



GRUPPO SPERIMENTAZIONE

TEATRALE

diretto da Mario Ricci

LE TRE MELARANCE

di MARIO RICCI

con

ANGELA DIANA

DEBORAH HAYES

MARIELLA LATERZA

ANTONIO CAMPANELLI

LILLO MONACHESI

CARLO MONTESI

CLAUDIO PREVITERA

MARIO RICCI

MARIO ROMANO

GABRIELLA TOPPANI

Scene di Carlo Montesi, Claudio Previtera e Mario Romano

Costumi di Angela Diana

Films di Mario Ricci

Fotografie di Luigi Verga

Assistente: Eva Piccoli

Montaggio: Barbara Galassi Beria

Voce: Gabriella Toppani

Regia di MARIO RICCI



Le tre melarance è, una svolta nella produzione del gruppo, che dal *Re Lear*, al *Moby Dick* aveva dato il via a una serie di ricerche sulla fusione dell'immagine filmata con la composizione scenografica e il movimento degli attori. Qui le notevoli soluzioni messe in opera, a dimostrazione di una maturità ormai raggiunta, permettono a Ricci e ai suoi collaboratori di affrontare decisamente un problema, quello delle letture differenziate a più livelli e in simultaneità, che ha occupato non pochi teatranti e cineasti tra i più avanzati di questi ultimi anni (e che, ad esempio, nella fotografia più recente ha trovato soluzioni assai interessanti).

Lo spettacolo comincia con un filmato di circa un quarto d'ora, che riprende scene anonime di un mercato ortofrutticolo, e punta poi esclusivamente su un piatto monologo interiore (recitato in fuoricampo con voce monocorde) montato sulle immagini di una popolana romana che sbuccia mele, prepara un pasto per il

automatismi verbali dove si snoda (non si sviluppa, né si conclude) tutta un'exasperata delusione esistenziale: il caro-vita (il caro-mele) nell'odio verso la venditrice del mercato; la ripetizione del mugugno nella ripetitività di costanti luoghi comuni di lamentela o di protesta senza uscita, che è allo stesso tempo, però, ripetizione di slogan, i quali a loro volta riprendono motivi di protesta, e così via. E' la chiave intera dello spettacolo, che riprenderà (di volta in volta in immagini raffinate e in scene volgarmente piatte e fumettistiche) la banalità delle mitologie di consumo e i loro risvolti inconsci, in un gioco veramente azzardatissimo, ai limiti del temerario, tra immagini a freddo, da supermercato delle idee, e immagini (dello stesso soggetto) a livello archetipico, di assoluta purezza, dove l'invenzione viene presentata teatralmente nella sua stessa dinamica di formazione, con sorprendenti effetti di suggestione. E' nella gradazione violenta di questi contrasti il gioco teatrale di alta qualità tecnica e arti-

nelle ultime sequenze del filmato iniziale, era preceduto da immagini a colori dove è ripresa in tutta la sua ingenua banalità ("volgare" quanto la coprolalia della popolarasca protagonista) la favola di Biancaneve che riceve la mela avvelenata e ne muore e viene risvegliata dal suo principe (e la litania fuori campo delle lamentele interminabili continua inalterata sui due blocchi di immagini). La scena teatrale si apre alla conclusione del filmato con la seduzione, tra Adamo ed Eva, e qui l'immagine lentissima dell'accoppiamento, ai limiti della perfezione nel magistrale gioco delle luci, contrasta con gli alberi di carta del Paradiso terrestre e le mele rosse tinte che penzolano dai rami insieme a tanti serpenti, tutti naturalmente di carta. Poi Biancaneve ancora, che porta a spasso i sette nani su un carrello che assomiglia sia a una carrozzella per neonati che a un carrello dei supermercati alimentari, e la Strega e Guglielmo Tell che insegue il figlio il quale porta sulla testa la sua grande mela che il padre deve trafiggere. L'ironia di queste pure raffigu-



