

SIPARIO dicembre 1969

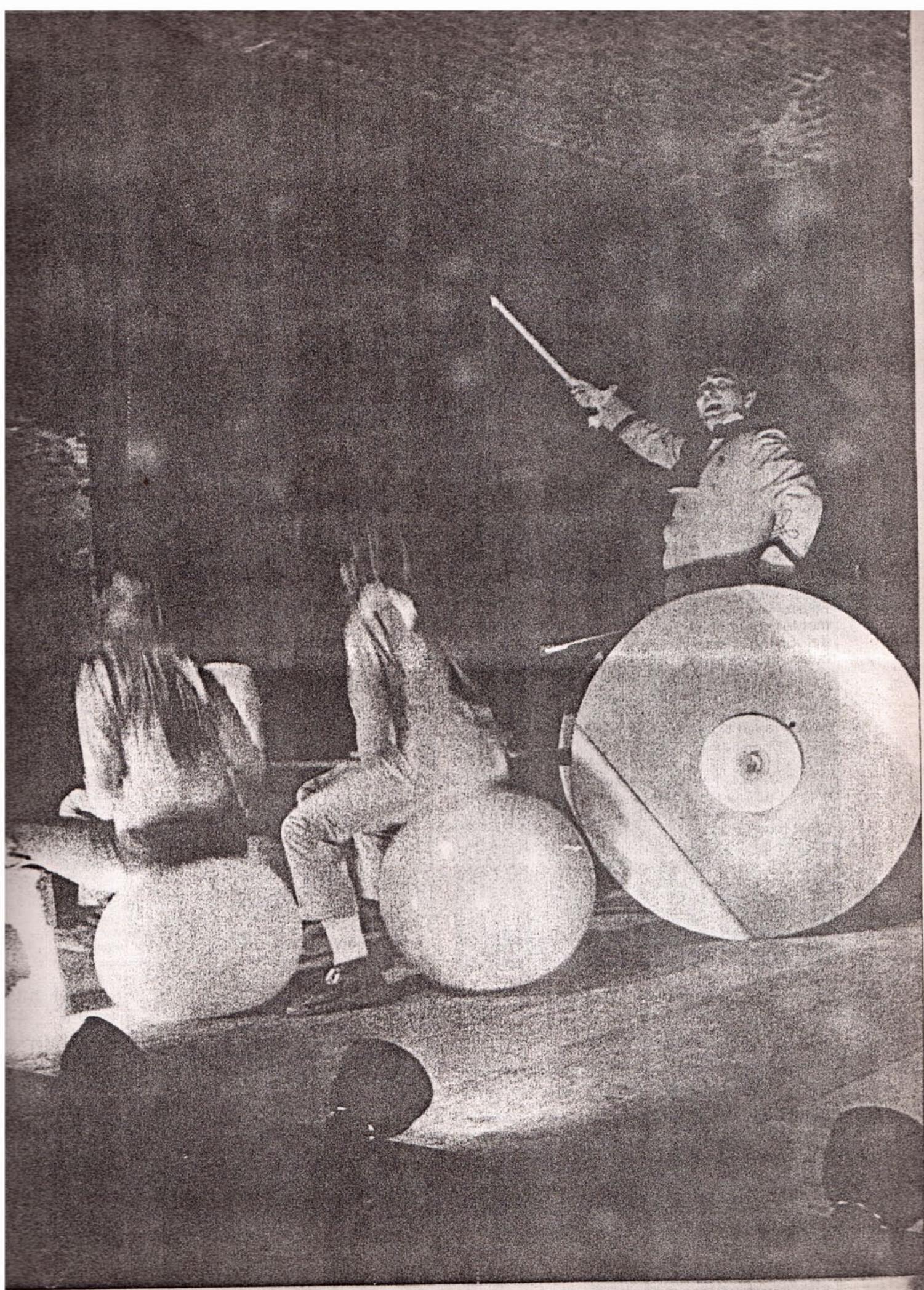
Con il "Barone di Münchhausen", Mario Ricci presenta, nel fiacco panorama del nostro teatro, uno spettacolo denso di stimoli e di motivi di discussione.

