

[Titolo](#) || Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, *Sacco* (1974) - presentazione

[Autore](#) || Sabrina Galasso

[Pubblicato](#) || Sabrina Galasso, *Il teatro di Remondi e Caporossi (1970-1995)*, Bulzoni, Roma 1998, pp.61-66

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

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

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, *Sacco* (1974)

Teatro di e con: Claudio Remondi e Riccardo Caporossi

Scritto e Diretto da: Claudio Remondi e Riccardo Caporossi

Interpretato da: Armando Sanna e Pasquale Scalzi

Prima: Club teatro, Roma febbraio 1974

Nuova produzione anno 2003

Sacco: la Vittima e il Carnefice¹. Presentazione

di Sabrina Galasso

Venduto il teatro “Leopardo” per pagare i debiti accumulati, con il denaro restante Claudio Remondi e Riccardo Caporossi affittano a Roma una cantina, in via Sant’Agata de’ Goti, che diventa la sede della loro compagnia, Club Teatro. Qui hanno inizio, nell’estate del 1972, le prove per il nuovo spettacolo, che va in scena nel febbraio del 1974 nello stesso teatro sotterraneo della Suburra.

Sacco segna il vero debutto teatrale del sodalizio di Claudio e Riccardo, per la completezza e l’organicità del lavoro, per la grande risonanza che ha all’epoca, nel quadro del teatro d’avanguardia italiano, e per la diffusione che lo spettacolo avrà negli anni successivi². Questa è la “trama”: un sacco, stimolato dalle molteplici torture di un carnefice silenzioso, che si avvale di strumenti eccentrici ed abnormi, prende vita emettendo suoni inarticolati, compiendo movimenti, cantando. In seguito, a partire dagli arti, seguiti dalla testa e da tutto il corpo, ne esce un individuo seminudo. Libero per breve tempo di agitarsi sul palcoscenico, viene ben presto nuovamente imprigionato dal carnefice che, avvolgendogli attorno al corpo un mantello verde, lo trascina via.

Il testo di *Sacco* è il primo copione visuale dei due autori, vero e proprio *storyboard*, che fissa, in più di duecento pagine di disegni simili a fumetti, le idee sceniche che i due vengono elaborando intorno all’immagine del sacco, riportando con cura le azioni, i gesti, i movimenti, dando un nome agli oggetti scenici, registrando parole e suoni³. Incamerando le esperienze figurative dei lavori precedenti, concretizzando e funzionalizzando drammaturgicamente la matrice pittorica che dilagava in *Giorni Felici* e irrompeva in *Térote*, questo testo segna l’inizio di una drammaturgia che andrà assumendo sempre più come codice portante il disegno paziente, minuzioso, azione per azione. Anche la partitura verbale, destinata ad essere eseguita, nello spettacolo, dal solo Remondi, è esibita in composizioni grafiche che ne visualizzano le caratteristiche sonore, indicando toni ed espressioni attraverso la qualità del segno, con composizioni a onde, curve e spirali, dove intere frasi assumono i contorni di oggetti.

L’impianto scenico a schema centrale, dove gli spettatori siedono su due lati, gli uni di fronte agli altri, allo stesso livello degli attori, e dove una luce forte e omogenea non lascia zone in ombra, è di estrema essenzialità: non vi è nessun elemento decorativo, nessun impianto scenografico, nessun elemento “teatrale” – né quinte, né fondali, né sipario; soltanto, appesi alle pareti, sul pavimento nudo, al centro, negli angoli, sono disseminati vari oggetti⁴. Alcuni sono fantastici, altri identificabili come oggetti d’uso, ma straordinariamente accresciuti rispetto alle dimensioni quotidiane e tutti adoperati dal personaggio muto come strumenti di tortura: un argano, delle tenaglie, una corda, un tortore, un pugnale, un arpione, una pistola, un periscopio e ancora una gigantesca siringa, una grossa asta da patate, una pila di camere d’aria chiusa da un coperchio con quattro mirini, una semisfera di metallo con un foro al centro. Non sono elementi di una ricostruzione d’ambiente, ma portatori di un’immagine della realtà caratterizzata da una perversa razionalità, in cui convivono oggetti provenienti da differenti contesti che, pur nella loro estemporaneità e deformità, sono perfettamente adeguati e funzionali. La loro presenza domina la scena; invadono uno spazio privo di connotazioni e atemporale, componendo un paesaggio surreale. Sono al centro dell’azione, anzi sono i portatori dell’azione e dei rapporti fra i personaggi, che si definiscono esclusivamente attraverso la loro mediazione. Coesistono con l’oggetto assoluto: il sacco, elemento primitivo, informe e poliforme, embrione e utero

¹ S. Galasso, *Il teatro di Remondi e Caporossi* (1970-1995), Bulzoni, Roma 1998, pp. 322-325

² Remondi e Caporossi con *Sacco* andranno in tournée non solo in tutta Italia, ma anche ripetutamente all’estero, in Francia, in Spagna, in Israele, a Mosca.

