



Qui sopra e nella pagina accanto: gli attori del "G.T.S.O. 15" durante alcune fasi dello spettacolo messo in scena a Venezia. Nella pagina accanto: sta nascendo la prima "macchina di scena", che guiderà l'azione per tutta la prima parte. Nel corso del seminario Mario Ricci ha illustrato la metodologia di lavoro del suo gruppo basata sulla nascita di "oggetti di scena" prima della definizione scenica.

re lear, da un'idea di gran teatro di william shakespeare

Quanti colori ci sono in un prato per un bambino che ignori il "verde"? Giro a Mario Ricci questa domanda che Stan Brakhage si pone nelle sue *Metafore della visione* perché so che gli piacerà molto, posto che da anni è impegnato a risponderle. A scoprire, cioè, le cose da un punto di vista bambino (l'impresa difficile è proprio quella di ritrovarsi bambini dopo essere diventati adulti, di non morire diventando adulti), con un occhio non limitato da artificiali leggi prospettiche, non pregiudicato da logiche compositive, un occhio che debba conoscere ogni oggetto incontrato nella vita attraverso un'avventura percettiva. Questo oggetto che si trova già fatto o si costruisce e poi sta lì e occorre vedere che tipo di rapporto può stabilire con l'attore (in questo caso **attore-oggetto-attore**) nell'azione visiva in cui verrà utilizzato e per cui era stato scelto o costruito: le prove di Ricci sono, per l'appunto, "avventure percettive" in cui gli "oggetti" si svelano per confronto e, svelandosi, chiariscono i loro rapporti all'interno di un'"azione visiva" che si definirà successivamente meglio confrontandosi a sua volta con altre azioni, contribuendo nello stesso tempo alla

invenzione dello spettacolo, del suo svolgimento necessario (e non obbligato). C'è anche il nastro magnetico su cui è registrato il sonoro — realizzato con lo stesso metodo di lavoro, di rivelazione attraverso il confronto — che vale a sostenere il ritmo dello spettacolo, sostenere nel senso di appoggio — di completamento — ma anche di promemoria, di controllo al secondo. C'è, naturalmente, un rapporto dialettico tra nastro e azioni visive, ma non è, altrettanto naturalmente, il solo: tutto lo spettacolo poggia difatti su una continua **dialettica dell'immaginazione** che tende a materializzare sulla scena la fantasia, a restituire la realtà come gioco fantastico. Dunque un'operazione di igiene mentale, un massaggio al cervello contro l'atrofia dell'occhio della mente (di nuovo Brakhage, sulla degenerazione dell'occhio del bambino che "riflette il venir meno dell'innocenza più eloquentemente di qualsiasi tratto umano, un occhio che impara presto a **classificare** le proprie visioni, un occhio che rispecchia il movimento dell'individuo verso la morte **nell'accrescersi della sua incapacità di vedere**"), una ricerca conoscitiva basata su comunicazioni visive (principalmente, e integrate da oggetti sonori, musiche, parole, rumori) per arrivare alla percezione nel suo senso più cristallino: prima e al di là della classificazione, dell'interpretazione, del significato, dello "schema mentale", prima e al di là della parola e della sua corruzione, del messaggio, insomma di ogni eventuale e possibile **sistemizzazione**. Non una superficiale poetica dell'innocenza dietro questo

lavoro, beninteso, ma la consapevolezza, ch'è uno dei modi per cogliere l'obiettivo essenziale del teatro contemporaneo: la distruzione della "letterarietà" borghese e il recupero delle forme primarie dell'espressione come origine di una nuova cultura. Questo suo lavoro Ricci lo ha portato avanti asciugandolo di spettacolo in spettacolo, particolarmente nel *Joyce* e in quel bilancio-riflessione che era il *Barone di Münchhausen* da cui è evidentemente partito per questo *Re Lear*, da un'idea di gran teatro di William Shakespeare, il risultato più convincente e felice da lui ottenuto. Mettendo l'accento, nel caso, sul secondo aggettivo, felice: nel *Re Lear* il divertimento e la liberazione espressiva colpiscono con indubbia prepotenza, investono e trascinano lo spettatore. Soltanto l'equilibrio dell'allestimento può trarre in inganno e far sospettare la decorazione, la grande illustrazione: in realtà *Re Lear* è molto "bello", ma senza sbavature o compiacimento, è "bello" perché compiutamente risolto. Ricci supera un'intenzione di provocazione che non credo abbia mai avuta e che tuttavia si poteva — volendo — fraintendere in altre sue cose, per far veramente scattare quel meccanismo di, se così si può dire, godimento positivo che deriva da una semplificazione assoluta del discorso, dal suo valere "in sè". È il procedimento del jazz, della pittura di Gorki (che, per l'appunto, sarebbe assurdo accusare di decorazione): l'urto della lettura immediata, con tutte le reazioni a catena conseguenti. Dalla scoperta degli oggetti attraverso un itinerario tanto elementare sulla carta quanto arduo da realizzare in pratica sino ad un mezzo di comunicazione polifonico, tecnicamente molto avanzato: si pensi all'integrazione fra cinema e teatro che nel *Lear* va oltre i residui del fondale, o del solo rapporto dialettico per raggiungere una fusione figurativa che supera quel "punto di resistenza" delle proiezioni su cui Ricci ancora s'era fermato nel *Münchhausen*. Sicché al mezzo di comunicazione finalmente trovato ci si può abbandonare come ci s'abbandonava agli oggetti, per esserne utilizzati. *Re Lear* come prima impressione risulta in tal modo una sorta di "kolossal" teatrale: in effetti Ricci ha operato una dilatazione della fantasia scespiriana, ne ha colto tutta la spettacolarità, distruggendo, come si diceva, la "letteratura" accumulata sulla freschezza originaria, cogliendo le componenti elementari della grandiosità dei tre "riti" in cui s'articola la rappresentazione, quello mondano della spartizione del regno, quello agonistico che si conclude nella follia e quello tragico che ha come risultato la morte. Che lo spettacolo sia — per Ricci — singolarmente fedele al testo è abbastanza logico poichè *Lear* è, in realtà, un oggetto d'amore raccontato e "abbellito" con amore (non con fede cieca: con amore, cioè con lucidità), un racconto affascinante e primitivo — prima che una "cultura", in questo caso proprio quella "occidentale", se ne impadronisca — attraverso le sue più evidenti suggestioni. C'è il "gran teatro" costruito con passione e fiato e con evidente carica ironica: il gioco dei potenti diventa una giostra da luna-park, le battaglie che in un tumulto di cavalli, di lance e di scudi, sulla scena e nelle proiezioni