rata dal grottesco di un attore con mascherone di Frank Sinatra che si presenta con tanto di microfono a cantare in mezzo agli alberi delle favole. Ma di colpo, l'immagine filmata della piccola orgia familiare che si svolge tra i protagonisti si sovrappone agli attori in movimento e le dimensioni si moltiplicano fino ad ottenere effetti che costringono ogni volta lo spettatore a riassorbire e ripensare a livelli diversi l'immagine ricevuta un momento prima e, ovviamente, il significato corrispondente: la Banda Bassotti che rapisce i nani, le forniciazioni che seguono i casti baci del principe, la Strega della favola che si fa alzare le gonne da Guglielmo Tell dietro un albero, le gentilezze raggelate che si convertono in richiami da trivio, le fate e i Supermen con i loro risvolti di vigliaccheria e suicidume, non sono l'oggetto della caricatura o della tirata moralistica, ma il dato obiettivo di una identica immagine, il suo elemento compositivo che Ricci e i suoi mettono insieme e scompongono con tranquillità. E' appunto lo sperimentalismo come scienza,

la prima volta, che io sappia, che si offre in teatro un così abile e così complesso gioco semantico del discorso scenico. Ricci era riuscito negli ultimi spettacoli, a coordinare con precisione da orologiaio l'immagine proiettata con quella scenica di movimento fisico. Qui, come, ad esempio in tutta la lunga sequenza che apre il secondo tempo del suo spettacolo, riesce a darci la composizione pittorico-scenica di una sequenza di azioni nella sua esatta frammentazione compositiva: mentre tre attrici giocano sedute con movimenti lentissimi, altri attori nell'ombra elevano pannelli attorno a un televisore con lunghezza estenuante di movimenti, i pannelli brillano come fossero di uno strano metallo, e non sai, a mano a mano che l'oggetto si forma, se si tratti di un altare o di una cascata di luci geometricamente costruita o di qualcosa di marino che sorge dal buio del fondale portato da presenze spettrali che costruiscono uno spazio sidereo alle spalle di queste splendide larve umane che continuano il loro gioco come automi o come sacerdotesse.

ma teatro sull'origine stessa della teatralità, cioè sullo scontro di fonemi puri, sulle relazioni tra immagini, sulla dinamica di formazione della rappresentazione, sui fatti di relazione presi a livello della loro formazione elementare. Ma lo spettacolo non ti consente mai di perderti nel delirio dell'illusione. La qualità di grande rilievo di questo teatro è tutta nel secco colpo di bacchetta con il quale sveglia lo spettatore, cavando dalla magia di quelle luci funeree, che sorgono una dopo l'altra come dal nulla, una rutilante e becera *slot-machine* dalla quale, invece dei soldi, escono i personaggi della favola appena raccontata, portati a braccia dagli attori in attesa. Il colpo di bacchetta è in realtà una frustata calata in piena coscienza sul cervello degli spettatori. E dice tutto sulla furiosa capacità di lettura di questi teatranti che hanno rifiutato da sempre al teatro tradizionale la tranquillità dei suoi copioni. Un teatro, il loro, fatto in realtà per reimparare a leggere.

Edoardo Fadini

dal movimento per marionetta sola alle tre melarance

Mario Ricci si trasferisce a Parigi nel 1959. Lavora come corniciaio nell'atelier di Roman Weingarten, poi avendogli la prefettura parigina negato il permesso di lavoro («votre métier n'intéresse pas l'économie Française»), si organizza nella sua 'chambre de bonne'.

Quindici giorni di cornici, quindici di interessi vari che lo portano rapidamente alla 'riscoperta' del teatro.

Nel 1961, Febbraio, va a Stoccolma a lavorare al *Marionetteatern* di Michael Meschke. In differenti periodi lavora al *Marionetteatern* per più di un anno. Facendo i più disparati mestieri tra l'inizio del 1961 e la fine del 1962, compie una serie di viaggi in Europa arricchendo così le sue conoscenze.

