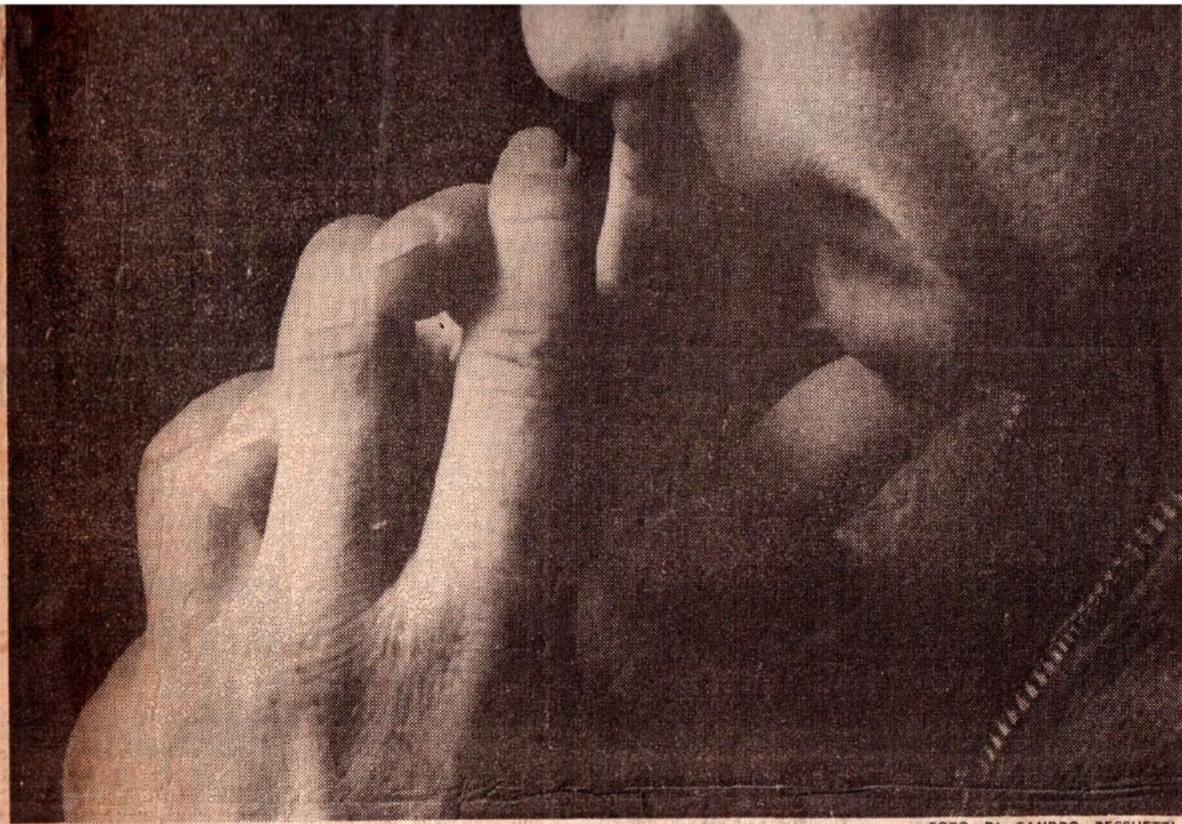


Che cos'è il teatro secondo Mario Ricci

Il girovago stabile

ALMORSSE

importanza, come un



Mario Ricci

FOTO DI SANDRO BECCHETTI

di Maria Adele Teodori

NON FA più il «magliaro del teatro» perché da due anni la fame è finita; ci pensa il teatro stabile di Roma, alias Enriquez, a passare uno stipendio decoroso a Mario Ricci e al suo gruppo, che in questi giorni presentano un nuovo lavoro: «Le tre melarance», al solito teatrino Abaco, Magliaro perché, quando era solo, ignoto e

ignorato, se ne partiva con una valigetta e una busta di fotografie da mostrare in giro (Francia, Germania, Inghilterra, Svizzera), agli imprenditori glielo metteva sotto il naso, ecco cosa faccio, vi interessa, veniamo, e dai che partiva subito col suo obbiettivo di ricerca teatrale, anni '60.