Luci, suoni, studi di movimento e di gesto, esplosione fantastica: tutto questo fa già, dell'ultimo lavoro di Ricci, una delle "occasioni" del momento teatrale.

Interventi di Giuseppe Bartolucci,
Guido Boursier, Edoardo Fadini

Lo spettacolo del mese

Il barone gioca col teatro



Giuseppe Bartolucci:

La materializzazione fantastica dell'esistenza.

Il dato immediatamente percepibile in questo **Barone di Münchhausen** di **Mario Ricci** e del suo gruppo di ricerca è quello di una contraddizione (come procedimento) del movimento, ora volto a costruire giochi, ora invece volto a distruggere immagini; con l'intervento di una dimensione dell'esistenza, che in un caso è svolta a livello di sogno e quindi mentale, mentre nell'altro caso è svolta a livello di immaginazione e quindi sensibile. La contraddizione naturalmente rientra nel procedimento adottato e non interferisce sulla qualità del movimento, cioè non lo intellettualizza né lo psicologizza, come è oramai nell'ordine di intenti e di lavoro di Mario Ricci.

Una dimensione dell'esistenza a livello mentale, per esempio, è quella che viene fuori dal gioco della "mosca cieca", in contrasto con la costruzione del carro che ne è pur la prosecuzione; e non c'è niente di più inquietante e di conseguenza di meno costruttivo di quel trascinarsi per la scena con le mani e con i piedi alla ricerca di oggetti. Peraltro il gioco prevale qui, con quel che di coloristico e di liberatorio esso comporta, ferma restando quella inquietudine di partenza, come dato contraddittorio del movimento impresso alla scrittura scenica, con quel che di neutro e di repressivo anch'esso comporta.

Una dimensione dell'esistenza a livello mentale, e per di più in contraddizione ed in perdita al tempo stesso, rispetto al movimento, non direbbe gran che oggi, se non forse registrare un aggiornamento o approfondire una disposizione di elementi e di procedimento; ciò che importa a mio parere, è invece l'affacciarsi e il disporsi di una dimensione dell'esistenza a livello materializzato, come avviene in quasi tutta la seconda parte del **Barone di Münchhausen**. Ivi la frantumazione delle immagini non è soltanto una presa di coscienza dell'impossibilità conoscitiva di una globalità (e per Ricci questa presa di coscienza è implicita preliminarmente, come si sa, costituendo la sua forza di partenza da sempre) ma è anche un'indagine estensiva della costante decentralizzazione di tale frantumazione, per via di scambi continui di elementi corporei e iconici non elidentisi ma nemmeno compenetrantisi, su una base di movimento decelerato.

Tutto per il movimento

E non è tutto: questa decentralizzazione iconico-corporea, affidata come è al movimento puro e semplice, non può che vivere per contiguità materializzata, ossia valersi di tutti gli elementi per quel che sono, ai fini del movimento, cioè come entità (corporee o iconiche che siano, riferentisi ai gesti o alle luci indifferentemente) per variazione od alternanza di movimento, la decelerazione in questo caso alleandosi alla frantumazione. Allora avviene che quella dimensione mentale dell'esistenza di cui si parlava nell'ambito del gioco non soltanto qui è scomparsa ma si è addirittura sensibilizzata per depauperazione e per scomparsa di contraddizione con il movimento, non esistendo alcuno scarto tra l'angoscia, la disperazione e il tracciato del movimento, dal momento che quest'ultimo materialisticamente vive, per così dire, proprio di angoscia e di disperazione, corporeamente e iconicamente, nel momento stesso del suo rivelarsi scenicamente, e del suo proiettarsi immaginariamente.