Rientra a Roma alla metà di Dicembre, 1962. La notte di Capodanno, 1962-63, in casa del critico Nello Ponente rappresenta il suo primo lavoro realizzato in collaborazione con i pittori Pasquale Santoro e Nato Frascà: «*MOVIMENTO NUMERO UNO PER UNA MARIONETTA SOLA*», lavoro che, in seguito, replica in case private e in gallerie d'arte; poi, nella sua stanzetta di Viale Somalia.

Il giorno dell'Epifania del 1964, alla galleria Arco d'Alibert di Mara Coccia, Ricci rappresenta un suo nuovo spettacolo realizzato in collaborazione con il pittore Santoro.

Lo stesso anno affitta in Vicolo delle Orsoline, 15, un ex-stalla, ex-bottega di marmi, locale a piano strada, che trasforma in teatrino (25 posti comodi, 35 scomodi) aiutato dalla moglie Gabriella Toppani e da alcuni amici volenterosi, al quale dà il nome di *TEATRINO-CLUB ORSOLINE 15*.

Dicembre '64, il teatrino apre al pubblico con due suoi lavori di cui, uno, realizzato in collaborazione col pittore Gastone Novelli.

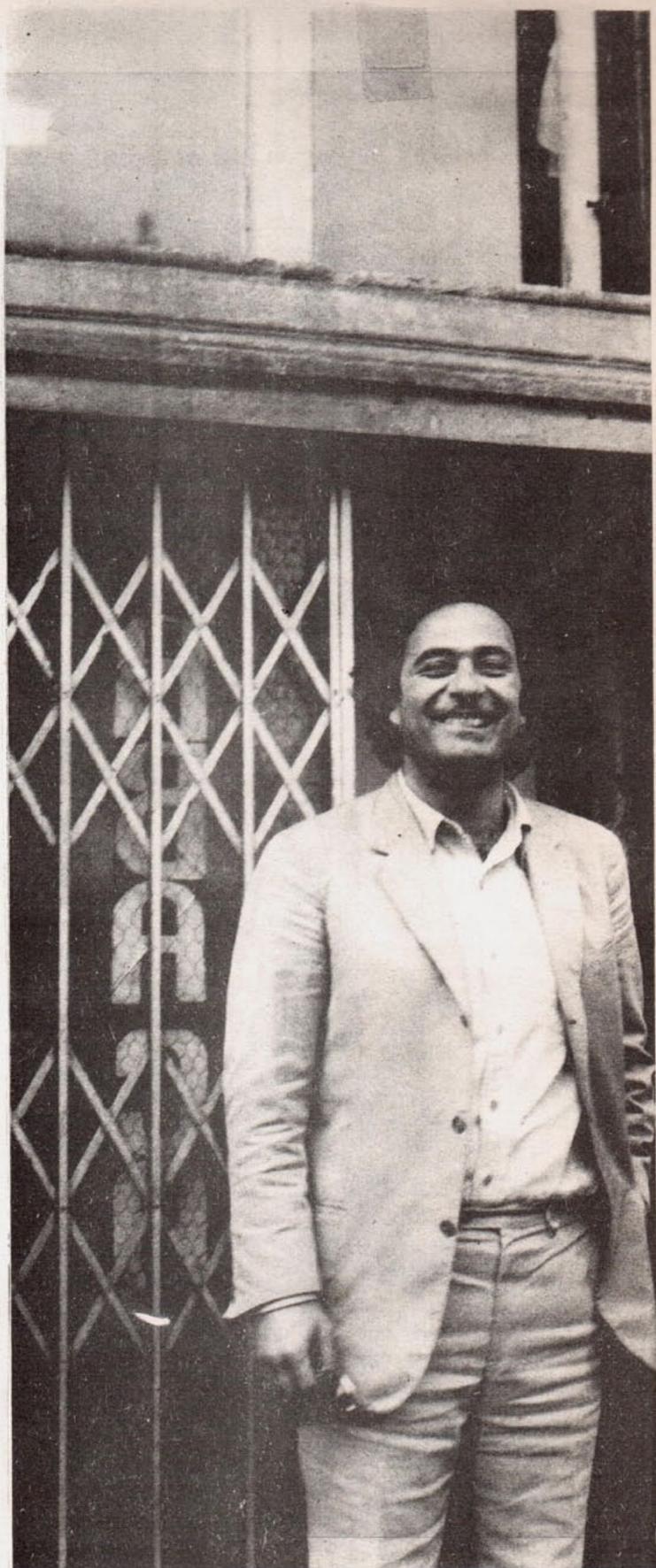
Si tratta di «*MOVIMENTO NUMERO DUE PER UNA MARIONETTA SOLA*» e «*MOVIMENTI UNO E DUE*».

