

teatro **abaco** club

lungotevere mellini 33/a tel 38 29 45

11 novembre 1970

ore 21³⁰

GS-Of DIRETTO DA
MARIO RICCI

ANGELA DIANA
EBORAH HAYES

NICHELA DE MATTEIS

ILLO MONACHESI voci

CLAUDIO PREVITERA

MARIO ROMANO

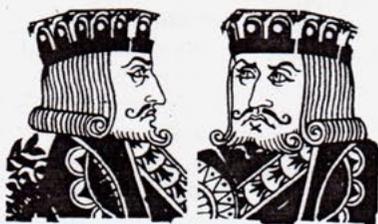
EMANUELE YACCHETTO

DARIO MAZZOLI GABRIELLA TOPPANI

Presenta

RE LEAR

di **MARIO RICCI**



ISCRIZIONE • ABBONAMENTO
L. 1.200 RID. L. 600

COSTUMI

L. DIANA

MATERIALI SCENICI

C. MONTESI
C. PREVITERA
M. ROMANO

ASSISTENTE

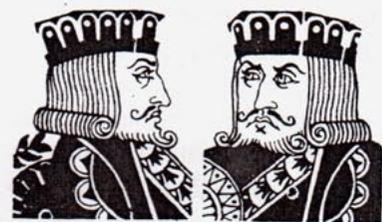
C. RENZI

FILMS

J. ROSS

TEATRO
a cura di Gianni Rosati

Il Re senza Denari



Lasciando da parte due autori come Eduardo e Paolo Poli, che possedendo un linguaggio autentico, riescono, per strade pur diversissime, a rendere ancora plausibile l'immagine di tutto il teatro italiano nei circuiti tradizionali, il solo autore capace di individuare al di fuori del teatro un motivo di fare teatro, è certo Mario Ricci, per più versi il Re senza denari di ciò che è rimasto dell'avanguardia povera di questo paese dopo l'esilio di Carmelo Bene. Inoltre oggi l'Abaco, il piccolo club dove Ricci non si guadagna la vita lavorando con un gruppo di ragazzi (in cui l'elettricista è in realtà un poeta e gli attori fanno nella vita i pittori) è la sede dell'unico teatro-laboratorio nato a Roma non per contrabbandare sotto tale termine una qualsiasi operazione, ma per avventurarsi in una dimensione segreta (alla riscoperta di un universo poetico ancora incontaminato, quello delle sensazioni elementari dell'uomo, delle gioie folgoranti della luce, della musica, del movimento dei corpi nello spazio) attraverso un confronto ed un dibattito che è l'essenza stessa del gruppo. E' anche per questo che tutti i materiali scenografici, che, in quantocché oggetti viventi, nulla distingue dai costumi, dall'attrezzatura e dagli attori stessi, sono costruiti dalla compagnia con materiali di base il più possibile semplici e po-

mai entrato in questo teatro
 qualche cosa di meno mine-
 ed elementare della colla, dei
 di, del legno e delle stoffe; osser-
 do il carosello preparato per questo
 Lear in uno spazio estremamente
 solo chiunque capisce che non sareb-
 stato possibile realizzare i cavalli
 legno, che ne sono protagonisti, a
 posito di un bozzetto preesistente,
 amo così, disegnato a tavolino: è
 struttura stessa di questi giocattoli,
 nata sulla sovrapposizione di sagome
 centriche fino a raggiungere lo spes-
 e desiderato, ad indicare che bestie
 gli sono nate come nascono le zan-
 dall'acqua di uno stagno, che po-
 no essere create cioè solo da
 lavoro di falegnameria portato avanti
 palcoscenico dove poi si muoveranno
 tenendo d'occhio anche i limiti della
 o le dimensioni del furgoncino
 le tournée, fintanto che le prove,
 la creazione del lavoro, ne avrà in-
 to forma e misure, mentre la sperim-
 ntazione della loro potenza espressi-
 avrà suggerito la materia stessa dell'
 one.

L'attività teatrale di Mario Ricci iniziò nel
 1961 a Stoccolma presso il « Mario-
 teatern » di Michael Meschke dove
 lavorava come animatore di marionette,
 il primo spettacolo italiano lo creò
 si per gioco durante il capodanno
 1962 nella casa romana di Nello Po-
 te, si intitolava « Movimento n. 1 per
 rionetta sola » e ad esso nel 1963,
 la sua casa di viale Somalia, Ricci
 e seguire il « Movimento per mario-
 ta sola n. 2 »: alla fine dello spetta-
 lo il pubblico lo salutava lasciando
 dei soldi nel piattino che l'autore stesso
 portava in giro.

