*, attingendo dalla novellistica occidentale, creano messeinscena di favole che, deprivate del travestimento metaforico, si risolvono in un crudo realismo, amplificato dall'annullamento della distanza protettiva del palcoscenico. Negli anni 1996-97, per finire, Chiara Guidi crea una *Scuola Sperimentale di teatro Infantile*. L'esperienza viene continuata in due anni e consegnata a due volumi¹.

132

Non ho inteso ripercorrere tutte le tappe compiute da questo gruppo teatrale, limitandomi a sottolineare, in questa sede, che la presenza dell'infanzia è significativa nel loro percorso artistico (dal “teatro iconoclasta” ai miti medio-orientali, alla drammaturgia classica della tradizione occidentale). Ora, all'interno del lavoro che la *Societas* compie sull'infanzia, una figura è assunta come punto significativo di riferimento: Antonin Artaud. In questa sede intendo mostrare l'esistenza di una relazione, di un'assonanza tra il “Teatro della Crudeltà” di Artaud e il teatro “pretragico” dei *Raffaello Sanzio*, che fa ricorso all’“in-fanzia”, ovvero «alla condizione di chi è fuori dal linguaggio»².

Penso ad *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992), spettacolo nel quale viene messo in scena una forma di autismo che affonda le sue radici nello scandalo profondo che il soggetto prova a causa dell'indifferenza dei propri “genitori”. Alla domanda di Amleto «chi può scegliersi i propri genitori?», Castellucci fa rispondere il ‘suo Artaud’: «Io Antonin Artaud, sono mio figlio, mio padre, mia madre e io»³.

Penso all'*Oresteia. Una commedia organica?* (1995), dove «il testo subisce una specie di deragliamento su altri binari di sogno. Da Eschilo a Carroll –Lewis Carroll– da Carroll ad Artaud». Nel tentativo fatto da Castellucci di smascherare il testo, allontanandosi da uno approccio interpretativo, il baricentro dell'*Oresteia* è dato, dal «suo fatto infantile». «Oreste è ancora nella sfera dell'efebia, e Elettra è poco più grande di lui. [...] È come un giuoco di bambini, oggettuale, freddo, artistico. Il loro mondo contro il mondo degli adulti tradito-

ri»⁴. Un'*Oresteia* che «attraversa lo specchio» di Alice, al di là del quale incontra Antonin Artaud.

Penso, soprattutto, alla *Genesi. From the museum of sleep* (1999), spettacolo al quale ho potuto assistere circa tre anni fa all'Odéon di Parigi. Della *Genesi* ha scritto lo stesso Castellucci: «mi fa più paura dell'*Apocalisse*. Qui è il terrore della pura possibilità. [...] È un libro che scavalca ogni immaginazione, perché proviene dal caos e il caos è la sua sostanza». La stessa scelta del regista di mettere in scena la *Genesi* è strettamente legata ad una visione artaudiana del teatro. Riecheggiano in questa *Genesi* le parole di Artaud: «Il teatro è la genesi dell'atto creativo»⁵. Parole che in Castellucci sono sempre presenti: «Questa *Genesi* –scrive– non è solo quella biblica, ma è anche quella che mette al mondo (in scena) la mia pretesa retorica di rifare il mondo»⁶.

I bambini hanno un ruolo in questo spettacolo: entrano in scena nel secondo Atto della *Genesi* che ha per titolo *Auschwitz*⁷. Qui viene portato nella scena un bambino che assume molteplici valenze, molte delle quali riconducibili ad Artaud. Come è noto, il teatro era per Artaud «il patibolo, la forca, le trincee, il forno crematorio o l'istituto per alienati. La crudeltà: i corpi massacrati»⁸. In Artaud, quindi, Romeo Castellucci trova la testimonianza di un corpo che ha subito in prima persona il dolore della malattia e della mutilazione negli anni dell'internamento prolungato a Rodez. Artaud le *Mômo*⁹, l'imbecille, il tonto, l'infante.

Quanto ad *Auschwitz*, questo atto è suddiviso in tre scene. *La genetica del non-uomo*, *Il corpo senza organi*, *Il latte di Nadir*. Mi soffermerò, per motivi di tempo, solo sui pezzi più significativi delle tre scene che compongono questo secondo atto.

