

Mario Ricci

*Quali le origini della ricerca?*

Per il mio Teatro Immagine mi sono sempre considerato un figlioccio di Gordon Craig e cugino lontano dello scultore cinetico Harry Kramer. Dal primo ho appreso i fondamenti d'un teatro di movimento e di visione, dal secondo le modalità con cui andare oltre l'uno e l'altro.

*Avevate la percezione di appartenere a un movimento?*

Sì, al mio movimento che era una costante e, perché no, acuta attenzione a tutti i movimenti avanguardistici e sperimentali a me contemporanei di arti figurative, musica, letteratura e, naturalmente, teatro; per quel che il teatro di allora aveva potuto e poteva suggerirmi al fine d'realizzare un mio linguaggio autonomo, originale, cosmopolita. È anche per quest'ultima ragione che abbiamo potuto rappresentare i miei spettacoli in gran parte dell'Europa e in una piccola parte dell'America Latina.

*Quali furono i rapporti col teatro cosiddetto "ufficiale"?*

Per quel che mi riguarda nessuno fino al 1973. È vero che non pochi rappresentanti di quel teatro vedevano i miei lavori con supponente scetticismo e, più di una volta, mi sono sentito chiedere da qualcuno di loro quando sarebbe mai finita la mia ricerca (non è una battuta), mentre la mia teorizzazione e messa in scena dell'attore-oggetto provocò nell'ufficialità teatrale non poco risentimento. Suppongo che, senza mai aver assistito a uno dei miei spettacoli, né mai avermene chiesto le ragioni, dovessero trovare assai degradante il ridurre un attore a un "oggetto".

Nel 1973 (e solo il mio Gruppo anche per il '74) fummo "ingaggiati", insieme a Leo de Berardinis/Perla Peragallo e Giancarlo Nanni/Manuela

Kustermann, da Franco Enriquez per il Teatro di Roma. Si trattò di un vero e proprio ingaggio. Io e il mio gruppo rimanemmo all'Abaco continuando il nostro lavoro di sperimentatori con la sola (ma entusiasmante) differenza che a pagar le spese della produzione fu per quelle due stagioni, appunto, il Teatro di Roma. Malgrado la coraggiosa apertura dell'allora direttore del Teatro Stabile, si trattò alla fin fine d'una parentesi che si aprì e si chiuse nel breve battito di due stagioni. Ho sempre pensato, detto e scritto che quel primo incontro della nostra sperimentazione con il teatro ufficiale avrebbe potuto e dovuto dare risultati più sostanziali, soprattutto sul piano istituzionale e, perché no, anche su quello della produzione in senso estetico e politico. Purtroppo non fu così e si trattò, allora, di una considerevole occasione mancata perché, almeno dal mio punto di vista, già nel 1973/1974 quella nostra prima incursione "nell'altro campo" poteva essere l'inizio di una vera e sostanziale rivoluzione (olalà!), in quanto la nostra presenza all'interno di una istituzione dello Stato, il Teatro Stabile appunto, avrebbe potuto generare un cambiamento della conduzione estetica, sociale e politica almeno in una parte del teatro italiano. A ciò io pensavo quando infine, dopo aver più volte rifiutato l'offerta di Franco Enriquez, decisi, d'accordo con i miei straordinari compagni di lavoro, di accettare. Le cose andarono diversamente e se l'aver creduto che un nostro rapporto stretto e continuativo con una istituzione di fondamentale importanza – quale un Teatro Stabile – avrebbe potuto in qualche modo modificare, almeno in parte, la conduzione istituzionale del nostro teatro fu niente di più che una mera illusione. Importante è stato crederci e aver agito per ciò con un fine che travalicava i nostri più immediati interessi.