Mario Ricci è di una generazione più anziana di quella dei colleghi sperimen-

talisti e ha anche una diversa estrazione sociale che non inganna nel linguaggio e nel fisico meno artefatti. Padre muratore, lui stesso manovale, titolo di studio, tornitore, poi arredatore, pittore, sempre scontento, sempre alla ricerca. Nel 1959 a Parigi lavora come camiciaio, frequenta la *rive gauche*; poi trasmigra a Stoccolma al Marionetteatern di Michael Meschke. Nel

1962 rientra a Roma. Sa di disporre di una piattaforma seria per iniziare una ricerca teatrale; i saggi di Gordon Craig lo hanno molto colpito: «Scriveva che il teatro del futuro è il teatro del movimento con la figura umana, cioè l'attore, senza più spazio, perché falsa il nesso tra realtà e teatro. Io rimbecco così: l'attore deve tornare sulla scena con una qualifica diversa, con altra

importanza, come un elemento scenico alla pari di una luce o di un colore, senza più parola e quindi non più mediatore tra testo e pubblico». Questo è stato e resta il suo vangelo.

Nel teatrino Orsolino 15, ex stalla, ex bottega di marmo, 25 posti comodi più 35 scomodi nel '64, dà il via ufficiale al suo lavoro, il primo realizzato con la collaborazione di Gastone Novelli. Di teatro off non si era mai sentito parlare; soltanto Carmelo Bene, ai Satiri, stupiva e incuriosiva un pubblico ancora molto gelido e

amorfo. Ricci e il suo gruppo dovevano inventare un non so che per attirare un qualsiasi pubblico nello sconosciuto vicolo Orsoline; non era neppure di moda frequentare luoghi squallidi, poveri, sporchi. Galeotto fu il titolo. « Il titolo importante era un bisogno, quasi una frode verso il pubblico che veniva per "I viaggi di Gulliver" o "Moby Dick" e si trovava davanti a un'altra cosa; la volta dopo però tornava per vedere cosa diavolo avevo combinato con "Edgar Allan Poe" o con "Il barone di Munchausen". Il nostro era un modo nuovo di raccontare e chi conosceva a memoria i "viaggi", ce li ritrovava dentro... ».

I compagni di Mario Ricci sono otto, di estrazioni diverse anche loro; Carlo Montesi e Mario Romano pittori; Claudio Previtera, Angela Diano, Deborah Hayes, la moglie Gabriella Toppani, quasi tutti nel gruppo dagli inizi. Il lavoro si svolge sempre nello stesso modo: niente testi, niente canovaccio, ma idee che chiunque del gruppo suggerisce e discute fino alla realizzazione scenica. Faticoso, ma interessante, aggiunge Ricci, la cui tesi fondamentale è che il teatro deve suscitare prima reazioni che sentimenti, deve colpire l'immaginazione dello spettatore e lasciarlo libero di cercare il significato dello spettacolo: « M'importa più che raccontare perché ci rivolgiamo allo spettatore come singolo o non come massa, lo obblighiamo a narrarsi la storia e a dirla agli altri. Preferiamo che ci dica di non aver capito un bel niente, ma sappiamo che, nello stesso tempo, lo abbiamo impegnato a capire, a pensare. Un antidoto al mondo d'oggi che fa tutto il contrario, vuole che non pensi, ti affida da ingoiare le cose belle e pronte ».

All'estero, il gruppo ha cominciato a girare dal 1967, quando ancora a Roma stentava a trovare una sua notorietà. Tutto merito del lavoro da « magliaro »; ecco quindi gli inviti a una tournée in Polonia, ai festivals sperimentali (Nancy, Monaco, Francoforte) e poi a quelli molto ufficiali, tipo Edimburgo e Brighton, ac-

canto a gruppi illustri come il Living theatre, Open theatre, Young Vic. E come girava? Col materiale scenico dentro una cassa che andava giusta giusta sul portabagagli della Volkswagen della compagnia.

