

Mario Ricci durante le riprese cinematografiche del suo nuovo spettacolo « Il lungo viaggio di Ulisse » che andrà in scena al Teatro Abaco il 18 dicembre

## Ricerca teatrale e sperimentazione televisiva

51

La domanda alla quale mi è stato richiesto di rispondere riguarda la possibilità — e i modi — di un rapporto tra la ricerca svolta dal Teatro di Roma e l'attività della sperimentazione televisiva. La risposta, tuttavia, non può riguardare un angolo visuale che, pur importante, rischia comunque di risultare ristretto e deve coinvolgere l'intera questione costituita dal rapporto tra comunicazione teatrale e comunicazione televisiva e dalla loro intertraducibilità. Si tratta, del resto, di una questione che i Programmi Sperimentali della RAI hanno già per loro conto proposta, impadronendosi di un momento felice della più esposta ricerca teatrale — quella di Nanni e Ricci in Italia, e di Barba fuori d'Italia — e verificandone, appunto, insieme, la traducibilità e la documentabilità attraverso il video. Il risultato di questa nostra esperienza (alla quale si accompagnava uno studio teorico più strettamente legato a problemi drammaturgici ed a ricerche intorno a sistemi di comunicazione compatibili con il mezzo scelto) è apparso a molti positivo e di esso si cercherà conferma con proposte nuove, già realizzate o in via di realizzazione.

Questo, per avvertire sulla esistenza di una serie di esperienze già consumate, ma ancora attive come elemento di riflessione.

Diverso è, naturalmente, il discorso che può essere fatto nella direzione di un lavoro che sta formandosi, precisando le sue linee, definendo i suoi spazi immaginativi e di intervento. In questo caso — ed è il caso di un ipotizzabile rapporto tra la nostra ricerca e l'attenzione alla sperimentazione dichiarata dal « Teatro di Roma » — i territori inevitabilmente si confondono; il risultato obiettivamente documentativo della presenza del mezzo riproduttore, cinematografico o magnetico che sia, all'interno degli atti riconoscibili del processo sperimentale, si districa con difficoltà dal valore del segno riprodotto come atto finale e fissato, di un momento di ricerca.

Eppure i due tempi vanno separati, riguardando diverse, anche

se compatibili realtà. Ed è chiaro che al gruppo teatrale impegnato nella ricerca interesserà il documento del suo itinerario, mentre al ricercatore del linguaggio riproduttivo interesserà insieme, e più, l'aver piazzato il mezzo come presenza silenziosa, (ma in definitiva ingombrante e alla fine interlocutrice) dentro lo stesso procedere della ricerca teatrale (e sarà tentato di vederne l'influenza in termini di significato autonomo dall'immagine fissata rispetto al rompersi e al riprendersi dell'itinerario reale).

L'operazione è affascinante.

Ma i suoi confini vanno assai oltre la proposta di palcoscenico — anche se ciò che vi si svolge è quanto di più rischioso e libero possa immaginarsi — anzi in qualche modo la negano: pretendono, è chiaro, la nozione e lo spazio del laboratorio.

Il laboratorio: la cui assenza — assenza di metodo di lavoro, di disciplina fisica e intellettuale, — ha tanto condizionato, rendendola fragile negli atti e nelle prospettive, la sperimentazione teatrale in Italia.

Lo spazio del laboratorio è dunque quello dove l'incontro potrà avvenire, dove il rapporto tra la nostra ricerca e quella teatrale — di cui il « Teatro di Roma » corre l'avventura della proposta — potrà assumere senso e ragione nei termini propri della sperimentazione. L'altra strada, quella di documentare spettacoli della ricerca (il che avviene e avverrà con il Teatro di Roma e non soltanto con il Teatro di Roma, naturalmente) non cede di interesse per noi, ma configura rapporti diversi, di necessaria episodicità anche se di non minore impegno critico.

Vorrei ripeterlo: se avrà un senso inventare un rapporto sarà per arricchire la realtà teatrale italiana di occasioni — possibilità e strutture — capaci di garantire una nuova gestione dell'immaginario.

MARIO RAIMONDO

## All'insegna dell'intelligenza e del confronto

SI

L'attività del Teatro di Roma, al suo primo anno di vita, innegabilmente si presenta all'insegna dell'intelligenza e del confronto. Nell'ambito di una scelta inequivocabilmente attinentesi alla valorizzazione dei gruppi e delle persone che negli ultimi anni hanno agito particolarmente a Roma e che comunque a Roma si sono fatte le ossa, abbiamo lasciato il massimo spazio e concesso la massima autonomia a questi gruppi ed a queste persone in modo da proporre un libero confronto di idee e di modi di far teatro all'insegna dell'intelligenza.

Lo spettatore romano che venga ai nostri spettacoli e che frequenti i nostri teatri, (si tratti dell'Argentina, del Centrale, dell'Abaco, de La Fede senza distinzione) non può non afferrare il senso di vitale liberalizzazione per mezzo della quale egli è concesso di assistere agli spettacoli più significativi di questi anni e ad altri di nuovissima produzione, e di farsi un quadro dello svolgimento e delle prospettive di una fetta importante del teatro italiano tout court.