*La novità del luogo teatrale: quale il rapporto con la città?*

Quando alla fine dell'estate del 1964 ho aperto il Laboratorio Teatrale Orsoline 15, in verità, non ho davvero pensato a quale potesse essere il rapporto con la città. Nei due anni precedenti avevo già rappresentato i miei lavori in case private (compresa la mia "garçonnière" di viale Somalia) e gallerie d'arte e ciò mi aveva permesso di capire che se volevo continuare la mia ricerca e sperimentazione dovevo, in un modo o nell'altro, procurarmi un mio spazio autonomo nel quale poter liberamente esercitare. Non nascondo che a spingermi verso questa non facile, anzi difficilissima, soluzione sia stata anche la conoscenza d'una realtà preesistente a

Parigi, quella del teatro La Huchette di Ionesco. Le difficoltà per realizzare questa mia necessità erano, in poche parole, anzi pochissime, cioè una: il denaro. Difficoltà non da poco visto che al momento di questa bella pensata la mia cassa era, per così dire, vuota. O meglio, in realtà non possedevo nemmeno la cassa. Oggi non saprei nemmeno dire come son riuscito a mettere insieme i soldi per il deposito cautelativo e l'affitto dei primi mesi per lo spazio che avevo trovato in vicolo delle Orsoline (angolo via della Croce) e quelli necessari per attrezzarlo: panche, palcoscenico, impianto luce, impianto sonoro... Una cosa però so per certo: senza il munifico prestito di centocinquantamila lire (a fondo perduto, amici miei, a fondo perduto!) del caro amico monsieur Pierre Carrot, allora, se non ricordo male, addetto culturale dell'ambasciata di Francia presso la Santa Sede, il Teatro Laboratorio Orsoline 15 non avrebbe mai visto la luce. E questo è un fatto.

Dunque, scontato che Orsoline 15 era in sé una grossa novità, per quel che riguarda il rapporto con Roma (sto parlando della Roma di 44 anni fa, non dimenticatelo!) francamente, insisto, non ci ho pensato un solo istante. O meglio, ho forse pensato che i miei lavori avrebbero potuto stabilire un rapporto... Ma neanche questo è del tutto vero perché in realtà, attrezzato lo spazio e iniziata l'attività, il mio pensiero, unico e martellante, è stato quello di produrre. Produrre e produrre perché produrre significava creare e sperimentare. Sperimentare per creare.

La stagione 1964-1965 è stata il periodo in cui la mia idea del Teatro Immagine è uscita dalle ipotesi dei miei precedenti lavori, per prendere sempre più forma e sostanza. È stato anche il periodo che mi ha portato verso l'attore-oggetto, palese superamento della Supermarionetta craighiana. Quei lavori che forse han visto non più di due/trecento persone erano nel campo dell'avanguardia sperimentale l'inizio della novità delle novità. E non solo per Roma e per l'Italia.

A tal proposito mi sia consentito di riportare alcuni estratti della stampa tedesca relativi al *James Joyce* rappresentato al Festival Experimenta, svoltosi a Francoforte nel giugno del 1969. Scelgo la stampa tedesca perché fra tutte le critiche ottenute in campo internazionale è quella che certamente meglio ha saputo leggere la qualità del mio lavoro:

«Gießener Allgemeine»: «Una dimensione nuova per il teatro e, insieme, per le arti figurative, realizzata alla perfezione».

«Saarbrücker Zeitung»: «Joyce è solo un pretesto... Si può anche parlare di un teatro *beat*, di teatro vivente, di teatro azione, ma si tratta soprattutto di una sintesi artistica ed espressiva emozionante e che scuote... Ironia e demistificazione sono i temi fondamentali di questo straordinario spettacolo che è innanzitutto un invito al neumanesimo».

«Darmstadter Echo»: «Un gioco, un gioco per bambini ma con tutti gli ingredienti più significativi dell'arte moderna: espressionistica, pop, surreale... Un programma di mimiche-azioni-movimenti, in una libertà armonica ma anche sconcertante e consona alle inquietudini del nostro tempo».

«Frankfurter Neue Press»: «Mario Ricci, direttore e ispiratore del Gruppo Orsoline 15 usa nei suoi spettacoli luci, colori, proiezioni, mimi, gesti con una fantasia eccezionale... Rivivono i valori espressivi e i temi di Mallarmé, Ernst, Dalì ed altri maestri dell'arte e della espressività moderna».

«Frankfurter Allgemeine»: «Un gioco che mette tutto in discussione: il sesso, la storia, le parole... Un gioco divertente ma approfondito e moderno nel senso più reale del termine... Non ci sono limiti al gusto di comunicare con ogni mezzo... Forse il migliore e più interessante spettacolo sperimentale di questa stagione».