In via preliminare, e per rendere più chiara la mia analisi, vorrei sottolineare tre caratteristiche del teatro dei *Raffaello Sanzio*. La prima attiene al loro linguaggio espressivo che, sull'esempio artaudiano, abolisce dalla scena la predominanza del testo e della parola. «Il testo –ha scritto Castellucci dell'*Oresteia*– lavora di latenza, come la presenza di Moby Dick per Achab. Non c'è, non si vede, ma se ne sente tutta la spinta abissale»¹⁰. Da qui la propensione per un linguaggio onirico e costantemente allusivo, pregno d'immagini, suoni e visioni che rimandano all'idea misterica di un "teatro pre-tragico", legato allo sgomento della materia. «Il teatro –aveva scritto Artaud– deve essere considerato il Doppio, non di quella realtà quotidiana e diretta [...] ma di un'altra realtà rischiosa [...] dove i principi, come i delfini, una volta mostrata la testa si affrettano a reimmergersi nell'oscurità delle acque»¹¹. Castellucci sembra citare pressoché alla lettera Artaud, quando a sua volta definisce quel teatro come «un corpo immenso» che è costretto ad inabissarsi e «scomparire del tutto come i grandi cetacei per riprendere fiato»¹². La scrittura per Romeo Castellucci si muove attraverso rapide quanto precise messe a fuoco d'immagini, richiami fugaci, assonanze, allusioni, contatti alchemici.

La seconda caratteristica è evidenziata dallo stesso Castellucci, quando di *Auschwitz* ha scritto: «In *Auschwitz* la dialettica non ha luogo. Anche gli elementi estremi dell'inizio e della fine –scrive Castellucci– [...] sono giustapposti, compenetrati violentemente l'uno nell'altro». Questo perché «solo una contrapposizione di tipo chimico può scatenare delle reazioni che escano dal control-

lo»¹³. Un'intenzione analoga è espressa nel concepimento del "teatro della Crudeltà", ricondotto da Artaud ad un processo alchemico. Questo teatro ha un miraggio analogo a quello alchemico. Come l'alchimia per ottenere l'oro il teatro deve, per superare l'antagonismo tra materia e spirito, tra concreto e astratto, «percorrere tutti i canali e i sostrati della materia esistente»¹⁴. Il teatro, scrive Artaud, «sposa il secondo tempo della Creazione, quello delle difficoltà e del Doppio, quello della materia e del condensarsi dell'idea»¹⁵. Da qui la proposta di un teatro non-teologico, da cui venga estirpato il *logos* e il suo detentore: Dio. E troviamo in Castellucci la stessa posizione: «A Dio appartiene il regno delle possibilità, ma «il fatto [...] di congiungere e di fare accadere queste possibilità [...] la capacità di farle precipitare, appartiene [...] al peso di un corpo. Da qui la necessità che Dio si trasformi in qualcosa di carnale per fare precipitare [...] attraverso gli elementi materici [...] le possibilità»¹⁶.

La terza caratteristica, infine, è una conseguenza delle altre due: ogni immagine scenica, infatti, rimanda ad immagini successive e, ugualmente, richiama immagini precedenti.

Dopo aver fatto queste necessarie precisazioni, che chiariscono come debba procedere per salti, provo ad addentrarmi con voi nel secondo atto.

Auschwitz. Scena prima. La genetica del non-uomo.

134

«Si accende una luce tenuissima del palco e, nel fascio, si vede cadere giù una candida pioggia di piume bianche. A terra un cumulo di piume si è già ammicchiato in una soffice piramide. Appena le piume cadono giù si sente che qualcuno, nascosto sul fondo, sta singhiozzando sommessamente. [...] È un bambino. Appena ci si rende conto di quello che sta succedendo, il buio torna a far tacere quella voce. [...] Ma nel buio un altro tipo di voce erompe dal silenzio: è quella di Antonin Artaud, nella profezia che pronunciò per la radio francese [...] riguardante i futuri esperimenti sulla fecondazione artificiale e sul prelievo che nelle scuole si sarebbe fatto dello "sperme d'enfant". *Avrà luogo la prova denominata del liquido seminale o dello sperma e che consiste nel chiedere al novizio un poco del suo sperma per riporlo in una provetta tendendolo pronto in questo modo per tutti i tentativi di fecondazione artificiale... dove lo sperma delle fabbriche per la fecondazione artificiale... Da qua lo sperma.* Queste frasi sono state montate e lavorate in modo tale da rendere ancora più presente e ossessiva la parole "sperme"».