Soltanto nel 1964 fu aperto il « Teatrino
 delle Orsoline » con il « Movimento nu-
 ro 3 », un gioco di marionette accom-
 gnato da una colonna sonora in cui
 musica di Cage si fondeva alle voci
 dell'industria come, il rumore del maglio
 quello del tornio; gli oggetti entra-
 to a far parte di questo universo pit-
 ico con lo spettacolo successivo,
 Movimento 1 e 2 ». Nel 1965 serven-
 si di oggetti, di luce e musica, Ricci
 tinuò la sua ricerca con « Pelle di
 vino » di Pagliarini e Giuliani, « Flash
 ion » (protagonisti solo gli oggetti),
 Balletto 2 » (per marionette ed oggetti)
 « Por No » di Achille Petrilli, finché nel
 1965 per questo tipo di gioco, che
 uni chiamavano teatrale, fino ad al-
 basato sull'interazione della luce,
 della musica e delle cose, Ricci si servi-
 attori, naturalmente utilizzandoli come
 oggetti che montavano altri oggetti:
 Varietà » si intitolò lo scherzo basato
 sulla creazione a vista di una serie di
 calature di tubi innocenti dai quali
 sfrenavano in un can can di cartone
 figure di tre dive accompagnate dalla
 sica di Mingus.

Nel 1966 questo spettacolo concepito
 per un festival universitario arrivò a
 Roma insieme a due nuovi pezzi, « Sa-
 crificio edilizio » e la celebre versione
 della « Salomè » di Wilde interpretata
 dai personaggi di carta e china delle
 illustrazioni di Aubrey Beardsley; nella
 stessa stagioneacquero due spettacoli
 a proposito un tema che Ricci non avreb-
 potuto non toccare: con « I viaggi di
 Gulliver » ed « Edgar Allan Poe » Mario
 Ricci si comprometteva chiaramente con
 tutto quell'universo fantastico e favolo-
 so delle letture d'infanzia che aveva co-
 stituito da sempre il suo terreno d'incon-
 tro con il gusto del pubblico.

« Illuminazione » da uno spunto di Nanni
 Balestrini, fu lo spettacolo con cui Ricci
 chiuse il teatro delle Orsoline, per pas-
 sare all'Abaco club, dove finora sono
 stati rappresentati « James Joyce », « Il
 barone di Münchhausen », e questo in-
 credibile « Re Lear da un'idea da gran
 teatro di William Shakespeare », un la-
 voro per cui, più che all'opera di Sha-
 kespeare, la fantasia ritorna all'universo
 dei re delle carte da gioco napoletane,
 dei cavalli di Paolo Uccello, dei cav-
 alieri della tavola rotonda ricordati co-
 me nelle illustrazioni della Scala d'Oro:
 credo che Ricci non abbia neanche letto
 il Re Lear, i fantasmi esaltanti o spa-
 ventosi che evoca, li evoca a proposito
 di un'opera letteraria non conosciuta ma
 immaginata, come è giusto volendo dis-
 sacrare il fatto letterario o prescindere;
 la lunga scena della pazzia di Re Lear
 non è perciò montata a proposito del
 testo, ma è offerta allo spettatore in una
 serie di elementi cinematografici e mu-
 sicali apparentemente disarticolati ma
 abbastanza significativi per permettere
 ad una sensibilità, magari pulita come
 quella di un bambino, di fare proprie
 le emozioni del personaggio immaginato
 appunto nella pazzia: grida di gabbiani,
 colpi di incudine e martello in freddo
 crescendo progressivo, lame fischianti
 di vento, l'inquietudine minacciosa di un
 enorme giocattolo senza pace in cerca
 della sua soluzione finale, a metà strada
 tra un Wutki e un puzzle.

Ma parlare del teatro di Ricci è inutile:
 non si può forzare nell'universo della
 parola l'esperienza di un'autore che
 identifica nell'abbandono del linguaggio
 la propria ideologia sapendo che rin-
 negando tale universo, rinnega la me-
 diazione colta della letteratura, umana-
 mente paralizzante e politicamente in-
 dividuabile, magari per inorridire poi
 deluso alla reazione parrocchiale del
 pubblico che talvolta reclama contento
 dibattito e programma.

