

## Mario Ricci da Joyce al Barone di Münchhausen

Mario Bertin

Da molti anni Ricci sta inseguendo un ideale di purezza espressiva sul filo della ricerca tecnica. Spazio che dà ragione alla sperimentazione — di per sé estranea al rinnovamento contenutistico — nel suo tentativo di emancipazione del teatro dal principio di subordinazione alla parola in particolare, in vista di un recupero degli elementi più specifici e più specificanti. Primo fra tutti il movimento. Ove movimento sottolinea, nelle sue implicazioni più vaste, una dialettica totalmente nuova postulata dal criterio di coordinazione, di addizione e di concrezione in base ai quali appunto Ricci costruisce i suoi spettacoli. E sta a significare conseguentemente l'impossibilità di afferrare la materia nella sua complessità e di organizzarla in un qualsiasi schema ideale. La dinamicità accentua ancor più l'impressione di instabilità delle conclusioni che, non trovando

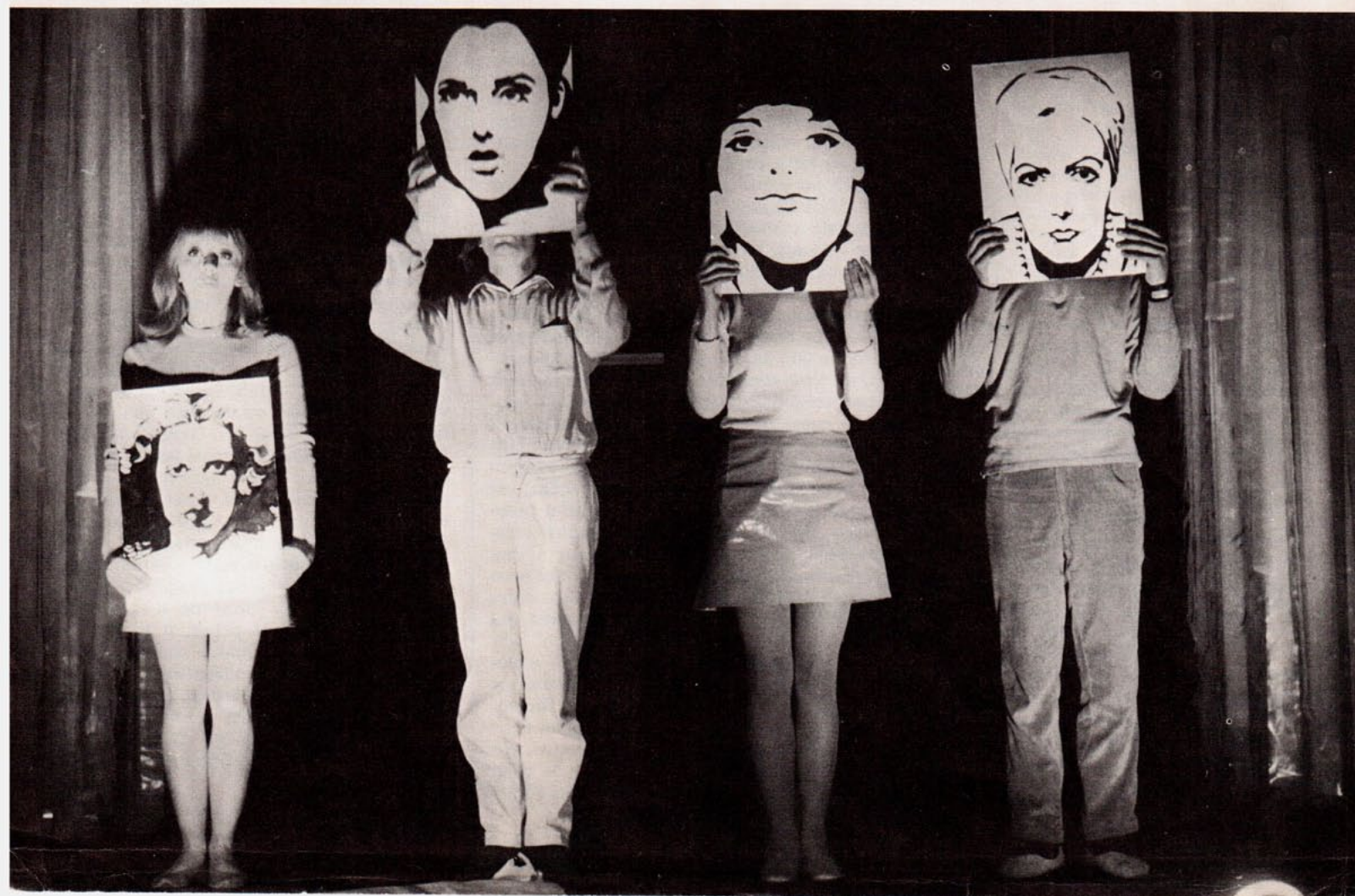


supporto in soste naturali, risultano irrimediabilmente aperte e provvisorie. Esasperazione di una scoperta contemporanea sulle qualità dell'arte attraverso la sua riduzione a principio. I punti di vista vengono eliminati, come viene eliminata ogni convergenza verso determinati momenti critici ed ogni centralità. Quel che conta è la complessità dell'azione visiva che non può essere completamente afferrata né dalla volontà creatrice né dallo spettatore e diviene quindi fonte di sempre nuovo divertimento.

Questo divertimento nel *Barone di Münchhausen* deriva dalla intuizione delle possibilità di gioco in cui trova sviluppo la più banale delle situazioni nel momento in cui venga scomposta in elementi visivi con scopo demistificante. In questo senso il titolo risulta sì da una scelta pretestuale, ma che condiziona tuttavia il materiale immaginifico e indirizza i simboli verso significati peculiari.