Febbraio 1965, in collaborazione con lo scultore Libertucci realizza «*BALLETTO DUE*», primo pezzo di uno spettacolo di cui il secondo, «*A*», è di Gianni Novak, poeta e pittore.

Aprile 1965, terzo ed ultimo spettacolo della stagione, questa volta si tratta di tre pezzi di cui il primo, «*POR NO*» è del pittore Achille Perilli, gli altri due, «*FLASH FICTION*» e «*BALLETTO DUE*» — rielaborato per l'occasione — sono dello stesso Ricci.

Apparirà subito evidente che Ricci cerca i suoi collaboratori fra artisti, del tutto, o quasi del tutto, estranei al teatro. Questa tendenza, che ha un suo scopo preciso, è tutt'ora la stessa.

STAGIONE 1965-66
Orsoline 15 apre la Stagione con due pezzi. Il secondo.



'VARIETA', è di grande interesse per la ricerca e sperimentazione che Ricci sta conducendo, in quanto, per la prima volta, l'attore compare all'interno d'un suo lavoro. Non si tratta certo di 'attori' tradizionali, ma come egli stesso li definisce in una sua teorizzazione, si tratta di 'attori-oggetto'. (Questi 'attori' sono, in effetti i pittori o poeti o altri, tutti desiderosi di compiere una 'determinata azione').

Con 'VARIETA' Ottobre 1965, arrivano gli elementi base del GRUPPO che Ricci fonda chiamandolo: **GRUPPO DI SPERIMENTAZIONE TEATRALE ORSOLINE 15**. Ci vuole del tempo per convincere critica e pubblico (perché assenti) che non si tratta di una iniziativa della famose 'suore orsoline' le quali, se non erriamo, dovevano avere il loro convento (ACCADEMIA DI SANTA CECILIA) proprio nel vicolo dove c'è il suo teatrino.

Con l'arrivo dei collaboratori: Claudio Previtera, Deborah Hayes, Angela Diana, Luigi Perrone, Tonino Campanelli, e,



naturalmente, Gabriella Toppani, Ricci inizia a sperimentare il 'sense' di un Teatro Laboratorio; passa cioè da una prima fase che potremmo definire 'artigianale', ad una seconda di più profonde ricerche e sperimentazione. Sul piano teorico egli vede meglio sistemato l'attore-oggetto nel contesto d'un teatro 'giocorito', attraverso il quale tende a riproporre archetipicamente situazioni teatrali intese a provocare 'reazioni' prima che 'sentimenti'. L'intenzione è di dare una 'prima lettura' reattiva, destinata a catalizzare una seconda serie di 'letture'

aperte il massimo possibile all'immaginazione dell'*individuo-spettatore*.

In questo senso (ancora non del tutto chiaro), nel Febbraio del 1966, Ricci realizza assieme a 'VARIETA', 'SACRIFICIO' e 'SALOMÉ'. Tre pezzi di circa trenta minuti. Questo spettacolo viene presentato a Parma, al **FESTIVAL INTERNAZIONALE TEATRO UNIVERSITARIO**. Con Charles Marowitz, Ricci e il suo Gruppo sono gli unici 'professionisti' presenti al Festival.



STAGIONE 1966-1967

La Stagione inizia con 'I VIAGGI DI GULLIVER' (Dicembre) e con il nuovo 'metodo' di intitolare gli spettacoli con nomi di opere o di artisti che abbiano un piano di conoscenza comune assai elevato.