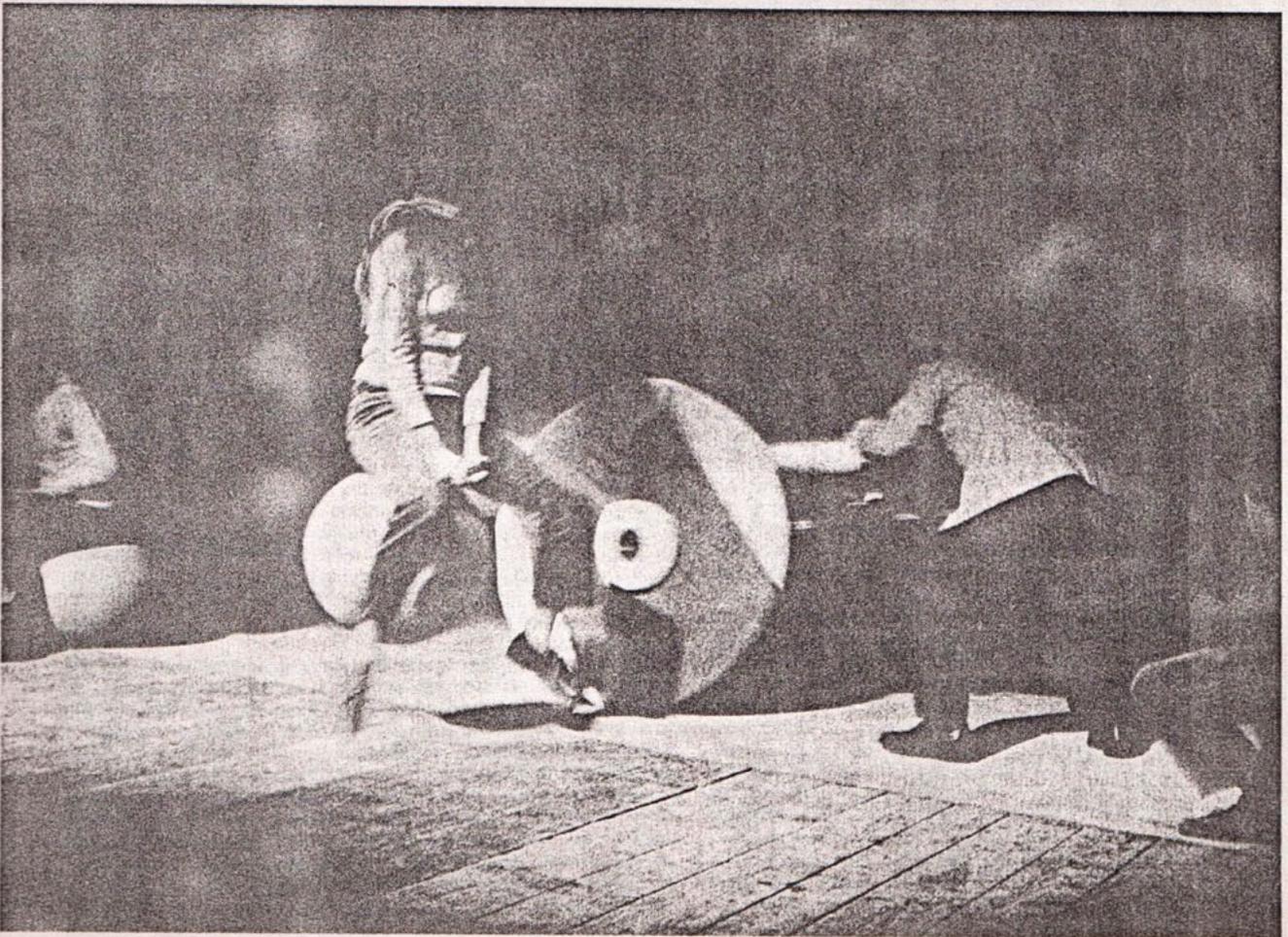
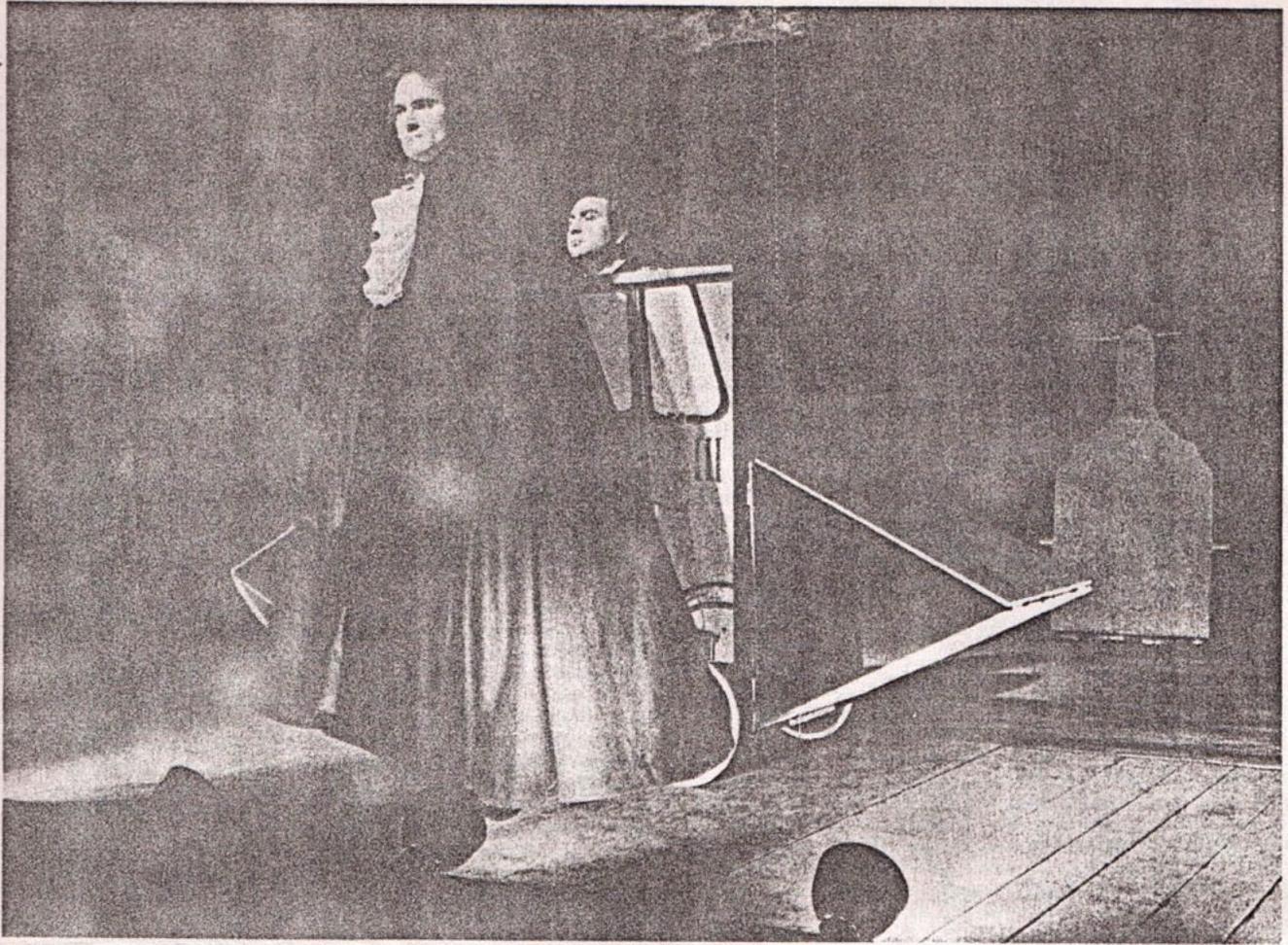
Ricci probabilmente non è ancora completamente consapevole di questo svolgimento materializzato del suo lavoro; tanto è vero che ha bisogno di allestire un evento, con uno scarto finale, in cui una bambola e delle automobili si muovono su uno sfondo di castello di carta; cioè ha bisogno di riportare lo spettatore alla realtà, ma quale realtà, se la bambola è un piccolo mostro e se le automobili sono infernali e se quel castello di carta è neutro, nel momento in cui proporzioni e prospettiva, sensi e immaginazione sono di nuovo sconvolti, (la contraddizione dell'esistenza allora non potendo risalire al gioco e nemmeno essere fiduciosa della frantumazione-decelerazione materializzata). Così il finale come evento è un rinvio di decisione, di prospettiva probabilmente, oltre che essere una cesura formidabile di spettacolo; né per nulla lo spettatore non desidera uscire, in attesa non soltanto del solito ingannevole e consolatorio dibattito, cui Ricci giustamente si rifiuta, ma del prosieguo di un'esperienza duplice della quale per il momento ha accettato inconsciamente i termini, ma di cui non gli si fornisce ambigualmente alcuna chiave, alcun orizzonte.