Gianni Rosati

wilcock

Come tutti gli artisti chiamati a op-
 rare in una società ostile, Mario Ric-
 ci trova non a esercitare liberamen-
 un mestiere, bensì a combattere un
 battaglia: obbligo nuovo che però ri-
 sale all'ottocento. Ciò non accade
 perché la società sia corrotta: inter-
 mente corrotta era la Corte papa-
 rinascimentale, come quasi ogni altra
 Corte, eppure gli artisti potevano
 servirle senza porsi problemi. Non
 accade nemmeno perché la società sia
 ingiusta: non si ricorda secolo, per-
 ma del settecento, in cui gli artisti,
 differenza dei pensatori, fossero co-
 me adesso portati a legiferare o
 porsi quesiti morali. Nel farlo, al-
 qualifica di artisti hanno ovviamente
 voluto aggiungere quella di pensato-
 ri; e poichè sempre c'è qualcosa da
 riformare, son diventati riformatori.
 Questo accade, ripeto, perché la so-
 cietà è ostile: non pare che l'artista
 sia mosso in origine, nel primo scatto
 che l'accosta all'arte, da un desiderio
 di dar battaglia, ma piuttosto dal de-
 siderio di esercitare un'arte. Accolto
 da una società ostile, scopre che l'ar-
 te non si può esercitare senza con-
 battere. Ecco un fenomeno, nella sto-
 ria del mondo come la conosciamo
 nuovo.

La gente di teatro si è accorta per u-
 tima di questa ostilità sociale che gli
 colpiva i poeti e pittori romantici.
 Appunto perché indugiò tanto a
 prendere le armi, quando le prese, l'
 ribellione si propagò velocemente.
 Venti anni fa, quando tutti i camp-
 dell'arte erano già sovvertiti, sbrar-
 dellati e ricomposti, un teatro com-
 quello di Ricci era ancora impensabile.
 Oggi, che si è visto di tutto, è
 ancora appena tollerato. La sua fe-
 licità verrà dal pubblico, non dalla
 critica: da parecchio tempo si osser-
 va che i critici sbagliano quasi sem-
 pre e il pubblico molto meno. Ma in
 Italia ci sono molti critici e poco
 pubblico: abbia coraggio Mario Ric-
 ci.

Mario Ricci e la sua scioltezza, il salto già fatto da un pezzo oltre il pregiudizio, il gusto del gioco e dell'avventura, dopo la consapevolezza. Mario davanti alla realtà e gli altri davanti a lui e al suo spettacolo, insieme davanti alla stessa avventura percettiva. Con il meccanismo disincrostante del jazz, il ritmo, l'improvvisazione, l'elasticità, il non formalismo e la pulizia, soprattutto la pulizia: il bisogno del teatro come quello di ripulirsi, venir fuori rinnovati, curiosi e permeabili. E con il piacere della togetherness, tangibile — gioioso, non ottimista — di stare insieme, di scoprirsi, di aiutare a scoprirsi insieme. In nome di Poe, dell'Ulisse e del Bardo ritrovato.

capriolo

Dobbiamo ringraziare Mario Ricci per il suo coraggio, la sua caparbità, la sua immaginazione, se abbiamo oggi in Italia un teatro rigorosamente e coerentemente indirizzato nel senso della ricerca, un teatro che a nulla orgogliosamente rimanda tranne che a sé stesso, un teatro che dinamicamente assorbe e fa proprie le novità e le conquiste delle altre arti. Giunto da tempo alla maturazione di una fisionomia stilistica ormai inconfondibile, Ricci ha anche il merito di non adagiarsi mai sui risultati raggiunti, ma di invitarci in ogni spettacolo a nuove affascinanti avventure.

molè

Mario Ricci o della possibilità delle immagini.

Piene. Complete. Particolari. Asetiche. Morbose. Incolte. Raffinatissime.

Oggetti di idee ricondotte alle immagini, primarie della fantasia, ornata da sovrastrutture e inquinamenti.

Il passato, la storia, la cultura, i classici non rivisitati o riproposti ma onsegnati in uno spettacolo allo stato puro, uno spettacolo significativo o sé stesso.

titan avant garde

Vivo l'attimo della luce, irripetibile anche nelle sue iterazioni.

Senza eco. Le immagini sono senza eco pur se ripetute.