Si tratta d'incuriosire un pubblico tremendamente svogliato; attrarlo, cioè con la 'finta' di un titolo famoso affinché si decida a riempire la saletta sempre tremendamente vuota.

Naturalmente, non vedranno poi 'I VIAGGI DI GULLIVER', né il seguente, (Aprile 1967), 'EDGAR ALLAN POE', anche se questi due titoli servono al Ricci e ai suoi compagni a pretesto per la creazione di un 'loro' spettacolo.

Il mese di Maggio seguente, il Gruppo deve però 'sgliacciare' dal teatrino di Vicolo delle Orsoline, malgrado la cortesia della proprietaria del locale. Ricci ha esaurito i suoi creditori. Le cambiali vanno in protesto. Bisogna chiudere.

Ad Ottobre, sempre 1967, Ricci e il suo Gruppo inaugurano la 'RINGHIERA' di Molè. Si tratta di una inaugurazione di forza perché lo stesso Molè, all'ultimo

momento, sembra voler cambiare idea.

Si va comunque in scena con 'EDGAR ALLAN POE' e 'ILLUMINAZIONE', realizzato, oltre che con i suoi compagni, ormai 'stabili', con il pittore Umberto Bignardi e il poeta Nanni Balestrini.

A Dicembre dello stesso anno il Gruppo parte per la sua prima tournée europea: in Polonia, con spettacoli a Lodz, Varsavia, Lublino, Crakovia, ecc.

L'anno successivo, Aprile, con lo spettacolo 'EDGAR ALLAN POE' e 'SACRIFICIO EDILIZIO', è presente al Festival di Nancy. In Maggio, con lo stesso 'EDGAR ALLAN POE' e 'ILLUMINAZIONE', è a Monaco di Baviera dove partecipa al 'Werkraumtheater'. Altri partecipanti alla stessa manifestazione: Living Theatre Open Theatre, Young Vic of London, ecc.

Ottobre 1968, assente Claudio Previtera, entrano a far parte del Gruppo due giovani pittori: Carlo Montesi e Mario Romano. Giovani e aperti al discorso che Ricci sta facendo ormai da qualche anno, i due si dimostrano immediatamente all'altezza della situazione, nasce così 'JAMES JOYCE', lo spettacolo che di più ha fatto conoscere il lavoro di Ricci in Europa. Invitati ad 'Esperimenta III', Francoforte, il successo è vivissimo. La televisione tedesca proietta buona parte dello spettacolo; la stampa ne parla 'felicamente', sorpresa per la novità dello stesso.

Febbraio 1969, uno scantinato di Lungotevere dei Mellini 33A, viene trasformato e adibito a Teatro da Ricci e il suo Gruppo al quale danno il nome di **ABACO**, attuale sede.



Stagione 1969-1970

Torna nel Gruppo Claudio Previtera e viene realizzato 'IL BARONE DI MÜNCHAUSEN' con il quale il Gruppo è invitato alla *Akademie Der Kunst* di Berlino. La televisione di questa città aveva inviato precedentemente a Roma una sua équipe per inserire parte di questo spettacolo in una trasmissione più generale sulla nuova cultura.

'RE LEAR: DA UN'IDEA DI GRAN TEATRO DI WILLIAM SHAKESPEARE' (Maggio 1970) debutta a Venezia, Palazzo Grassi, nel quadro del 'Primo Incontro-Seminario Teatri Di Ricerca'. Ripreso a Roma, e, naturalmente in Italia, per la Stagione 1970-1971, viene rappresentato in una tournée di circa un mese e mezzo a PARIGI, LONDRA, BRIGHTON AMSTERDAM.

Prima però, Ricci e il suo Gruppo avevano realizzato per la TV Servizi Sperimentali il telefilm che aveva lo stesso titolo. Questo telefilm non



soddisfa del tutto Ricci e poco alcuni componenti del Gruppo. Ad ogni modo ha vinto il 1° Premio Salsomaggiore della critica per la migliore regia di un telefilm sperimentale. Il lavoro di Ricci e il suo Gruppo, ormai decisamente affermatosi in campo europeo, riceve l'invito per partecipare alle *Olimpiadi di Monaco di Baviera* nel quadro della manifestazione 'SPIELSTRASSE'.