Vi racconto un aneddoto che è strettamente collegato a quanto detto sopra.

La sera della prima al Theater am Tur di Francoforte, solo pochi minuti prima che si aprisse il sipario, il gruppo Bread and Puppet al grido di «free theater for every body» (siamo nel 1969!) riapre le porte del teatro e, seguito da un folto numero di «giovinastri» locali, invade la sala già stracolma, accomodandosi nei passaggi laterali e centrale e, in una decina, ai lati del palcoscenico. Quegli straordinari ragazzi avevano appena rappresentato il loro spettacolo (naturalmente in favore della pace!) nel campo militare americano di stanza in Germania.

Finita la rappresentazione sette o otto di loro ce li troviamo ad attenderci nel foyer. Abbracci, violente pacche sulle spalle... «very good, very good» tutto proprio nella più straordinaria tradizione western-americana. Siamo all'incirca una quindicina e, a parte me e Gabriella, per i borghesi della città delle banche, vestiti e «truccati» come siamo non dobbiamo avere un aspetto rassicurante. Difatti, con una scusa o un'altra, nessuno

intende lasciarci entrare nel suo ristorante. Perciò decidiamo di tornare al Theater am Tur, cioè al ristorante del teatro. Sono ormai le due del mattino e il locale sta chiudendo. Noi abbiamo fame. Racconto al direttore la nostra mini odissea e quello, prostratosi in scuse senza fine, si mette a piangere. Sì, piange! Piange e inveisce contro quei suoi stramaledetti concittadini. Cerchiamo di calmarlo e lui finalmente si calma dandoci da mangiare quello che di freddo ha in cucina. Buono. Tutto molto buono come il vino del Reno che ci serve.

Vorrei, senza aver l'aria di tirarla troppo per le lunghe, parlare anche della nostra partecipazione al Festival di Edimburgo. Credo ne valga la pena. Se non altro per capire meglio come ci si muoveva allora, e ancora oggi suppongo, in campo internazionale.

Dunque: doveva essere la fine del '71 inizio '72 quando riceviamo all'Abaco una telefonata dalla capitale scozzese. Era la segretaria del Dr. Diamond, direttore del Festival, la quale ci chiedeva, in previsione di un eventuale invito, la disponibilità a rappresentare il nostro *Moby Dick* per il suo direttore. Beh, la risposta mi sembra del tutto scontata. Solo qualche settimana dopo rappresentammo il nostro *Moby*. Seguì una spassosa cena campagnola con il direttore il quale si congedò poi da noi dicendoci, con flemma molto inglese, che ci avrebbe contattati di lì a poco. Difatti era passata appena una settimana e la stessa segretaria ci annunciò che il Dr. Diamond aveva deciso d'invitarci per la seconda settimana d'agosto.

Siccome in quello stesso periodo ero a Monaco di Baviera per preparare un nuovo spettacolo da rappresentare nello spazio olimpico durante lo svolgimento dei Giochi, raggiunsi Edimburgo solo il giorno della prima e solo allora fui dunque informato che oltre al Festival Festival, diciamo così, c'era un secondo Festival, quello che del tutto impropriamente (per me) chiamavano «festivalino»: «little festival», destinato ai gruppi «dell'altro teatro» e nel quale «festivalino», con mia grande sorpresa scoprii vi era il gruppo di Kantor. Francamente meravigliato (avevo visto a Roma le sue splendide *Gallinelle*) non appena incontrai mister Diamond gli domandai perché il mio spettacolo fosse stato scelto per essere rappresentato nel Festival Festival quando, visto chi vi era nel cosiddetto «festivalino», la collocazione del mio *Moby Dick* non poteva che essere quella. Questa fu la risposta. Risposta che riporto a memoria e, quindi, probabilmente non del tutto esatta: «Vede, caro Ricci (dear Ricci, lo giuro!), il suo *Moby Dick* è così straordinariamente moderno e comunicativo che ho pensato fosse

giusto rappresentarlo per un pubblico più ampio, più tradizionale (ma non disse tradizionale) e soprattutto meno al corrente di quel che accade "nell'altro teatro". Disse anche altro che ora mi sembra francamente superfluo riportare.