Guido Boursier:

Uno splendido gioco di prestigio

Il barone di Münchhausen è, come al solito negli spettacoli di Ricci, un titolo pretesto per una libera improvvisazione, un gioco teatrale estremamente insofferente di schemi, una serie di azioni visive originali. E non è, ancora come al solito, scelta gratuita: l'ultimo lavoro di Ricci si aggancia molto bene, mi sembra, al clima particolare del Münchhausen, alla sua carica favolistica e allusiva, a quel che c'è dentro di divertimento, impegno infantile nella frottole, ottimismo e gusto del vivere da un lato, mentre dall'altro



coglie quell'ambiguità di fondo che s'accompagna sempre al racconto straordinario, il suo comporsi fra il polo della felicità inventiva e quello d'una sottintesa inquietudine, di un'insoddisfazione. Al di là di queste generiche formulazioni c'è il dato oggettivo, un allestimento che mi pare aperto a una gamma molto vasta e molto sfumata di giudizi. Intanto è spettacolo di transizione come quello che, fondendo molti elementi fra i più importanti dell'esperienza di Ricci, non dà ancora in mano al lettore una sicura prospettiva di sviluppo, ma è anche spettacolo decisamente avanti rispetto al Joyce dell'anno scorso, avanti nel senso che ne collauda la struttura, la verifica e poi bruscamente piglia quota verso altre direzioni.

Riducendo all'osso la polifonia di motivi che anima le cose di Ricci, direi che si sta passando dal "divertimento" alla "magia", dalla "ricreazione" alla "creazione", dal "teatro gioco" al "teatro evocazione". Padroneggiando, come ormai padroneggia, perfettamente una sua grammatica e sintassi teatrale (l'uso su diversi piani e a diversi livelli intersecantisi e giustapposti in un continuo confronto da cui far scattare verità e pathos, l'uso dunque degli oggetti e degli attori-oggetti-attori, dei suoni, rumori, luci, fondali, costruzioni eccetera), Ricci improvvisava nel Joyce una sorta di festa collettiva, una miscela reinventata di bal. letto, pantomima, musica, clownerie, che invitava alla riscoperta di una realtà gioiosa, una specie d'operazione di igiene mentale che si rifaceva a un inconscio ripulito e bambino.