Sette sono i Gruppi scelti per questa manifestazione, oltre a quello di Ricci vi partecipano: JEROME SAVARY, TERAYAMA (Giappone), MARIONETTEATERN (Michael Meschke), E.T.E.B.A. (Argentina), CITY STREET CARAVAN (Stati Uniti), MIXED



MEDIA COMPANY (Berlino Ovest).

Per Ricci e i suoi compagni si tratta di un'esperienza singolare di grandissima importanza. Il soggetto dello spettacolo sono le Olimpiadi. Ricci sceglie dapprima quelle di Berlino del 1936.

A progetto già ultimato, gli si fa sapere che, per ragioni di "ordine pubblico" non sarà possibile realizzarlo. Allora passa a quelle del 1932 di Los Angeles.

Lo spettacolo viene rappresentato all'interno del "recinto" Olimpico. Il pubblico, che si calcola intorno alle cinque/diecimila unità per spettacolo giornaliero, è del tutto eccezionale trattandosi, come è facile intendere, di un pubblico disposto piuttosto allo sport che al teatro.

Inoltre si tratta di un pubblico proveniente da tutto il mondo. Ricci e il suo Gruppo ottengono ciò che vogliono, infatti, durante alcune rappresentazioni, il biasimo dei più si trasforma in principi di aggressione di alcuni scalmanati.

Lo stesso anno, fra inizio estate e fine autunno, con lo spettacolo "MOBY DICK", spettacolo stagionale, il Gruppo di Ricci partecipa al "Festival

Internazione di Edimburgo, a quello *Bitef* di Belgrado, oltre ad una tournée di quindici giorni ad Amsterdam.

Per la passata *Stagione 1972/1973*, insieme a due Gruppi, Ricci e i suoi compagni collaborano con il "Teatro di Roma". Lo spettacolo di questa Stagione s'intitola "IL LUNGO VIAGGIO DI ULISSE".



LE TRE MELARANCE

di Mario Ricci. Elementi scenici di Carlo Montesi, Claudio Privitera, Mario Romano. Costumi di Angela Diano. Filmati di Mario Ricci. Fotografia di Luigi Verga. Montaggio di Barbara Galassi Beria. Voce del filmato di Gabriella Toppeni. Interpreti: Dheborah Ales, Mariella Laterza, Lillo Monachesi, Carlo Montesi, Claudio Privitera, Mario Romano. Teatro all'Abaco.

In una recente intervista, Mario Ricci è arrivato a convenire sulla ipotesi di Carmelo Bene intorno alla inesistenza della avanguardia teatrale; ma è stato per affermare un solido distinguo tra avanguardia e sperimentazione. E' una affermazione che Ricci ha il diritto di fare, perché lavora da sempre sul crinale di questa distinzione e ne conosce bene tutte le trappole e tutte le insidie. Così che evitando le une e fuggendo le altre, è giunto a comporre una sequenza di spettacoli che sono altrettanti risultati di laboratorio (un laboratorio dove una fantasia libera e purissima fa da reagente di base per ogni analisi), ognuno dei quali scodella un problema, in progresso.

Tre tempi possono essere individuati, ormai, nella ricerca di Mario Ricci. Il primo si espone nel mitico *Münchenhausen* per definirsi e chiudersi nel *Lear* e nel *Moby Dick*: è quello del libero uso dei materiali, che sono quello che sono e non quello che do-

vrebbero essere e che diventano scenicamente indicativi in ragione del movimento, è il tempo del gioco teatrale finalizzato non già alla comunicazione ma alla provocazione comunicativa, dove un eroe solitario — in genere doppiato ambiguamente dalle sue dichiarate radici letterarie — percorre un paesaggio ingombro di immagini e di suoni che formano la rappresentazione stessa.