Ecco il primo incontro di *Auschwitz* con Artaud. La voce di Artaud è quella della registrazione da *Pour en finir avec le jugement du dieu*, che avrebbe dovuta essere trasmessa alla radio francese il 2 febbraio 1948. Nelle intenzioni di Artaud, la prima realizzazione del "Teatro della Crudeltà". L'emissione non fu mandata in onda¹⁷. Artaud vi denunciava la malattia della cultura occidentale, la cultura "inautentica del padre e dello spirito". Ad essa Artaud contrapponeva quella precolombiana dei Taharamura del Messico settentrionale. È un pezzo forte: Artaud accusa la cultura americana di ricorrere a qualsiasi mezzo per produrre soldati. Così si spiega la richiesta rivolta ai bambini del liquido seminale,

per i futuri tentativi di fecondazione artificiale. Da questo incontro con la voce di Artaud si generano delle immagini sulla scena. La voce corporea di Artaud risuona nella scena, attraversandola fisicamente. È come se questa voce avesse il potere magico di evocare immagini spettrali: «I bambini si moltiplicano sulla scena. [...] Alcuni hanno tuniche fino ai piedi. Alcuni hanno colli allungati da collari medici post-trauma. Tutti hanno lo stesso tipo di copricapo bianco. Appaiono piuttosto come ombre limbali o larve appena uscite dal bozzolo. Tutti si muovono con un'esattezza che deriva loro da qualche forma di disciplina aliena». Auschwitz nella *Genesis* di Castellucci «è la conseguenza estrema della *Genesis* dell'uomo» e «rappresenta un momento d'irrepresentabilità». Nel campo di concentramento «i bambini erano i primi ad entrare nel gas. Non esiste una voce di bambino che provenga a noi da un lager (a parte qualche testimonianza di qualche sopravvissuto ma resa da 'adulto')»¹⁸. Il campo di concentramento è paradossalmente presentato in tutto il suo orrore. «Nel corso della *Genesis* Auschwitz –sono le parole del regista– rappresenta una specie di giardino dell'Eden [...] Un giardino, però, in cui risuona il silenzio di Dio, più che la parola di Dio. *Per finirla con il giudizio di Dio*: questo è quanto si proponeva di realizzare Artaud attraverso il "Teatro della Crudeltà". «L'orrore incomparabile è senza demonio»¹⁹, scrive Castellucci, un orrore che per arrivare allo spettatore deve essere mascherato «con pelle di agnello»²⁰. I bambini offrono questa possibilità. Un orrore «senza demonio», quindi senza Dio. La scena è così descritta da Castellucci: Tutto ha un'aria elegante e formale. Tutto è bello e equilibrato. Tutto è avvolto da un tulle spumoso e candido [...]. Una sensazione di insopportabile tenerezza...». «Si ha –commenta il regista– la sensazione di avere una sorta di albinismo dello sguardo, oppure qualche sostanza caustica è passata sopra tutte le cose e le ha sbiadite»²¹.

Ma sul fondo della scena: un bambino fa la cacca. «Il bambino scrive "qualcosa con la sua materia [...] e noi possiamo leggere al rovescio le parole: I SLEEP. Ma forse lo sta scrivendo per qualcun altro che non siamo noi, qualcun altro che è in grado di leggerlo senza difficoltà». «I sleep». Io sogno, scrive il bambino con le sue feci. «C'è nell'essere qualcosa di particolarmente allettante per l'uomo ed è appunto la Cacca» –grida Artaud²². La defecazione è per Artaud l'unico modo per espellere dio dalla vita. «Per avere merda, ossia carne –scrive Artaud–, là dove non c'erano che sangue e ferraglia d'ossa e dove non c'era da conquistare l'essere ma dove c'era solo da perdere la vita. [...] Là l'uomo si è tirato indietro ed è fuggito. [...] Tutto questo è accaduto perché l'uomo, un bel giorno, ha *fermato* l'idea del mondo. [...] Due vie gli si offrivano: quella dell'infinito fuori, quella dell'infimo dentro. Ed ha scelto l'infimo dentro»²³. «È come se il corpo –ha scritto Carlo Pasi a proposito della defecazione artaudiana– volesse eliminare le scorie psichiche malate –che appartengono al registro dello spirito per divenire corpo autentico, disalienato»²⁴.

Il sogno del bambino, dunque, evoca la scena della "Crudeltà". È un sogno inteso non in senso freudiano, come l'adempimento sostitutivo di un desiderio, ma in chiave artaudiana, come qualcosa di più libero, un'autoaffermazione. La Crudeltà è coscienza. La scena della Crudeltà, inoltre, non accetta l'interpretazione dello psicanalista-commentatore²⁵.