In quella campana di vetro ove affogano le parole ove ci si purifica dalla parola.

Pronti poi ad ascoltare altrove.

fadini

La novità e il merito di lavoro di Mario Ricci nel campo del teatro sta nell'aver ricomposto e *unificato* due elementi base del fatto teatrale: quello del *mezzo di comunicazione* e quello della sua *creazione e costruzione*. La sua ricerca, che investe contemporaneamente e in profondità altri elementi dello spettacolo e della scrittura scenica come la manipolazione

del testo, il ruolo dell'attore, la funzione di una elaborazione teatrale di gruppo, il ruolo rinnovato dello « spettacolo » in quanto tale, ecc., è forse quanto di più solido si sia creato in teatro in questo dopoguerra su piano di un'autentica riflessione linguistica sulla drammaturgia. E' probabile, tuttavia, che Ricci debba passare tra breve tempo dal campo dell'elaborazione di materiali (ormai perfezionatissima) a quello del confronto con una realtà sociale, storica e ideologica (quindi politica) che è già in grado di recepire e a sua volta condizionare il ricchissimo bagaglio di nuovi mezzi termici ed espressivi che Ricci ha predisposto in questi ultimi anni.



Fotografie 1, 3, 4, 5, di Ennio Antonangeli: « Re Lear » (scene della mondanità e della pazzia). - Fotografie 2 e 6, di Riccardo Orsini: « Il barone di Münchhausen » (stagione '69-70), « Salomè » (stagione '66-67).

« Titan avant garde » ringrazia i critici su ospitati per i loro interventi

raccolti per posta, telefono, pony-espres e corriere. Ringrazia anche Carmelo Bene per la sua dichiarazione, rilasciata il 3 dicembre all'uscita del gran caffè Vanni in Roma e Alberto Arbasino cui solo un rendez-vous parigino prima, e pressanti impegni dopo, hanno impedito l'apporto generoso di un contributo.

Mario Ricci è un artigiano del teatro nel senso più genuino: ama i materiali scenici per se stessi e li sa manovrare e configurare senza preoccuparsi della loro incidenza di significati ed attento soltanto al loro senso di movimento. Ne viene un gioco attivo che richiede ritmo e tagli e cioè un montaggio vero e proprio. Non so chi nel teatro italiano sappia oggi « costruire » con maggior verità scenica che il Ricci sul piano appunto artigianale del montaggio dei materiali scenici.

aimondo

Del lavoro teatrale di Mario Ricci mi incanta la miracolosa semplicità. È naturalmente il mestiere di Ricci raffinatissimo, ricercato, ricco di onori segreti. Ma tutto, in questo tempo, congiura a raggiungere la semplicità del gioco. Basta guardare come Mario Ricci usa i materiali sulla scena — oggetti, segni, colori, mani, braccia, corpi, gesti —, a come organizza tutto in una limpida dimensione del « vedere », basta