Ora, nel Münchhausen, questo inconscio comincia a formare le sue immagini, a cercare un suo mondo: in effetti lo spettacolo è chiaramente spaccato in due. Nella prima parte c'è il gioco: la nascita di Münchhausen, la fabbrica del cannone, il salto con i palloni, la mosca cieca, il banchetto nel ventre del drago sono sequenze, appunto, di verifica; si controlla la solidità d'un terreno ormai noto e vissuto in tutti i suoi centimetri quadri prima di muovere avanti un passo che, d'altronde, era nell'aria. Difatti se Joyce perfezionava Edgar Allan Poe, restava ancora per Ricci in sospenso un'altra esperienza fondamentale, illuminazione, cui la seconda parte del Münchhausen si rifà nell'impasto di suoni, proiezioni e azione scenica, mettendo tut-
nazione, cui la seconda parte del Münchhausen si rifà nell'impasto di suoni, proiezioni e azione scenica, mettendo tuttavia l'accento più alla fantasia che sulla materia ed evitando la dinamicità del gioco per un "tempo" più disteso, per una costruzione a blocchi anziché in minutissimi e scattanti frammenti. La direzione figurativa rimanda a Klee, a certe composizioni magiche, incantate nella memoria, chiuse in una luce interiore. Ed è qui che agisce l'ambiguità, l'inquietudine: Ricci prova il punto di resistenza del cinema, proietta immagini rozze o capovolte, o sfraccellate, e nello stesso tempo giocando sul palcoscenico le ricompono e ricrea.

Il meccanismo è affascinante, le figurazioni sono bellissime, ma c'è rischio di raggelare tutto in un preziosismo non abbastanza teatralmente significante: questo sembra suggerire Ricci con quel suo finale colpo di scena, un gioco di prestigio magnifico, le bamboline e le automobili che escono dal castello. Adesso veramente ci si può chiedere come andrà a finire: questo è gioco e sorpresa, ma può essere anche follia di mostri meccanici, sono bambole e automobili in rapporto agli attori di carne ed ossa, li integrano o li vogliono eclissare? Non occorre porsi troppe domande, al di là del fatto in sé — che è ciò che per ora conta: bambole e automobili, e basta — c'è il suo cadere nel bel mezzo di un'evocazione, facendola saltare, rimettendo in discussione tutto, quell'insicurezza "attiva" che da sempre è la forza di Ricci.

Edoardo Fadini:

La ricerca di una "comunicazione" primitiva

Ciò che interessava nel Joyce di Mario Ricci, il lavoro immediatamente precedente a questo Barone di Münchhausen, era la riduzione del gesto a segno espressivo non meditato. Il "gioco" teatrale, la sua ritualizzazione, non erano più un tramite ideologico o culturale, bensì soltanto un tentativo di riduzione all'elementarità, un tentativo di uscire dall'impasse che lo stesso Ricci chiama teatro "sistemizzato". Il Joyce rappresentava soltanto un insieme di "giochi" (l'azzardo, l'eroticismo, la lotta, la distruzione, ecc.) per i quali valevano soltanto rapporti di tipo analogico, allegorico, mnemonico, morfologico. La lettura del grande irlandese, in altre parole, serviva, come pura sollecitazione strumentale,

unicamente a fissare questo processo di eliminazione delle strutture concettuali per focalizzare tutto il lavoro su un piano di rapporti e processi unicamente "materiali" (morfologia) sfociando in processi appena di poco più "elevati", come quelli dell'allegoria o dell'analogia.

Un altro elemento importante della ricerca di Ricci lo trovo in alcune note che egli stesso mi suggeriva l'anno scorso a proposito del Joyce: la riduzione della teatralità a una "rappresentazione del gioco" è comunque soltanto una delle molte possibilità di sperimentare quella che è oggi la direzione di fondo del lavoro in campo teatrale: l'eliminazione della letterarietà come prodotto della classe borghese al potere e il recupero di forme primarie dell'espressione come veicolo di una nuova cultura che sia in grado di assimilare forme e contenuti delle classi oggi subalterne.