E solo a questo livello — mi sembra — è intravedibile una allusione al noto libro di Rudolf Erich Raspe. Ciò del resto era perfettamente valido anche per le creazioni precedenti *Edgar A. Poe* e *James Joyce*. Dall'*Ulisse* di Joyce e dai *Racconti* di Poe infatti erano state desunte delle atmosfere e dei sentimenti in vista di spettacoli completamente autonomi ed esauribili in se stessi appunto come spettacolo.

Prendiamo come esempio il primo movimento del *Barone di Münchhausen*. L'al-





**Nella pagina precedente, in alto: Luigi Perrone nel « Barone di Münchhausen »; in basso: Angela Diana, Tonino Campatelli, Debora Hayes, Carlo Montesi. In questa pagina, a sinistra: Luigi Perrone; a destra: un'altra scena dello spettacolo.**

toparlante riversa sul pubblico con un tono sonnacchioso, annoiato, terribilmente monotono e intercalato da frequenti sospiri la descrizione sconnessa del muscolo tricipite brachiale: « Come dice il nome questo muscolo è costituito da tre capi... divisi in capo lungo, vasto mediale, vasto laterale. Il capo lungo nasce dal tubercolo... sotto-glenoideo della scapola, per mezzo di un tendine... ». È evidente che simile esasperazione commentata scenicamente (o che commenta) dal barone di Münchhausen, rigido nel suo costume settecentesco nero dinanzi a un pannello su cui è effigiata un'immagine d'uomo astrologico circondato dai segni zodiacali e cabalistici, acquista un potere inquietante. Ma ogni possibile indicazione raccolta in questo frattempo viene immediatamente dispersa dalla reazione che determina la trovata caricaturale sul piano visivo: l'estrazione da parte del barone dalla sua manica in corrispondenza del tricipite di metri e metri di garza bianca e rossa.