parallele, sembrano voler dar vita alle grandi composizioni di Piero della Francesca e Paolo Uccello, ritornano poi alle dimensioni comiche delle galoppate impeversanti a sproposito sui cavallucci di legno. Il "gran teatro" è, nel suo farsi, parodia e beffa di quell'altro gran teatro compiaciuto di se stesso purtuttavia restando gran teatro, e il divertimento degli attori e degli spettatori si sdoppia nell'immedesimazione e nella presa in giro. C'è, soprattutto, la sequenza centrale della follia, una struttura lineare che, per la sua stessa consequenzialità astratta piglia continuamente in contropiede. Cresce a limiti parossistici il rumore dell'uragano e cresce, da pochi gesti chiave, la pazzia di Lear, meccanicamente ritmata dai colpi sempre più frenetici di un martello su un'incudine, mentre al capo opposto del palcoscenico viene montato un grande "scacciaquindici", un pannello su cui scivolano e si giustappongono otto quadri con diverse immagini del protagonista, la cui figura viene così rapidamente alterata e ricomposta. Poi la morte: il pannello viene avvolto da un grande foglio di carta su cui lo stesso Lear ricalca a carboncino la sua immagine che gli altri attori intervengono a cancellare, un gesto di estrema semplicità, definitivo ed emozionante (e basta). Appunto: rosa è una rosa è una rosa.

Guido Boursier

SIPARIO

Luglio
1970

Gli italiani sono stati gli unici a servirsi di strutture complesse, in cui il contributo dell'attore aveva una minima parte, o si trovava ridotto al livello di oggetto tra gli altri. Unico tra gli otto, lo spettacolo di Mario Ricci (Re Lear da un'idea di gran teatro di William Shakespeare) si è servito dei mezzi audiovisivi, facendo ampio ricorso a film, diapositive, registrazioni, effetti di luce. Ciò non toglieva l'effetto di funzionalità dei diversi elementi scenici, dato che queste attrezzature venivano montate e scomposte dagli attori stessi con lievi accorgimenti nel corso dell'azione. La scomposizione di Re Lear in tre principali momenti emozionali aveva un esito felicissimo nella parte mondana, col montaggio di una giostra spettacolare, e la recita di un'intera scena della tragedia con voci fuori campo e movimenti sommari di burattini manovrati a vista in un teatrino al centro del maggior palcoscenico, per l'irrisione degli attori in carne e ossa; questa stessa giocosità trovava un correlato appena drammatico nelle battaglie e nei gustosissimi scontri degli attori sui finti cavalli; e infine un riscontro tragico nella scena della tempesta, risolta in un frastuono di rumori registrati su un ironico contrappunto grafico visivo.

Qui ritornano gli stilemi più noti, e più cari, di Mario Ricci, l'iterazione nel rumore a vista di un'incudine battuta fino alle scintille da tre attori; la rarefazione dei movimenti nell'estenuato montaggio sempre a vista di un pannello a scomparti disuguali con riproduzione di facce e di parti del corpo di Lear; l'inutilità, nel fare e disfare l'immagine del protagonista, facendo scorrere e scambiando quegli scomparti; infine l'immagine viene incartata, ricalcata a penna e cancellata con la gomma in un gustosissimo finale. Per il resto dello spettacolo, Mario Ricci si trastulla col bello; per la prima volta ci propone uno spettacolo consumabile, con concessioni illustrative fino al decorativismo, meno persuasivo sul piano della pura ricerca di altri suoi precedenti risultati. L'ironia è in un accenno alla parodia del grande spettacolo, nell'uso cioè del bello, in dosi eccessive, con sottolineature parodistico-critiche.

Francesco Quadri.