La frase «I sleep» è scritta al rovescio rispetto al punto di vista dello spettatore in sala. «I sleep» è scritto forse per chi sta dall'altra parte della scena. Questa frase introduce un rovesciamento della scena: «Dopo una certa pausa, in cui i bambini rimangono immobili, si sente il fischio di un treno. C'è qualcosa di poco vero in questo fischio. Infatti fa capolino un bambino molto piccolo [...]. Il trenino avanza nella scena. Il macchinista porta un'impeccabile livrea e un cilindro bianco [...] Smonta dalla locomotiva [...] ci volta la schiena. È allora che possiamo distinguere sulla sua spalla sinistra, una gialla stella di Davide cucita sulla blusa [...] Il bambino [...] maneggia una tazzina [...] e una teiera vuota. Dice una frasina: Volete un tè anche voi? Questa è la festa di non compleanno. È chiaro quel piccolo ebreo è il Cappellaio Matto».

Entriamo, attraverso il sogno ludico di un bambino, nel mondo rovesciato di Alice di Lewis Carol. Auschwitz attraversa lo specchio!

Scrivo Castellucci: «Il palcoscenico ha questo potere rovesciante [...] Non solo Gorgia, ma già gli Orfici avevano conosciuto la forza misteriosa del rovescio del loro specchietto incantatorio, e anche Alice. E Alice che attraversa Artaud e Artaud che attraversa Alice»²⁶. Alice di Carroll è più volte avvicinata da Castellucci ad Artaud. La caduta di Alice è la caduta del senso, della parola. Si tratta –scrive il regista– di «precipitare in un movimento infantile di catabasi, un movimento misterico, dove il mondo allude al teatro, dove il linguaggio deve necessariamente rinascere passando per la propria morte, passando attraverso le cose [...] i suoni [...] il linguaggio giace sullo stesso piano degli elementi». Come per l'*Oresteia*, *Auschwitz* attraversa lo specchio, al di là del quale incontra Artaud. La poesia *Jabberwocky*²⁷ guardata da Alice nello specchio, quindi scritta al rovescio, è –secondo Castellucci– «il tentativo di produrre linguaggio operando la scarica tra il *logos* e il *soma*, un tentativo che Artaud aveva inteso nel senso escrementizio di una lingua concreta del corpo come opera»²⁸. E attraverso il mondo sdoppiato e speculare di Alice che si può mettere in scena l'orrore di un campo di concentramento, dove il corpo di Artaud si incontra con quello del bambino per realizzare attraverso il proprio smembramento quel ribaltamento di senso, senza il quale non è possibile espellere dalla vita e, quindi, dal teatro, il giudizio di dio. In che modo si realizza questo ribaltamento di senso? Artaud le *Mômo*, l'infante, il tonto, l'imbecille, la realizza attraverso la «danza degli organi»: «Bisogna finalmente decidersi a castrarlo, l'uomo [...] facendolo passare ancora una volta, ma per l'ultima volta su tavolo d'autopsia per rifargli l'anatomia [...] l'uomo è malato perché è mal costruito. Bisogna decidersi a metterlo a nudo per grattargli via quella piattola che lo rode mortalmente, dio, e con dio i suoi organi. Legatemi se volete, ma non c'è nulla che sia più inutile di un organo. Quando gli avrete fatto un corpo senza organi, l'avrete liberato da tutti gli automatismi e restituito alla vera libertà. Allora gli insegnerete a danzare alla rovescia [...] e questo rovescio sarà il suo vero diritto»²⁹. «Vous énoncez là, monsieur Artaud des chose bizarres [...] Vous délirez monsieur Artaud, vous êtes fou!». Un altro pezzo della registrazione di Artaud chiude la terza ed ultima scena (*Il latte di Nadir*). «Je ne délire pas, je ne suis pas fou»³⁰, risponde Artaud, mentre i bambini sono sotto la doccia a ricevere il *latte di Nadir* della scena finale. La parola *nadir* è di origine araba (da *nazir* che vuol dire 'opposto' (allo zenith).

Il corpo senza organi

Siamo passati alla seconda scena. Il sogno lascia intravedere sempre di più quei barlumi allucinanti di orrore inesprimibile che vuole sdoppiare.