Credo sia di grande importanza andare fissando sul lavoro di Ricci le tappe formali della sua ricerca. Esse sono intimamente legate, infatti, pur in un lavoro apparentemente di grande astrazione, a una situazione storica ben precisa e a un processo di sviluppo delle forme di comunicazione assai concreto e assai concretamente e lucidamente considerato. Il Joyce rappresenta un passo avanti di decisiva importanza rispetto ad altri lavori dello stesso Ricci perché era il primo lavoro nel quale l'azione rappresentata non teneva, neppure marginalmente, a superare sul piano del significato il gesto e l'oggetto del gioco scenico. Non si trattava, infatti, di un procedimento riduttivo sul piano semantico, bensì di un puro e semplice atto di scelta, di cernita tra "oggetti linguistici". L'azione, in altre parole, veniva selezionata unicamente in base alla sua ritmica di sviluppo e questa in base a una dinamica (ascensionale, variabile, discendente, ecc.) che rappresentava di volta in volta la struttura portante dell'intero lavoro. Dal punto di vista formale questo procedimento corrisponde approssimativamente al suo equivalente musicale o pittorico. Ed è quanto lo stesso Ricci ammetteva per i suoi precedenti lavori.

La straordinaria importanza di questo Barone di Münchhausen sta nel fatto che Ricci è stato capace di portare ancora più avanti questi procedimenti, attraverso un'assoluta semplificazione del discorso scenico. L'intero lavoro credo che si possa riassumere dal punto di vista tecnico del procedimento sulla base del rapporto tra gesto e oggetto (o gesto e segno), che Ricci analizza partendo da un radicale capovolgimento della dinamica di tale rapporto: "lo parlo attraverso dei gesti che sono provocati da segni, mentre generalmente accade il contrario" afferma Ricci. Già la partenza del nostro lavoro è in linea con questo procedimento linguistico: i miei collaboratori-attori entrano in un rapporto precisissimo con l'oggetto che dovranno usare dal momento in cui essi lo costruiscono. In Meschke, come in molti altri, forse nello stesso Peter Schuman, c'è solo un'animazione pura e semplice degli oggetti; da noi si realizza un oggetto perché ci utilizzi. Negli altri c'è una storia da raccontare. Nei miei spettacoli gli oggetti si rivelano da se stessi: durante la preparazione dello spettacolo noi non siamo in rapporto con una storia ma con chiodi, legno, colori, forme elementari o complesse che vengono conosciute da noi nel momento stesso in cui le realizziamo e le costruiamo. Ma il cannone di Münchhausen è solo un segno e rimane tale finché noi non lo muoviamo, e allora diventa un gesto, come la campana che provoca i gesti delle ragazze, ecc. Ma sono il cannone e la campana a condizionare tutti i movimenti che accadranno attorno ad essi. La semplificazione, inoltre, conduce a un'unica lettura, che è quella più immediata. Ed è questa ricerca di un nuovo modo di comunicare che ci interessa". Credo che la rappresentazione di questo Barone di Ricci sia una tappa fondamentale nella storia del teatro. Abbiamo assistito per la prima volta ad una forma di rappresentazione astratta (la parte finale del lavoro, che corrisponde alla metà dell'intera rappresentazione) interamente dedicata ad una ricerca del mezzo di comunicazione senza più alcun riferimento a dinamiche narrative o a messaggi di qualsiasi tipo. Sarebbe il caso di parlare di teatro materico o di paragonare il lavoro a quello di Kandinski o di Klee, se ciò non costituisse poi un rischio di etichettamento della ricerca, come se si trattasse di una qualsiasi corrente teorica. Parlo qui di teatro astratto soltanto in quanto il procedimento logico seguito è quello di lavorare sul puro stilema alla ricerca della forma espressiva elementare in quanto base strutturale del discorso. Forse soltanto Ricci, tra tutti i teatranti di oggi, ha una cognizione concreta della scienza che va sotto il nome di "linguistica". E, forse, solo uno sperimentato linguista può oggi analizzare correttamente il suo teatro. È un'ipotesi che esclude, comunque, una buona fetta di critici dal suo territorio di ricerca.