Insomma si trattava per il signor Direttore di un esempio di "teatralità diversa" da mostrare al grande pubblico.

Spero sia chiaro perché ho voluto ricordare quello che in realtà sarebbe da considerare niente di più che un aneddoto, anche se il dr. Diamond, non fosse proprio il direttore del festival di Pizzighetone!

#### *Quale il rapporto con la città?*

Chiedo scusa ma mi vien da sorridere. Nulla. Nessuno. Niente. ZERO! Era ed è del tutto impossibile trovare nella nostra città un secondo mister Diamond! Almeno io non l'ho mai trovato.

#### *I procedimenti drammaturgici messi in opera*

Oltre a quelli sopra già accennati c'è ancora qualcosa da aggiungere.

Come ho già detto il mio teatro nasce dalla "non" drammaturgia craighiana. Come tutti sanno, o dovrebbero sapere, il teatro di Gordon Craig nasce da una ipotesi di "movimento" fino a lui del tutto sconosciuta. Insomma il suo «[...] teatro del futuro sarà teatro di visione, arte che sorge dal movimento [...] laddove» prosegue più in là «non vi sarà più la figura umana (dunque l'attore) ad oscurare il nesso fra la realtà e l'arte». Dunque un teatro di sola visione realizzato dal movimento d'una non troppo ben disegnata Supermarionetta. Se così deve essere, aggiungi io a quel tempo, in un teatro di sola visione dal quale è esclusa la figura umana, l'attore, non vi può essere testo. E se non vi è un testo, non può esservi drammaturgia visto che era il testo ad aver determinato, fino alle avanguardie storiche incluse, la drammaturgia. Dunque una "non" drammaturgia per un teatro senza parola.

Cosa dire di più sul mio Teatro Immagine? Ovviamente ci sarebbe ancora tanto da dire. Mi limiterò a ricordare come sono stato capace di andare oltre la genialità del mio maestro e di un esempio, come io credevo allora, delle sue teorizzazioni, visto a Stoccolma nel maggio del 1961. Dico «com'io credevo» perché mi son ben presto convinto che l'autore di quell'esempio probabilmente mai aveva letto il fondamentale *Verso un*

*nuovo teatro*. Lo spettacolo di Harry Kramer, realizzato con le sue sculture cinetiche era, in un certo qual senso, "solo" un "esercizio", un esperimento, come prima di lui avevano già fatto Kandinskij, Calder con i suoi "mobile", e altri artisti più o meno famosi, come niente di più che un "divertissement" senza alcun altro fine se non quello di giocare sperimentando il materiale a loro più consono, cioè quello della loro arte. Essendo però io, a differenza di loro, un teatrante che voleva, sì divertirsi, ma anche realizzare per il teatro quello che loro avevano realizzato per le arti figurative, attraverso la ricerca e la sperimentazione giunsi alla formulazione e rappresentazione dell'attore-oggetto. L'inserimento (fine '65, inizio '66) di questa nuova figura, che doveva sostituire l'ipotesi della Supermarionetta a suo modo astratta in quanto mai realizzata e sperimentata dal suo autore, mi permise allora di moltiplicare, significativamente, proprio quel "movimento" concepito da Craig quale elemento rivoluzionario per un nuovo teatro.

A ciò arrivai in quanto nel periodo passato a Stoccolma presso il Marionetteatern di Michael Meschke, proprio con le marionette avevo lavorato e, operando come manipolatore, avevo potuto rendermi conto di quanto, tutto sommato, questi magnifici "attrezzi" sono in realtà limitati proprio nel movimento, come lo erano le sculture di Kramer o i "mobile" di Calder, ad esempio. Che differenza di movimento con quello con cui può esprimersi e può rappresentarsi la "figura umana"! Nel mio caso, appunto, l'attore-oggetto.