«Qualcosa balugina sul fondo. È una luce al neon. È a forma di croce greca. Davanti al neon cammina, in perfetta ombra cinese, la sagoma di un Coniglio. È chiaro: se quello era il Cappellaio...». Il coniglio è interpretato da una bambina di nove anni. «[...] si muove verso il centro della scena aiutandosi nel cammino con un bastone da vecchi [...] porta con sé un feto umano di circa sette mesi. Ha ancora il cordone ombelicale [...] Improvvisamente entra in scena una replica rimpicciolita di questo Coniglio. È come vedere lo stesso Coniglio cinque anni prima [...] Questo secondo Coniglio non si cura di niente. Interseca la scena come una palla lanciata a caso su un biliardo senza ostacoli.

Il primo Coniglio pronuncia alcune frasi:

These are my lungs wich were taken away from me en 1857.

La riproduzione iperrealistica di un paio di polmoni umani scende dal soffitto e si ferma a mezz'aria. Il Coniglio riprende e indica il soffitto con il suo bastoncino da vecchio

This is my liver wich was taken away from me en 1903

Un fegato umano scende dall'alto e si allinea ai polmoni.

This is my womb with the ovaries, wich was taken away from me in 1938». Questo è il mio utero con le mie ovaie...

«Il Coniglio si copre il volto con le mani e pare di sentire un singhiozzo molto sommessso [...] indica ancora il soffitto.

This is my heart wich was taken away from me in 1944

Un cuore umano scende come gli altri [...] Il Coniglio nel frattempo si è spostato [...] davanti al feto appeso a testa in giù [...] Il Coniglio stacca il feto dal filo che lo teneva e dice:

This is me, in Marseille, in 1896. Have you understood?

Avete capito, ci chiede il coniglio? Dalla clinica di Rodez, gli anni della follia e dell'elettrochoc, Artaud scrive: «Je n'aurait pas voulu naître à Marseille le 4 septembre 1896»³¹. Il riferimento del Coniglio alla mutilazione del suo corpo è presente davvero anche nella storia di *Alice nel paese delle meraviglie*. «La Duchessa! La Duchessa! –dice correndo il coniglio bianco– Povere zampe mie! Povera pelliccia mia e baffi miei! Mi farà decapitare come è vero che le donnole sono donnole!»³².

«Il corpo senza organi di Artaud –scrive Castellucci– è attuato scientificamente in tutto altro senso, nella camera di eviscerazione nazista. La descrizione di Artaud dell'effrazione del suo corpo negli anni dell'internamento corrisponde a quella del corpo del deportato. E per Artaud la promessa del corpo a venire è quella del bambino. Il Castellucci è persuaso che l'idea artaudiana del "corpo senza organi" sia legata ad una concezione cristiano-eucaristica. «Il fatto di trasformare un corpo, di donare un corpo, di fare a pezzi un corpo, di liberare dagli organi un corpo, sono tutti elementi che derivano da una visione cristiana» alla quale è strettamente legata anche l'idea della vittima: il «sangue della vittima innocente che è trasformato e trasforma le cose e ha capacità di

penetrare il mondo»³³. È da intendere in questo senso la definizione del bambino come messia artaudiano. Messia nel senso di mediatore. La parola messia è la traduzione della parola ebraica *mesiah* che letteralmente significa “unto”. Il messia nell’accezione ebraica e poi cristiana (Cristo in greco significa “unto”) è colui che attraverso la sua mediazione produce l’avvento di un mondo futuro e felice. Cristo come messia è anche l’incarnazione di Dio. Cristo come vittima innocente, che attraverso la carne ed il sangue ha potere di trasformare il mondo, come il “corpo senza organi” di Artaud, come il bambino dei campi di concentramento, prime vittime senza voce.