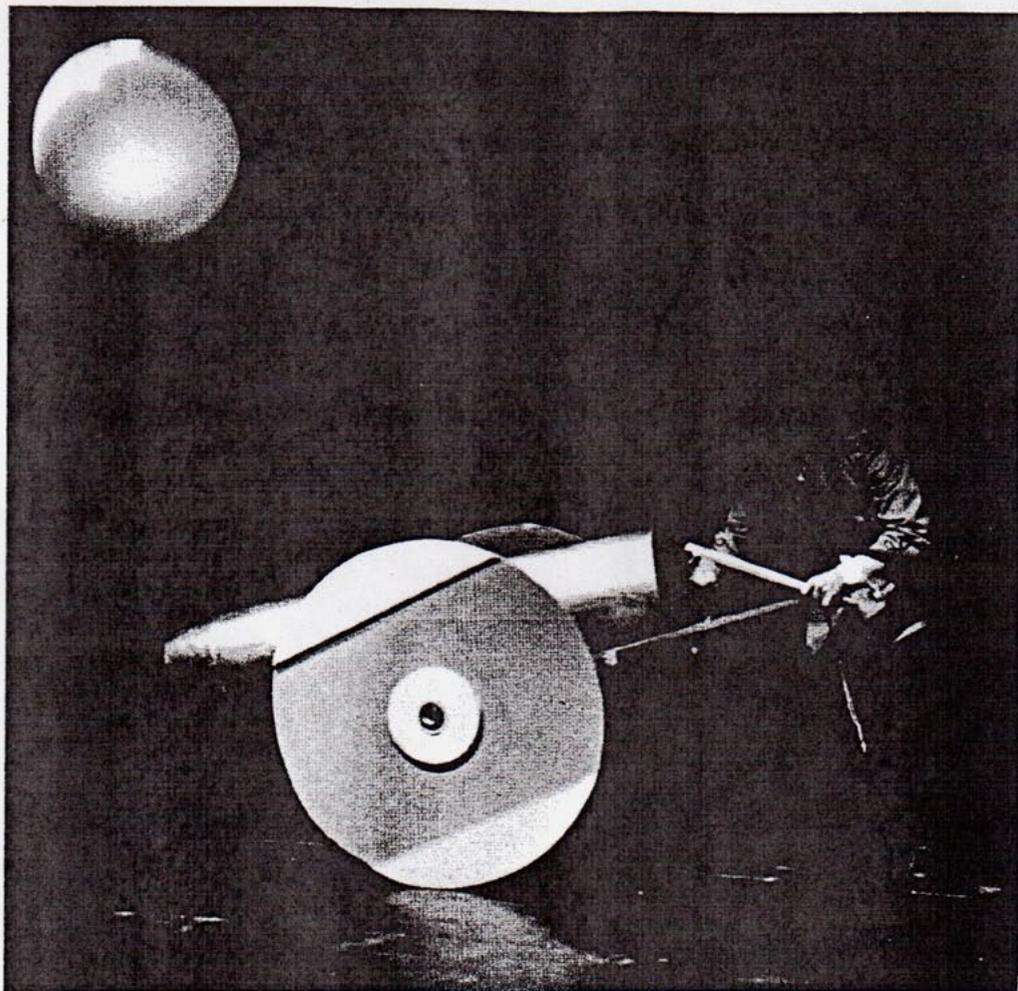
questo, e si intende che teatro associato, puro, sia il suo teatro.

Non so dove ho letto — e se l'ho letto, o soltanto ascoltato — che alla base di questa scelta a visualizzazione totalmente l'accadimento scenico, c'è la consapevolezza di Mario Ricci

della inutilità di parlare a teatro in una società che non si è ancora costituita una sua lingua.

Non ho mai chiesto a Ricci se davvero è questa la base della sua idea di teatro. Naturalmente non importa saperlo. Come non importa sapere dove viene nel suo spettacolo la nudità che batte la follia di Re Lear. Non sarebbe così puro il lavoro teatrale di Mario Ricci, se la parola non fosse, nel suo discorso, materiale da usare insieme ad altri materiali.

Così, la filastrocca drammatica e felice che qualche bambino ancora canta nei giochi in strada, ecco, se volete, la trovate dentro lo spettacolo di Ricci, semplice e puro.



bene

Mario Ricci mi è simpatico.

moscati

Nel « Barone di Münchhausen », Mario Ricci fa mandare in scena due automobili a pila, di quelle che si comprano nei negozi di giochi per bambini. Sono auto della polizia, con tanto di luce blu girevole. In « Re Lear, eccetera », Ricci fa costruire dagli autori con dei bastoni che diventano lance e con dei rettangoli di legno che diventano scudi una giostra mossa e « fruita » dagli stessi attori, i quali tengono tra le gambe cavallucci di pezza e legno.

Insomma, Ricci non pensa a uno spettacolo ma pensa a giocare e a far giocare. Se non facesse teatro, potrebbe gestire un banco di fiera con giocattoli da poche lire, uno di quei banchi che seguono le feste religiose. Perché dunque il teatro? Che cosa

significa questo in teatro? Almeno una cosa: che Ricci e i componenti del suo gruppo (ai quali vanno riconosciuti molti meriti, specie ad un paio di essi, inventori e costruttori di intelligenti, efficaci soluzioni sceniche) hanno voglia di divertirsi lavorando come artigiani in un tempo in cui l'artigiano lotta per la sopravvivenza di fronte all'attacco senza tregua della società tecnologica. Il gruppo si apre uno spazio in una dimensione, quella teatrale, che ammucchia tutt'altro genere di giochi, e li copre con una serie di alibi, da quello culturalistico a quello consumistico; lo apre spazzando via di colpo i vecchi giochi e i vecchi alibi. Invece dell'attore, ti propone uno che si fa gli oggetti di cui ha bisogno, invece delle scene con suppellettili, ti propone delle presenze che assorbono ciò di cui c'è bisogno; invece della parola o del cosiddetto dialogo, schegge, rumori, qualche frase tanto per fare rumore (o magari, come accade nel « Re Lear », alla pa-