Attore-oggetto quale elemento cardine e fondante di una nuova drammaturgia in grado di essere, quale figura umana in scena, al tempo stesso attore e oggetto. Attore perché riconoscibile come figura vivente; oggetto perché confondibile con gli oggetti presenti in palcoscenico nei quali veniva totalmente confuso, specie quando sulla tridimensionalità della scena, dunque all'interno di essa, venivano proiettati filmati per ciò realizzati. Filmati che non più proiettati su di uno schermo bidimensionale si riflettevano, appunto, sugli attori e gli oggetti in movimento, creando uno straordinario "altro movimento" ch'io allora definii, un po' esagerando una quarta dimensione. "Quarta dimensione" per definire il senso, appunto, di un movimento altro: nuovo, improbabile e altamente straniante, risultato, come ho già detto, del sovrapporsi dei movimenti del fotogramma proiettato sull'attore e sugli stessi oggetti di scena anch'essi in movimento. Per chi non ha visto quei miei lavori è difficile immaginare cosa avvenisse quando ciò

accadeva; quando le immagini filmate e quelle della figura vivente, sovrapponendosi, si mescolavano al punto da rendere difficile riconoscere quale fosse quella virtuale e quella concreta in carne e ossa. Straordinaria osmosi realizzata al massimo grado in alcune parti dell'*Edgard Allan Poe*, nella scena dello scontro fra cavalieri nel *Re Lear* e in quella della lotta contro la balena bianca in *Moby Dick* e in tante altre occasioni.

*Sintonie e contagi con le opere letterarie, le arti figurative, la musica, i nuovi media*

Basterebbe l'elenco dei miei spettacoli a partire da *I viaggi di Gulliver* per capire quanto io fossi contagiato dalla letteratura. Infatti, a parte il *Re Lear* (e poi che *Re Lear*!) fino a *Le tre Melarance* (anche se le mie melarance nulla avevano a che vedere con quelle di Gozzi), con i miei straordinari amici, collaboratori e compagni ho realizzato solo spettacoli d'origine letteraria. Naturalmente non ho mai inteso né voluto rappresentare pedissequamente i testi in questione, i quali – come fin dall'inizio ho sempre dichiarato – non erano altro che un pretesto per una vicenda spettacolare che, alla fin fine, risultava autonoma da questi. Potrebbe forse interessare il perché di questa scelta radicale. Perché usare testi letterari invece che teatrali per un'operazione che era, in tutto e per tutto teatrale? Darò due risposte. La prima è che le opere teatrali, con la loro inequivocabile chiusura, avrebbero mal sopportato le fughe in avanti della mia prorompente fantasia. La seconda, e mi sia concesso uno scivolone personale, la scelta di quella speciale letteratura permetteva a me di continuare a viaggiare. Cosa che ho sempre immensamente amato. Gulliver, Joyce (cos'era se non un fantasmagorico viaggio la passeggiata di Bloom per le strade di Dublino, dalla quale il mio spettacolo ha preso l'abbrivio) e poi *Il barone di Munchhausen*, *Moby Dick*, *Il lungo viaggio di Ulisse*... Lo stesso primo tempo delle *Tre Melarance* aveva il sapore d'un viaggio. Non il secondo tempo. Qui tutto si fermava. Tutto si faceva statico. Che non sia questa una ragione, fra altre certo più significative, del mio abbandono del Teatro Immagine?

Per quanto riguarda la vicinanza, addirittura la dipendenza dalle arti figurative dopo quello che ho già detto non c'è molto da aggiungere. D'altra parte il Teatro Immagine essendo prima di tutto un teatro di visione non poteva che avere origine dalle arti figurative.

Personalmente aggiungerei una domanda: quale il rapporto con il balletto? Per quel che mi riguarda i primissimi lavori, quelli che precedono la formazione del mio Gruppo e il successivo inserimento dell'attore-oggetto, erano essenzialmente dei balletti in miniatura. Difatti gli oggetti che animavano la scena non si muovevano seguendo le indicazioni d'una drammaturgia, bensì quelle di una coreografia. Che l'impronta del balletto sia poi riaffiorata in seguito è certo. Ad esempio la scena delle vele (accompagnata da un valzer di Strauss!), la costruzione della barca di carta in *Moby Dick*; lo scontro dei cavalieri in *Re Lear*... E in altri casi che mi sembra inutile elencare.