I bambini, dunque, sono sulla scena come «corpi puri» in senso artaudiano. Lo sono, come lo era stato Artaud. Il loro corpo è attraversato dall’orrore inespriabile, di cui rendono in questo modo testimonianza. Ma il loro corpo così dissezionato e martoriato, diventa il «corpo senza organi», portatore messianico di una trasformazione del mondo, di un capovolgimento dell’orrore. È la ribellione del figlio contro la legge del padre, contro il verbo, il giudizio, il senso di colpa, il destino: ribellione che racchiude tutto il senso della Crudeltà artaudiana e del teatro “pretragico”, “infantile” dei “Raffaello Sanzio”. Questa rivolta implica una rinascita, un rimettersi al mondo, ritornando alla condizione embrionale del feto. Tutti i *Raffaello Sanzio* riflettono sul ruolo dell’infante. Scrive Claudia Castellucci: «A proposito di “infanti”, mi vengono in mente altre folli parole pronunciate da Gesù [...] l’uomo risorto: “Se non diventerete come sono questi piccoli, non potete venire a me”. Cioè –chiarisce la Castellucci– se non diventate oligofrenici, se non smettete di voler consegnare coscientemente il destino a qualcuno o a qualcosa, non potete venire a me [...] Tornare come bambini, infatti, significa tutto fuorché farsi seguaci [...] significa essere privi di circospezione e rischiare la vita a ogni momento senza sospettare minimamente che dobbiamo rendere grazia a qualcuno che ci sorveglia e ci salva»³⁴. Questa è la condizione dell’infanzia, ma è anche il potere del teatro nell’accezione artaudiana. *Il teatro rifà quello che è stato già fatto, cioè inverte il destino*, dicono i *Raffaello Sanzio*. Il corpo “senza organi” di Artaud si oppone all’dea di un corpo “utilisticamente organizzato”³⁵. Un corpo che deve disciplinare i propri organi ai fini della riproduzione, dell’espansione patriarcale, dell’organizzazione disumana dell’esistere. Quello dell’uomo occidentale per Artaud è il corpo di un malato, che ha bisogno di essere stravolto nell’anatomia per poter danzare: « Il n’y a que la peste le cholera [...] que parce-que la danse et le théâtre n’ont pas encore commence à exister »³⁶. In questo senso vanno intese le immagini che ci presenta questo atto della *Genesi* nel suo incontro con la destrutturazione radicale del linguaggio di Artaud. Linguaggio inteso come strumento di potere, come giudizio di un dio che crea l’organismo rendendo il corpo umano un semplice oggetto di discipline. Anche questa seconda scena si chiude con una registrazione tratta da *Per finirla con il giudizio di dio*: «un suono lacerante invade tutto il teatro: è di nuovo la voce di Artaud. È un grido lancinante e teso. È un grido occipitale, accompagnato da una serie di percussioni selvagge (sempre di Artaud)». La reazione immediata che si produce nella scena e dirompente: i bambini iniziano a fuggire e «[...] il lampadario inco-

mincia ad inclinarsi [...] fino a rimanere completamente obliquo, come se fosse la terra a essere fuori asse [...] La luce oscillante del lampadario, con il mutare del suo asse, spezza l'architrave della prospettiva; disorienta definitivamente il punto di vista della scena, e lo sguardo si perde nel regno del sogno, privo di punti fissi». Il "corpo senz'organi" è un luogo 'fuori asse' che sfugge ad ogni collocazione, rappresentando una impossibilità. La caratteristica rilevante del "corpo senza organi" –afferma Camille Dumoulié– è quella di essere una nozione paradossale, qualcosa d'irrappresentabile, quella nota limite che dovrebbe arrivare a cogliere il "Teatro della Crudeltà"³⁷. Il "corpo senz'organi", sostiene la Dumoulié –si trova al di là di ogni definizione, perché si trova al di là della lingua, intesa come chiusura³⁸.

Le visioni della scena dei "Raffaello Sanzio" s'incontrano con la voce corporea di Artaud. Un corpo mutilato negli anni di internamento. Un corpo che si incarica in prima persona di subire le offese del mondo. «Nessuno –scrive Artaud– può più pensare, di fronte alla catastrofe, di nascondersi in un testo»³⁹. Nel campo di concentramento nazista, luogo in cui non c'è posto per Dio e il suo verbo, Castellucci incontra dunque il bambino, grazie al cui 'linguaggio' è possibile portare sulla scena un momento d'irrapresentabilità. Il bambino –come l'autista dell'*Amleto*– ha la capacità di ripensare il mondo linguaggio, di rimettersi al mondo.