In questo modo l'azione prosegue attraverso la successiva destituzione di ogni primitiva proposta. E' la magia (quanto resta di tutto lo spettacolo) del passaggio continuo da un presupposto ideale al gioco che lo traduce in termini visivo-cinetici demistificatori. Si apre una catena di possibili significati che, relegati immediatamente a vivere di vita propria e autonoma nei confronti dello spettacolo, perdono la loro stessa plausibilità e precipitano quindi nell'insignificante, mentre riacquista valore soltanto quello che possiamo gustare con l'occhio: l'immagine in movimento e il suo ritmo. D'altra parte lo stesso gioco, a cui viene continuamente riportata la proposta di Ricci, assume un duplice carattere provocatorio. La provocazione visiva, data la voluta banalità e puerilità dei giochi utilizzati per la scena, che sono effettivamente giochi infantili (mosca cieca, i quattro cantoni...) di cui viene evidenziato il ca-

rattere pittorico ed evocativo. E la provocazione ideale risultante dall'esclusione da parte del gioco di una insinuazione di significati suggerita peraltro dal gioco stesso. Esso cioè acquista un valore dissacratorio che, a sua volta, fa riapparire una realtà intenzionalmente lasciata fuori dalla porta senza essere riuscito ad affrancarsi del tutto da essa.

E da un punto di vista ritmico, *Il Barone di Münchhausen* ha una struttura sofisticatissima, modulata - intenzionalmente o no - quasi matematicamente. Si apre e si chiude con due movimenti lentissimi a finale inconcluso vagamente evocatore e scopertamente ironico (l'automobile all'inizio e la bambola alla fine). All'interno di queste due parentesi di consistenza descrittiva, sono racchiusi movimenti velocissimi con tendenza maggiormente grafica, giocati quasi esclusivamente sulle diagonali; proposte di scultura cinetica arricchita pittoricamente dall'utilizzazione dei colori puri nei costumi e negli oggetti di scena, soprattutto l'azzurro e l'arancio, che si muovono nel palcoscenico nero. Tutto: luce, musica, persone, colori, è ridotto a movimento per cui anche « la scelta del nero non è casuale, infatti in nessun altro colore la luce crea "movimento" come sul nero ».

Questa ideazione di una struttura di « movimenti » è ulteriormente complicata da trovate particolari che possono racchiudersi una nell'altra secondo il sistema delle scatole cinesi e dall'uso della diapositiva e del cinematografo. Diapositiva e cinematografo come elementi cospiranti ad ar-

ricchire, per la successiva creazione di strati non ridicibili e non organizzabili in qualcosa di diverso e di esterno a essi, la immagine cinetica globale la cui lettura avviene quasi impossibile mentre è accresciuta la fruizione gratuita immediata. Questo avviene particolarmente nei momenti in cui lo spazio di proiezione è frantumato ed è mosso sul più vasto spazio scenico in una azione autonoma mai giustificata dall'immagine proiettata. Ad essa si può invece aggiungere come sua prosecuzione, come sua ripetizione o anticipazione ottenendo effetti ancor più suggestivi, più plastici e più maturi di quelli ottenuti, per esempio, in *E. A. Poe*, dove erano stati usati procedimenti analoghi.

A questo punto si è legittimati a parlare di una concezione inedita di teatro, e originalissima. Esso si ispira decisamente ed esplicitamente all'arte plastica e trova il suo elemento specificante nel « movimento » cui viene ridotta ogni altra componente: il colore e gli attori, la musica e la luce, il costume e la parola. E il movimento viene immediatamente gioco per salvaguardare la sua stessa purezza e la sua assoluta gratuità. Perché insomma nel movimento non possa essere visto che movimento. Questo Ricci ha tenuto ad affermare ripetutamente come unica regola della sua ricerca. Nonostante tutto ciò però il « movimento » non riesce a esaurire le sue proposte teatrali. Anche se ogni discorso ulteriore non lo interessa, sotto l'uomo di gusto pulito e raffinatissimo, dall'immaginazione creatrice ricca di sempre nuove sorprese, si intravede inequivocabilmente il Ricci che pensa, il Ricci con una sua idea del mondo e dell'uomo. E' tutto ammodo, si ride volentieri, si è convinti di non essere - almeno per una volta - disturbati eppure ci sono risvolti amari che danno ragione delle scelte e della fine, educata, intelligente ironia.

**Mario Bertin**