La musica? Posso solo dire che la musica è stata il supporto, il piedistallo sul quale poggiava tutto il peso della spettacolarità del mio Teatro Immagine. Le colonne sonore che io stesso assemblavo e mixavo, saccheggando le diverse espressioni musicali a disposizione, andando dal classico alla lirica, dal jazz alla musica leggera e canora, scegliendo sempre per queste due ultime le novità più recenti edite su scala internazionale e delle quali in parte m'informava il mio carissimo amico pittore e scultore Ninì Santoro, sono un chiaro esempio di questa dipendenza. Ma non solo musica classica o jazzistica. Ho anche usato nelle mie colonne sonore musica elettronica (ero amico dell'americano Frederic Rzewski e del gruppo Musica Elettronica Viva che all'inizio degli anni '60 faceva "sfaceli" a Roma), quando non io stesso creavo nuovi suoni utilizzando, ad esempio, la rumoristica specifica prodotta da macchine mostruose quali presse, magli e frese registrata presso le acciaierie di Terni; oppure come quando da un samba brasiliano, passandoci notti dietro notti, ho realizzato il suono/rumore base che accompagnava nel *Re Lear* gli scontri fra i cavalieri e altro. Poi, a seconda delle diverse occasioni, c'erano i rumori del mare contro gli scogli, dei gabbiani, dei tuoni, della pioggia, del sibillare del vento a tramontana... Ma anche, come avvenne specialmente per il *Poe* nel 1967, cosciente di non inventare nulla tenendo conto della preesistente "musica" di Cage e della rumoristica futurista, per esempio, ho usato pentole, coperci delle pentole, piatti, posate, acqua, reattori in decollo e in atterraggio, spari di armi di un poligono di tiro... insomma, a seconda della bisogna, tutto quello che mi capitava in mano sul momento.

La cosa curiosa è che nessuno abbia rimarcato e fatto notare l'uso, diciamo così, improprio di questi mezzi. Nessuno tranne Alvin Curran, il quale anni dopo me ne rese merito in una lettera.

All'inizio degli anni '60 Alvin Curran suonava ogni tanto con Steve Lacy in una jazz band e faceva parte di quell'altra band di pazzi di Musica Elettronica Viva. Ultimo, ma non ultimo, voglio ricordare d'aver utilizzato anche la voce umana a fini musicali. Per tutti ricorderò in *James Joyce* la straordinaria performance di Gabriella (allora mia moglie) nella lettura delle dieci pagine senza punteggiatura dell'*Ulisse* joyciano relative alla discesa di Molly lungo le stradine di Gibilterra, che la portavano al suo bel tenentino. Lavorammo a quella registrazione per giorni e giorni e finalmente la bella, calda, impressionistica voce di Gabriella riuscì a dare a quelle immortali pagine il gusto melanconico-irridente d'una sonata per viola da gamba.

I media? C'è poco da dire. Fin dall'inizio ho utilizzato quei pochi che la tecnologia metteva allora a disposizione: registratore, cinepresa 8mm (poi super 8), proiettori, anch'essi 8 e super 8, proiettori per diapositive...

*Nuovi processi creativi, nuove forme d'impegno e organizzazione (ad esempio il gruppo) e nuove funzioni artistiche e professionali*

Invece di rispondere singolarmente ai quesiti proposti parlerò della formazione, gestione e progresso del mio Gruppo, che li contiene tutti.

Il primo a farne parte è stato, nel dicembre del 1965, Claudio Previtera; il carissimo amico, l'indimenticato Claudione. Dico il primo in quanto precedentemente non esisteva in realtà un gruppo organico. Nei precedenti due anni mi aveva aiutato molto Gabriella, ma anche alcuni altri amici dei quali non mi sembra ora il caso di fare l'elenco.

Claudio apparve un pomeriggio alle Orsoline 15, non ricordo né come né perché. Ci sedemmo e parlammo. Venni così a sapere che egli, oltre che attore era anche pittore e siccome io avevo urgente bisogno sia dell'uno che dell'altro non ci fu difficile intenderci e da quel giorno egli divenne mio amico e straordinario collaboratore. Alla base dell'intesa, oltre che il reciproco entusiasmo e la gran voglia di fare ci fu la consapevolezza che di compensi, di soldi, insomma, non ve ne erano per nessuno. Regola che varrà via via per tutti gli altri fintanto che nelle sempre tristemente vuote casse delle Orsoline 15 non entrò qualche baiocco.