³ I cambiamenti principali fra testo e messinscena stanno nell’eliminazione di un lungo monologo pronunciato dal Sacco, che esprimeva il desiderio di individuazione e di potenza, ritenuto poi superfluo, e il prendere corpo della figura del Carnefice, nel testo solo intuibile o visibile a frammenti. Il testo di *Sacco* è stato pubblicato in *Il Trovarobe I*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1974.

⁴ Tutti gli spettacoli di Remondi e Caporossi del decennio ’70-’80 saranno caratterizzati (da questo accadere sotto una luce piena, che gli autori stessi chiameranno “luce di mezzogiorno” o “sole di mezzogiorno”, di probabile ascendenza beckettiana e che amplifica impietosamente la povertà della scena e mette a nudo crudamente i corpi degli attori, con una sorta di masochistica volontà di non velare oggetti e persone con effetti. Contribuisce a dare l’immagine di uno spazio-tempo bloccato e innaturale, dove si muovono corpi snaturati e privi di ombre.

[Titolo](#) || Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, *Sacco* (1974) - presentazione

[Autore](#) || Sabrina Galasso

[Pubblicato](#) || Sabrina Galasso, *Il teatro di Remondi e Caporossi (1970-1995)*, Bulzoni, Roma 1998, pp.61-66

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

[Numero pagine](#) || pag 2 di 3

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

insieme. Surrogato della figura umana, ne mette in scena la nascita in un lungo e sofferto parto che lascia intravedere prima soltanto la forma del corpo, poi le gambe, poi le braccia, poi il busto e la testa e infine il corpo intero. Lo spazio scenico si fa esplicitamente spazio del rito, quando, ai piedi del sacco sospeso a mezz'aria, due teli, uno disteso per terra, l'altro disposto a piramide rovesciata, individuano una sorta di recinto sacro – definito il "Sacro" nel testo. Su di esso, dal sacco ferito con una freccia, cade, simulando gocce di sangue, della segatura, ad indicare il sacrificio che la nascita dell'individuo dal sacco richiede. Buona parte dell'universo sonoro dello spettacolo è costituita da ritmici rumori prodotti nell'uso di questi oggetti: lo sferragliare della catena dell'argano, i brevi colpi di bacchetta sulla semisfera di metallo, i suoni delle bastonate e delle percosse. Il tempo dello spettacolo, che dura poco meno di un'ora, è sospeso, non lineare, dilatato in un mezzogiorno continuo, non tempo drammatico, ma tempo circolare che inizia e termina allo stesso modo: un uomo entra in scena trascinando un sacco, lo stesso uomo esce di scena trascinando un altro sacco, forse per recarsi a ripetere lo stesso evento in un luogo diverso, in un percorso che appare senza soluzione di continuità. È il tempo della condizione umana: da una nascita a una morte, da un'altra nascita ad un'altra morte. Ma, nell'indaffararsi del carnefice ad utilizzare ogni sorta di attrezzi, nel manovrare su e giù l'argano, agisce un altro livello temporale, che si insinua sulla scena della negazione del tempo drammatico: è l'esibizione di una durata in cui azione teatrale e azione reale coincidono, il tempo del fare, costruire, "tempo reale" della non-finzione teatrale.

Non personaggi in senso tradizionale, non definiti psicologicamente, socialmente, storicamente, Remondi e Caporossi "interpretano" due ruoli astratti. Caporossi, nei panni del carnefice, la bocca serrata da un cerotto, il torace costretto in un bustino femminile, porta pantaloni bianchissimi, ai piedi calzature simili a squadrate ingessature, appesa alla vita una cintura con un coltello e una pistola. Nella scena finale, appare con una maschera sul viso, che si rivela, nel gesto compiuto da Remondi per strappargliela, composta da più strati di alluminio, e un mantello verde sulle spalle. Remondi, le cui forme sono per la maggior parte del tempo appena intuibili dentro l'involucro di juta, mostra a tratti un arto nudo e, per breve tempo, appare a figura intera, coperto solo da un paio di mutandoni, per essere immediatamente riavvolto nel mantello verde di Caporossi.