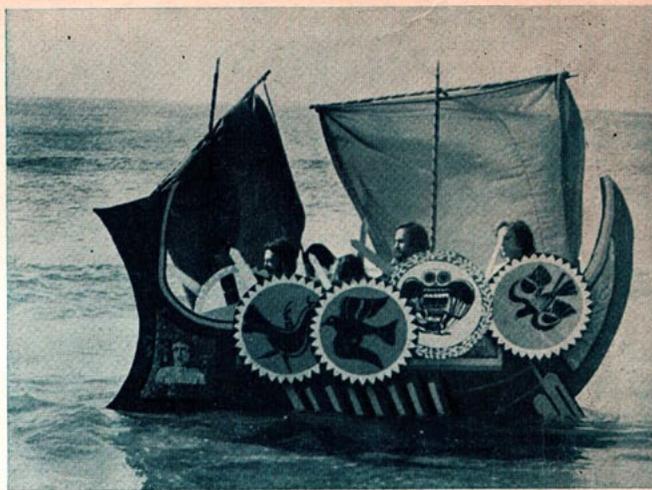
Un organismo pubblico, in una città come Roma, ricca di energie giovanili ha infatti l'obbligo di riceverle e di dar loro un aiuto al tempo stesso, non tanto per assorbirne le esperienze quanto per fornire loro un'occasione di « vita ». Altresì un organismo pubblico deve fornire e « rappresentare » i momenti più significativi del teatro italiano professionale in modo da incoraggiarne la ricerca e da favorirne lo sviluppo.

Naturalmente tutto questo non significa dare passivamente un « quadro » inerte ed asettico della situazione teatrale, per pura elencazione e per semplice documentazione, bensì vuole costituire un punto di riferimento, fuori da ogni politicizzazione scontata, per un teatro « romano » (nel senso di italiano) che si apra e si diffonda non soltanto in Italia ma anche all'estero (per diversi questo già avviene, da « L'Orestide » della Cooperativa Tuscolano, a Belorado e a Parigi, al Gruppo di Sperimentazione di Ricci per tutta l'Europa, alla Fede di Nanni in tournée negli Stati Uniti etc. etc.).

È un eccesso di fiducia o è una prova di generosità questa che il Teatro di Roma sta dando al teatro italiano più avanzato e meno riconosciuto? Lo spettatore, l'abbonato, deve pertanto essere avvertito di questa presenza del « nuovo », dell'« avanzato » nel cartellone della stagione; una presenza alla pari nel senso che tutti gli spettacoli e quindi tutti i gruppi, salvo le differenze di luogo di rappresentazione, vi stanno alla pari, come richiamo pubblicitario e come sostegno organizzativo.

Tale politica del Teatro di Roma richiede allora una partecipazione dello spettatore, dell'abbonato, non soltanto nei confronti degli spettacoli ma anche delle loro scelte; i modi e le finalità di queste scelte saranno stabiliti nei mesi che precederanno la prossima stagione. Al momento del bilancio dell'attività di questo primo anno gli spettatori gli abbonati saranno indotti a chi-

## Il lungo viaggio di MARIO RICCI alla ricerca di Ulisse



A proposito del Gruppo di Sperimentazione Teatrale diretto da Mario Ricci, scrive Theodore Shank che « Metà degli otto membri del G.S.T. di Roma, sono pittori che durante il giorno costruiscono vari oggetti scenici da usare nei vari spettacoli del Gruppo. Quando il Gruppo comincia a montare un nuovo spettacolo leggendo e discutendo un'opera narrativa ben conosciuta, essa serve soltanto a fornire un centro focale per le prime discussioni, e il testo che ne risulta assomiglia assai poco ad essa ».

Scendendo nello scantinato del Teatro Abaco riesce difficile distinguere, come avviene normalmente, l'attore dallo scenografo, lo scenografo dal costruttore di scene, il costruttore dal sarto, tutti impegnati come sono, a tagliare, dipingere, montare, smontare, illuminare, a compiere insomma quelle azioni che tutti sappiamo di uno spettacolo; soprattutto in un luogo come lo scantinato del Lungotevere Mellini, diverso, anzi contrapposto polemicamente alle sale del normale circuito teatrale.

Gli spettatori del Teatro di Roma hanno già potuto vedere i risultati assai positivi di questo metodo di lavoro di gruppo: il « Re Lear da un'idea di Gran Teatro di William Shakespeare »; ora il Gruppo del Teatro Abaco sta provando « Il lungo viaggio di Ulisse » che Mario Ricci ha composto proponendo come base di lavoro l'Ulisse di Joyce e quello

mo che lotta contro tutti. Io mi servo di questi spunti per fare uno spettacolo nostro, con materiali teatralmente originali, di comunicazione immediata con il pubblico. Si stabilisce un'idea di partenza e si comincia a lavorare contemporaneamente sugli oggetti scenici e sull'azione. Mentre lavoriamo sugli oggetti tentiamo di verificare la loro possibilità di azione. Spesso cominciamo pensando come un oggetto potrà funzionare, e poi, quando l'oggetto è definito, intervengono ragioni pratiche in quanto esso stesso ci impone, a volte, una sua parziale definizione. Così, a volte, è l'oggetto che si impone a noi, attori e regista, e noi dobbiamo consentire alle sue richieste. Anche gli oggetti hanno una loro personalità. L'impiego di questi materiali permette di agire direttamente sullo spettatore scavalcando di slancio gli ostacoli di dubbi contenuti o altrettanto misteriosi significati. Il problema è infatti di arrivare in quella zona dell'individuo-spettatore che genericamente definisco « mnemonico-emotivo-azionale » attraverso immagini (azioni visive) tra loro collegate non più dal filo conduttore di una qualsiasi storia o storiellina, ma solo tecnicamente, che in prima lettura lo costringano a delle « reazioni » prima che a dei « sentimenti ».

Questo mi ha detto Mario Ricci, in un momento di pausa del suo continuo, puntiglioso contatto con i materiali scenici che dovranno servire a dar corpo, a vi-