Qui il discorso si allarga nuovamente alla problematica della ricerca, al « laboratorio d'idee ». Mario Ricci crede che parlare di spazio scenico — quasi una religione oggi tra i giovani registi — sia un falso problema. « Per noi il problema era un materiale scenico che non doveva superare il volume della famosa cassa; l'unico spazio che ci preoccupava nel preparare una scena era questo; così abbiamo imparato a organizzare uno spettacolo qui all'Abaco come il Re Lear che andava bene su un palcoscenico parigino di diciotto metri, al palazzo Grassi a Venezia, poi a Brighton. Questo significa anche avere conquistato una grande autonomia e indipendenza, mettere tutto sopra la macchina, entrare nella macchina e andarcene per l'Europa a costi bassissimi e anche con cachet bassi ».

Lavorare nello Stabile di Roma da due anni ha condizionato il gruppo? No, in nessun modo, risponde Ricci, « ma il guaio è che non sono riuscito a condizionare lo Stabile... ». E lavorare ancora nelle cantine è un fatto positivo o no? « Un gruppo come il nostro non deve finire nelle strutture di un teatro stabile, come l'Argentina o il Centrale, che pure la scorsa stagione ci erano stati offerti. Continuiamo con la nostra politica di rifiuto delle strutture come nel 1964, ed è giusto che sia così: allora c'ero solo io, oggi a Roma esistono almeno una ventina di teatrini, un vero e proprio circuito alternativo ».

Ma, allora, l'avanguardia c'è o non c'è?

« Non facciamo confusione. Ha ragione Carmelo Bene a dire che non c'è più, ma è finita perché è nata la sperimentazione vera. L'avanguardia cos'era? Un autore di avanguardia che scriveva un testo di avanguardia che si rivolgeva a un regista di avanguardia, solo

che negli anni venti mancava il cosiddetto pubblico di avanguardia. Comunque, il regista metteva su una compagnia capocomicale tradizionale, cioè con la figura reazionaria del capocomico. La struttura del teatro sperimentale elimina tutto ciò, non chiede le strutture tradizionali, crea lo spazio politico culturale ex novo, e questo significa che può permettersi di tutto, pagando di persona. Inoltre per me lo spettacolo teatrale è stato sempre un incidente o accidente di un altro fatto, cioè l'organizzare un laboratorio di ricerca. L'avanguardia non si è mai posta questo problema perché nasce da un autore, non da un gruppo ».

Così « Le tre melarance », titolo scelto perché divertente, è un prodotto collettivo apparentemente schizoide: un filmetto proiettato sul sipario, una fanciulla che compera mele al mercato, le sbuccia, le cuoce, le assaggia e sogna e si tramuta in Biancaneve, arriva il Principe Azzurro, fotografo ma anche Adamo, e Biancaneve è anche Eva: i sette nani trascinati su un lungo passettino, mentre Guglielmo Tell chiede notizie del padre e Frank Sinatra, che non c'entra niente con le mele, messo lì a far confusione mentale, canta un suo famoso love song; la strega cattiva rapisce i nanerottoli e le ricerche nel bosco si tramutano in un party forsennato con il valzer di Biancaneve che cambia ritmo e diventa il Danubio Blu mentre Frank Sinatra si fa sottomizzare da un bassotto; la strega balla con il principe azzurro e Biancaneve preferisce il Guglielmo. E' un girotondo frenetico di entrate e uscite in palcoscenico: la voce fuori campo offre un tenue filo, ma intanto una mela rossa gigante rapisce tutti i personaggi, una slot machine, altrettanto gigante, alla combinazione delle tre melarance produce fanciulle nude o in crinolina e il Principe Azzurro con il suo flash chiude la sara-banda, facendo sparire tutto e tutti in una inesistente inquadratura di foto ricordo. Lo spettatore ha di che indovinare.