Ritorniamo alla seconda scena. «Il Coniglio più piccolo porta un sacchetto di stoffa bianco al Coniglio più grande, il quale, senza pensarci su, lo infila nella testa del bambino con il grembiule, dopo averlo liberato dal collare ortopedico. Poi [...] con tutta calma, afferra un grosso coltello da cucina e, dopo aver steso ben bene il collo del bambino, glielo passa sulla gola. [...] Il sangue arterioso cola e spruzza abbondante sul petto del bambino, il quale reagisce portandosi sul volto incappucciato il gesto del saluto femminista e lasciando andare una serie di vagiti». Nel fare ciò dimentica platealmente la ferita e allarga le mani, che simulano i genitali femminili, con la pressione del volto che vuole uscire proprio da lì. Come un secondo parto. Un parto che si sottrarrebbe a quello che nell'*Oresteia* Castellucci definisce «l'ordine patriarcale e spirituale» contrappo-
 nendolo allo «ius naturale, portatore di violenza, di vita, di materia, di buio»⁴⁰. La scena mi fa pensare all'idea artaudiana di una nascita autonoma senza l'intervento degli organi sessuali. Un secondo parto che viene generato dall'universo materno, notturno e visionario, legato alla materia, al ritmo della natura. Il "teatro pretragico" che Castellucci vuole riportare alla luce del resto, relega in secondo piano la figura dell'autore. «Si esce dalla sfera linguistica». Si tratta di un teatro legato «alla materia» e «allo sgomento della materia», ad una «potenza di tipo femminile». L'arte nel teatro pretragico aveva questo legame privilegiato con la madre «rispetto al corpo generato e al corpo ricomposto per la sepoltura»⁴¹. Uscendo dal linguaggio si trova l'infanzia e la parola artaudiana, intesa come caduta, naufragio del senso. Per Artaud la seconda nascita non è quella uterina. La mutilazione del corpo esprime il desiderio di divenire come *Eliogabalo* che mima la castrazione senza commettere l'errore di castrarsi, che diventa donna ma resta uomo⁴². «Io Antonin Artaud, sono mio figlio, mio padre, mia madre e io»⁴³.

«Un nascere e un perire, un costruire e un distruggere, che siano privi di ogni imputabilità morale e si svolgano in un'innocenza eternamente uguale –si ritrovano in questo mondo solo attraverso il giuoco dell'artista e del fanciullo»⁴⁴. Così scrive Nietzsche in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*. Quest'idea di una ludica gratuità nell'opera dell'artista, in tutto simile al giuoco del bambino è la stessa che Antonin Artaud lega al "Teatro della Crudeltà" ed è la stessa che ritroviamo nel teatro dei *Raffaello Sanzio*.

¹ *Diario della scuola sperimentale di teatro infantile*, anno I, di Chiara Guidi, 1996. *Diario della scuola sperimentale di teatro infantile*, anno II, di Chiara Guidi, 1997.

² Cfr. R. CASTELLUCCI, *Il problema tragico del teatro*, in R. CASTELLUCCI, C. GUIDI, C. CASTELLUCCI, *Epoepa della polvere. Il teatro della Sositetas dei Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi, Postfazione* di F. Quadri, Ubulibri, Milano 2001, pp. 271-72.

³ A. ARTAUD, *Ci-git in Oeuvres complètes* (da ora *O. C.*), Gallimard, Paris 1974, p. 77.

⁴ R. CASTELLUCCI, *L'Oresteia attraverso lo specchio*, in *Epoepa della polvere...*, cit., p. 157.

⁵ A. ARTAUD, *Lettre à Paul Thévenin*, in *O. C.*, XIII, pp. 146-47.

⁶ R. CASTELLUCCI, *Genesi. From the museum of the sleep* (programma di sala), in *Epoepa della polvere...*, cit., p. 262

⁷ È il critico di teatro Franco Quadri che fa notare la significativa presenza dei piccoli figli di Castellucci in uno degli episodi più forti e più rilevanti sul piano etico, come la ricostruzione di "Auschwitz" nella *Genesi*.

⁸ A. ARTAUD, *Preamble*, in *O. C.*, Paris, Gallimard, I, 1976, p. 11.

⁹ *Artaud le Momo*, Bordas, Paris 1947. È una raccolta di cinque testi poetici accompagnati da disegni dell'autore. *Momo* nel gergo marsigliese significa l'imbecille, il tonto, l'infante.

¹⁰ R. CASTELLUCCI, *L'Oresteia attraverso lo specchio*, cit., pp. 156-58.

¹¹ Cfr. A. ARTAUD, *Il teatro alchimistico*, in *Il Teatro e il suo Doppio*, Prefazione di J. Derrida, Einaudi, Torino 1968, pp. 165-69.

¹² R. CASTELLUCCI, *L'Oresteia attraverso lo specchio*, cit., pp. 156-58. Il richiamo ad Artaud è, anche in questo caso, immediato: «il teatro –aveva scritto infatti Artaud– deve essere considerato il Doppio, non di quella realtà quotidiana e diretta [...] ma di un'altra realtà rischiosa [...] dove i principi, come i delfini, una volta mostrata la testa si affrettano a reimmergersi nell'oscurità delle acque» (Cfr. A. ARTAUD, *Il teatro alchimistico*, cit., p. 165-69).