Claudio apparve in un momento cruciale del mio lavoro. Infatti quando egli decise di aiutarmi io ero in un momento di tragica panne. Stavo lavorando al "pezzo" che per la prima volta prevedeva la presenza in

scena di un attore, che di lì in poi diverrà l'attore-oggetto. Tutto era già pronto, mancava solo chi dovesse eseguire in scena lo svolgimento del *Varietà*. Questo era il titolo del "pezzo". In realtà non necessitavo di un solo attore bensì tre me ne servivano. Due dei quali dovevano, nei trenta minuti quanto durava *Varietà*, montare una gabbia in tubi Innocenti attorno al terzo attore, che in realtà era un'attrice, la quale si peritava in un singolare spogliarello. Singolare perché non si trattava affatto d'uno spogliarello. E fu proprio Claudio a presentarmi Tonino Campanelli e Sabina De Guida i quali, pur collaborando altre volte con me, specialmente Tonino, mai divennero effettivamente parte del Gruppo. Cosa voglio dire? Semplicemente che sia Tonino che Sabina, come tutti gli altri che in seguito presero saltuariamente parte a questo o quello spettacolo, mai parteciparono alla fase laboratoriale che precedeva le rappresentazioni e che era, senza alcun dubbio, la parte più entusiasmante e interessante di tutto il nostro lavoro. Già con la ripresa di *Varietà* Tonino Campanelli e Sabina De Guida furono sostituiti; lei da Deborah Hayes, lui da mio fratello Roberto "Edile". Mio fratello tornò presto al suo lavoro, Deborah rimase. Fu poi la volta di Angela Diana, Luigi Perrone, Mario Romano, Carlo Montesi, Lillo Monachesi. Questo è stato il nocciolo duro del Gruppo; ragazzi straordinari, generosi, abili e talentuosi. Altri, come ho già detto, nel giro delle stagioni ci hanno aiutati ma si è sempre trattato di brevi presenze. I "magnifici sette" sono stati loro. Ed è con loro e insieme a loro che ho portato a compimento la stagione del Teatro Immagine.

Questi attori-oggetto, che "l'altro teatro" guardava con scetticismo e il sospetto di una degradazione della categoria, al contrario nella fase laboratoriale assumevano un ruolo insolito per l'attore "non-oggetto", diciamo così. Essi divenivano infatti in un certo qual modo coautori e costruttori dello spettacolo che poi avrebbero rappresentato. Tanto che, malignamente, avremmo potuto pensare (ma non l'abbiamo mai fatto) che "oggetti" erano in fondo gli altri, ai quali veniva affidato un ruolo, una parte, ch'essi avrebbero dovuto studiare e rappresentare a seconda le indicazioni di un regista e senza in nessun modo poter influire sulla costruzione dello spettacolo da rappresentare.

Ecco come avevo organizzato il laboratorio e come questo funzionava. Tocca a me proporre su quale materiale lavorare. Quale testo mettere in scena e, data la particolare natura del mio teatro, l'indicazione era, alla fin fine, quella del titolo dello spettacolo relativamente al testo

scelto. Di lì si cominciava a discutere. Discussione attorno ai contenuti del testo durante la quale ognuno poteva proporre una propria idea e ognuno lo faceva a seconda delle proprie possibilità inventive, progettuali. Spettava a me poi decidere quale idea fosse la migliore, cioè l'oggetto o gli oggetti da realizzare. Tenuto conto dunque che nessuno di noi pensava a una pedissequa rappresentazione del testo scelto, tutto era da inventare e, fatto straordinario, prima ancora di stabilire le varie fasi della rappresentazione scenica, nascevano gli "oggetti di scena" che divenivano poi il materiale attorno al quale avremmo costruito, appunto, la rappresentazione del testo scelto. Gli oggetti suddetti, una volta stabiliti, dovevano essere costruiti. E toccava a loro, a noi, costruirli e, una volta realizzati, gli oggetti venivano portati in scena al fine di stabilire quale movimento avremmo potuto creare con loro. Ovviamente era quello il momento in cui io, che ero seduto in sala, e dunque il solo a poter vedere ciò che accadeva sulla scena, decidevo quale fosse il movimento migliore. L'uso migliore dell'oggetto o degli oggetti in questione che era poi, fase dopo fase, la costruzione dello spettacolo.