Il secondo tempo è quello di *Ulisse*, dove, confermate rigorosamente le premesse indicate in *gioco, eroe solitario, paesaggio di suoni e immagini* (l'ironia candida di Ricci strizza sorniona l'occhio al più ovvio degli ingredienti di spettacolo), si dà conto della avvertita necessità di creare sulla scena una nuova dimensione dialettica, opponendo alla rappresentatività fisica degli oggetti, dei materiali visivi e dei suoni, la imprevedibile, perché naturalmente libera, fisicità dell'attore.

Ed è già un terzo tempo quello che viene esplorato con *Le tre melarance*, l'avvenimento che offre l'occasione per queste considerazioni.

Come si vede, doppiato il capo di *Moby Dick* i tempi della ricerca si accelerano, dietro ogni prova sta una domanda nuova alla quale Mario Ricci sembra voler rispondere subito, in una singolare sensazione di urgenza. Ma intanto, qual è la domanda che sta dietro a questa composizione nuova che si intitola alle *Tre melarance*? Diciamo che si tratta della questione posta nell'*Ulisse*, quando si presentò sulla scena, con una fisicità complementare ma via via fatalmente op-

posta a quella dei materiali fino ad allora sovrani, la figura autonoma e imprevedibile (cioè non ritagliata e chiusa come, ad esempio, nel *Moby Dick*) dell'attore. E infatti, in questa ultima prova, gli attori, svincolati da ogni rapporto con possibili personaggi che non sia ironicamente descrittivo o scardinante (Adamo ed Eva, Biancaneve e la Strega e il Principe Azzurro, Guglielmo Tell: chiunque abbia avuto a che fare con una mela — ma anche Frank Sinatra e i Bassotti antagonisti di Topolino, i cui rapporti con la *mela* sono assai più metaforici e insinuanti), prendono presto in mano il gioco, governano i materiali. Il sottomettono alla loro ritualità di abitudini e di gesti.

E' qui che lo spettacolo di Mario Ricci innesta una inquietudine che altre volte gli sembrò estranea, ed è l'inquietudine che nasce dalla rappresentazione del possesso cinico e rivoltante, attuato dalla figura umana, del paesaggio che infine le consente il movimento, dunque l'esistenza scenica. Per questo, mi pare di capire, la rappresentazione si muove in un continuo riferimento ad atti sessuali: sesso puro e felice del gioco naif, sesso degradato e mascherato nel travestimento del *partouze*, sesso reso orrendo dalla orrenda finzione dei rapporti. La figura umana, immessa nella rappresentazione, la rende a sua immagine e somiglianza.

Il gioco resta, naturalmente. Restano i riti della composizione quasi sacrale dei materiali scenici; resta il rapporto sempre sul filo del rasoio tra la densità della scena e l'esplosione

fantastica dei filmati; resta — ma quanto più forte e significante! — la voce *da fuori* a segnare le mute presenze sul palcoscenico; anzi, in tutti questi materiali — base Mario Ricci sembra affinare un gusto e una attenzione al limite del piacere della forma. Ma corre dentro al gioco il senso della innocenza perduta: non si raccontano più favole, non si costruiscono più mostri della fantasia infantile, né barchette di carta della memoria.

Queste melarance, che sono introdotte dalla tiritera di una giovane massai sulla esosità della verduriera, assomigliano al disegno che fa il tris nelle slot-machines e infine campeggiano proprio da una di queste mangiasoldi che vomita in premio le eroine della favola. Il gioco è per grandi, questa volta, teatro come è giusto che sia, da che la figura umana può riconquistare la scena. E se non fosse così, perché gli attori si farebbero, proprio loro, al finale, quella foto di gruppo?

Insomma, Mario Ricci da la sua risposta, fedele al metodo del laboratorio, che lo porta ogni volta più avanti, nel capire e nel rappresentare; e forse lo rende anche più isolato, suprema sua felicità e fortuna: e certo fa delle sue prove alcune delle poche, superstiti nostre consolazioni.

MARIO RAIMONDO