¹³ R. CASTELLUCCI, *Il problema dell'inizio e della fine*, in *Epoepa della polvere...*, cit., p. 271.

¹⁴ Cfr. A. ARTAUD, *Il teatro alchimistico*, cit., p. 168-69.

¹⁵ A. ARTAUD, *Il teatro alchimistico*, cit., p. 167.

¹⁶ R. CASTELLUCCI, *Su Artaud e Céline*, in *Epoepa della polvere...*, cit., p. 273-74.

¹⁷ A. ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in *O. C.*, Gallimard, Paris 1974, XIII, pp. 65-104; trad. it. a cura di M. Dotti, *Per farla finita con il giudizio di dio*, Stampa Alternativa/ Nuovi Equilibri, Roma 2000, pp. 15-126.

¹⁸ R. CASTELLUCCI, *Auschwitz*, in *Epoepa della polvere...*, cit., pp. 264-65.

¹⁹ Cfr. *Ibidem*.

²⁰ Cfr. *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 240.

²² A. ARTAUD, *La ricerca della fecalità*, in M. DOTTI, op. cit., p. 29; *O. C.*, XIII, p.82.

²³ *Ivi*, pp. 31-33; *OC*, XIII, pp. 84-86.

²⁴ C. PASI, *Artaud attore*, Bollati Boringhieri, Milano 2000, p. 161.

²⁵ Cfr. J. DERRIDA, *Prefazione*, a *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., p. XXIII.

²⁶ R. CASTELLUCCI, *Etica ed Estetica*, in *Epoepa della polvere...*, cit, pp. 306-308.

²⁷ In L. CARROLL, *La casa dello specchio*, in *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie-Attraverso lo specchio*, trad. it. di M. D'Amico, Mondadori, Milano 2004, pp.141-153.

²⁸ R. CASTELLUCCI, *L'Oresteia. (una commedia organica). Appunti di un clown* (programma di sala), in *Epopèa della polvere...*, cit., p. 148.

²⁹ A. ARTAUD, *Conclusioni*, in M. DOTTI (a cura di), *Per finirla con ...*, cit., p. 53; *O. C.*, XIII, p. 104.

³⁰ Ivi, pp. 101-103.

³¹ «Je n'ai pas –aggiunge– besoin de naître, je suis toujours mort mais vivant mort, mort vivant»: A. ARTAUD, *Cahiers de Rodez*, settembre- novembre 1945, in *O. C.*, Gallimard, Paris 1984, XVIII, p. 63.

³² L. CARROLL, *Il coniglio presenta un conticino*, in *Le avventure di ...*, cit., p. 40.

³³ Cfr. R. CASTELLUCCI, *Su Artaud e Céline*, cit., pp. 273-74.

³⁴ C. CASTELLUCCI, *Il teatro rifà quello che è stato già fatto, cioè inverte il destino*, in *Epopèa della polvere...*, cit., p. 278.

³⁵ Cfr. M. DOTTI, op. cit., p. 103. G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Mille Plateau*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 196.

³⁶ Ivi, p. 68; *O.C.*, XIII, p. 114

³⁷ Cfr. A. ARTAUD, *Il teatro alchimistico*, cit., p. 168.

³⁸ Cfr. C. DUMOULIÉ, *Nietzsche et Artaud: pour une éthique de la cruauté*, PUF, Paris 1992, pp. 130-31.

³⁹ Cfr. per es. Lettera di Artaud a René Guilly, 7 febbraio 1948, in M. DOTTI (a cura di), *Per finir-la con...*, cit, pp. 91-93.

⁴⁰ R. CASTELLUCCI, *L'Oresteia attraverso lo specchio*, cit., pp. 156-58.

⁴¹ R. CASTELLUCCI, *Il problema teologico del teatro*, in *Epopèa della polvere...*, cit., pp. 271-72.

⁴² Cfr. C. DUMOULIÉ, *Nietzsche et Artaud: pour une éthique de la cruauté*, cit., p. 131.

⁴³ A. ARTAUD, *Le Théâtre de Séraphine*, in *O. C.*, Gallimard, Paris 1956-1994.

⁴⁴ F. NIETZSCHE, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci (e Scritti 1870-1873)*, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano, pp. 172-73. Sul rapporto Artaud-Nietzsche si faccia riferimento in special modo a: J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967. G. DELEUZE, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Minuit, Paris 1972; G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris 1980; H. GOUHIER, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Vrin, Paris 1974; C. DUMOULIÉ, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Puf, Paris 1992.