Per rendere più chiaro possibile quel che realmente accadeva proporrò un esempio. Durante la realizzazione del *Re Lear*, dopo animatissime, divertenti, controverse ma sempre costruttive ipotesi per rappresentare la spartizione del regno, prevalse quella della giostra. Semplificando al massimo bisognava dunque costruire cavalli di legno, il tetto della giostra, le aste che sostenevano il tetto. Ciò fatto e risolto il problema della spartizione ci trovammo a maneggiare oggetti straordinari quali i cavalli, le parti scomposte del tetto che divennero scudi e le aste che lo sostenevano che, a loro volta, divennero le lunghe lance del cavaliere medievale. Dunque cavalieri in arcione pronti alla battaglia. E così fu. Nel nostro *Re Lear* vi erano dunque scontri fra cavalieri che il testo shakespeariano appena menzionava. E non è tutto. Gli scudi e una parte dei costumi indossati dai cavalieri divennero, del tutto naturalmente, lo schermo mobile, scomponibile, sul quale proiettare una parte filmata della follia del re. E infine il film che in seguito realizzammo fu ripreso tenendo conto della particolarità del non-schermo.

Da quanto sopra detto mi sembra risulti chiaro lo spirito con il quale operava il Gruppo nella realizzazione e rappresentazione dei nostri spettacoli. Ed è certamente questa la ragione, oltre alla amicizia che ci legava, della durata quasi decennale del nostro stare e lavorare insieme, tenendo conto che non furono certo gli aspetti venali a farlo. Chiaro che, con il

tempo e i successi ottenuti specialmente all'estero, i viaggi per gran parte dell'Europa e quei copechi (in realtà marchi, sterline, fiorini, franchi, szlotti, dinari, ecc.) ci aiutarono, per così dire, a stare insieme e tirare avanti.

Nel 1974, terminata per me l'esperienza Teatro Immagine, il Gruppo si sciolse.

*Come avvenne (se avvenne) il ritorno al teatro drammatico o di interpretazione? In che modo ed entro quali limiti si verificò (o non si verificò) il rientro nel teatro "ufficiale"?*

Per quel che mi riguarda non c'è mai stato nessun rientro nel teatro ufficiale. Al contrario il mio approdo verso un teatro drammatico è stato, in un certo senso, esso stesso drammatico. Le ragioni furono diverse e complesse. Mi limiterò a dire che con l'ultima scena delle *Tre Melarance* ebbi l'impressione che il mio Teatro Immagine fosse entrato in una sorta di accademismo. Che insomma si rifaceva il verso. Ma questa era solo una parte del problema e nemmeno così importante. In realtà vi era qualcosa di più profondo. Al culmine della notorietà avremmo potuto fare ciò che han fatto un po' tutti: continuare sfruttando quanto avevamo sin lì realizzato. Ma in quegli anni molto era cambiato e io soffrivo particolarmente la situazione socio-politica del nostro Paese che intorno al '74 andava sempre più deteriorandosi. La tragica avanzata del terrorismo ne era molto più che una prova. Messa da parte "l'immaginazione al potere", che io già percorrevo da qualche tempo prima che divenisse dottrina di quegli anni di rivolta, pensai che era forse venuto il momento di tornare a parlare. E di "parlare alto", come ebbi a dire e scrivere allora. Si trattava quindi di operare una conversione a centottanta gradi: tornare al teatro di parola.

Non per niente, messo da parte il Teatro Immagine, dal '76 il mio teatro si chiamerà Teatro d'Arte e di Poesia, un "teatro da camera", come io pensai di titolarlo allora e che, molto scioccamente, molto stupidamente, rifiutai come titolo considerandolo restrittivo e di maniera.