4

...quiscono quindici minuti
...artello sull'incudine, e, qui, un
...po di forbici ci starebbe bene); in-
...ce del gesto, distrutto dalla con-
...enzione o ricopiatissimo sulla sug-
...estione Living, un gesto senza ver-
...ogna, essenziale, e semplicemente
...proporzionato al lavoro (e al gioco)
...he c'è da fare. Il teatro di questo
...gruppo firmato da Mario Ricci, in
...definitiva, vive perché ignora il tea-
...ro morto e non si sogna di recupe-
...arlo. Non s'impone con l'intimida-
...zione culturalistica e non accetta di
...arsi consumare il pacchetto delle
...« idee » o dei « messaggi » da porta-
...re a casa. Non rientra, voglio dire,
...nella logica di una rivista come « Ti-
...an - Avant Garde », rivista che ba-
...ta guardare per comprendere quanto
...è disponibile alla integrazione nel
...giro della mercificazione culturale.
...In gioco anche questo; ma come pa-
...ragonarlo a quello, non poco provo-
...atorio e dirompente nello stato at-
...uale di conformismo, di Mario Ric-
...ci stesso?

Chiaromonte

Non sarà esatto quel che disse una volta Mario Ricci, e cioè che l'Italia ha oggi il primato dei piccoli teatri liberi affidati unicamente all'estro e alla dedizione di gruppi e gruppetti di giovani, ma certo è che il movimento cominciato quattro o cinque anni fa, ha oggi preso consistenza e stabilità. Ormai, in una città come Roma, non è più possibile, onestamente, far distinzioni gerarchiche tra lo spettacolo di un teatro « normale » e quello di un teatrino, rinessa o scantinato. Di ciò, gran merito spetta a Mario Ricci. Io ricordo i primi spettacoli da lui organizzati nel 1966 al Club delle Orsoline, e in particolare un certo « cancan » ballato dalle figure di Sophia Loren, Gina Lollobrigida e Claudia Cardinale, deliziosa parodia di un numero di « music hall ». Ricordo anche tentativi più ambiziosi, sul tema dell'alienazione.

C'era in tutti una scintilla, una trovata, un momento almeno di grazia. In quello stambugio, non era naturale chieder di più. Ricordo poi, quando Ricci passò all'Abaco, nel 1969,



James Joyce » veramente felice, che ebbe il successo che meritava. Fu seguito dal «Barone di Münchhausen», che segnava un passo innanzi nel campo della fantasia scenica, che è quello proprio di Ricci: lì, egli andava evidentemente verso uno spettacolo diciamo pure « globale », abbandonando la strada delle invenzioni estrose e frammentarie. Una tale ambizione si ritrova ora, ancor meglio servita quanto a unità dell'insieme, nel «Re Lear, da un'idea del gran tro di William Shakespeare ». Arrivato a questo punto, credo che Mario Ricci sia maturo per una scelta decisiva: approfondire lo spettacolo tutto di figurazioni, movimenti e suoni cui si è dedicato finora, oppure impegnarsi in una forma di teatro vero e proprio. Questo, a mio parere, può stare senza parola, cioè senza subordinazione delle invenzioni sceniche all'invenzione drammatica.

Augias

Mario Ricci si affida a un tipo di immaginazione giocosa a volte volutamente infantile. Così facendo si allontana dalle strade più battute (teatro politico, psicologico, dell'assurdo e via dicendo) per circoscrivere l'attività del suo gruppo in un settore in apparenza marginale. Non è così. La verità è che Ricci ha oggi dignità e consistenza artistica di capofila in un genere teatrale poco frequentato in Italia: quello del rinvio scherzoso, dell'allusione sottile, ironica e di una facilità espressiva che è « strutturale » ante litteram (teatralità in sé). Gli strumenti di questa conquista, d'altra parte rafforzano l'ipotesi: l'abolizione quasi totale della parola e la vicinanza degli spettacoli di Ricci (anche come piacevolezza visiva) hanno con le espressioni più recenti delle arti figurative. Parentela quest'ultima resa ancora più significativa da una autonomia di allestimento (scene e costumi) che fa pensare al workshop ma anche alle antiche botteghe artigiane.