Riccardo è il Carnefice e il Mentale, il Razionale. Claudio è l'Uomo dalla nascita alla morte, dominato dalla natura e dall'istinto, che esce dalla materia grezza e ad essa ritorna. Il percorso per liberarsi dal sacco che lo avvolge in un mondo di desideri elementari, primitivo e indifeso, è lungo, e l'affermazione dell'individualità è breve e fragile: per poco tempo egli resta fuori dall'involucro declamando: Io, Io, Io. Un terzo personaggio animato in scena, un criceto in gabbia, primo di una serie di animali che accompagneranno i lavori dei due autori, moltiplica il senso di oppressione e prigionia dello spettacolo. Remondi e Caporossi incarnano un'astrazione più che interpretare un personaggio e hanno anche la possibilità di aprire lo spettacolo agli interventi degli spettatori, che vengono direttamente invitati da Caporossi ad entrare in scena e ad osservare, per breve tempo, le azioni del sacco dai quattro mirini in cima alla pila di pneumatici che lo ingabbia. Rispetto ai lavori precedenti si assiste in *Sacco* alla dominanza gestuale. Il passaggio è esemplificato dal simbolico cerotto che serra le labbra di Caporossi, sempre muto in scena, e dalla partitura verbale affidata a Remondi, che si presenta come una sorta di agonia della parola, confermata dall'eliminazione, nel passaggio da testo a spettacolo, del lungo monologo che avrebbe dovuto essere pronunciato da Claudio. Infatti la parola logica e informativa è negata da un cosmo di suoni bassi e corporei: urla, risatine, gorgoglii, mugolii, borbottii, soffi e una litania, indecifrabile preghiera cantata che viene dal profondo e si fa più forte. È un universo di materia informe, in cui emergono memorie antiche, dove frammenti biblici ed espressioni infantili esibiscono un linguaggio che si rifà all'origine, alla genesi – una filastrocca sul numero sette, l'iterato «non sono mica il guardiano di mio fratello!» di Caino dopo l'assassinio di Abele – e che termina nel silenzio finale rotto solo dal rumore dei passi pesanti di Caporossi. Il linguaggio gestuale, in rilievo nel silenzio della parola, è, invece, il vero portatore delle azioni. Si svolge lungo una partitura fortemente strutturata, ma, nello stesso tempo, è in grado di generare una pluralità di significati, permettendo una lettura dello spettacolo non tanto ambigua, quanto polisensa⁵. Due sono i registri gestuali: quello lento, misurato, severo e meticolosamente crudele di Caporossi; quello animalesco, corpulento, istintuale e informe di Remondi. Il magro Caporossi ha la rigidità di un robot, il suo è un gesto razionale, mentale, di una violenza fredda e controllata, mosso da un corpo costretto, prigioniero di un macchinoso abbigliamento, negato. Il corpo di Remondi si libera a tappe dall'involucro che lo immobilizza; il suo è un gesto di scoperta, le gambe prendono vita, si toccano, si conoscono, i piedi si strofinano l'uno contro l'altro, si passa mani e braccia sulla bocca, sul viso. È un gesto primitivo che nasce in un corpo partorito dalla materia inerte e alle cui potenzialità espressive si affidano momenti incisivi dello spettacolo. La componente autobiografica si rispecchia nella divisione dei ruoli: Caporossi, nella sua matrice figurativa e architettonica, costruisce uno spazio disegnato dalla linearità dei movimenti, condensato nell'immaginazione degli oggetti; Remondi coagula nella materialità grezza del sacco di juta, nell'uso di un linguaggio non articolato e primitivo, nel gesto basso, le trascorse esperienze di sperimentazione vocale, scenica, gestuale. Sono presenti, in questo spettacolo, alcuni temi chiave dell'attività della coppia: il drammatico rapporto Io-Altro, che si ripete all'infinito nella figura del Doppio, nella polarizzazione Carnefice-Vittima, culminando nella scena del tentativo di

⁵ Un episodio conferma la polivalenza della partitura gestuale di *Sacco* e la sua capacità di incidere in momenti e contesti diversi: durante le rappresentazioni del 1990 a Mosca, la scena in cui il pugno del sacco si apre e si chiude emergendo dalla sfera forata, in lotta con la mano del carnefice, è letta e applaudita dagli spettatori alla luce delle vicende politiche di allora.

[Titolo](#) || Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, *Sacco* (1974) - presentazione

[Autore](#) || Sabrina Galasso

[Pubblicato](#) || Sabrina Galasso, *Il teatro di Remondi e Caporossi (1970-1995)*, Bulzoni, Roma 1998, pp.61-66

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

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

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

scissione del sacco stesso, accompagnata dal bellissimo dialogo monologato di Remondi la cui voce echeggia da dentro l'involucro, l'"alterco violentissimo di due esseri", l'exasperato e ambiguo rapporto con la realtà oggettuale nella sovrapposizione oggetto-soggetto, esemplata dal sacco-uomo; la disponibilità degli oggetti stessi nel prestarsi al sadomasochismo dei personaggi, ma prelude, con il loro allarmante dilatarsi e deformarsi, ad un'autonoma attività pronta a stravolgere i ruoli uomo-cosa, che si incarnerà nelle macchine dispotiche che invaderanno i successivi spettacoli di Remondi e Caporossi...