

# UN GRUPPO DI NOMADI

51

Per consentire un orientamento immediato — e comodo — sul teatro di Mario Ricci, vengono indicati di solito due punti di riferimento: le immagini e il gioco. Da un lato, uno spettacolo di Ricci è presentato semplicemente come un colorato mosaico di scene identificate con fatti visivi, dall'altro è presentato come una specie di giardino della fantasia dove un gruppo di attori e un regista giocano con o senza oggetti a fabbricare un'azione teatrale. Non è molto, dato che sono rilievi impressionistici, ma è già un risultato importante. In questo modo si dimostra infatti che, dopo anni di proposte coerenti, Ricci è riuscito a strappare la critica dalle sue più vecchie abitudini e a imporre soluzioni teatrali che con radicalismo rifiutano le analisi sul testo, e poi sul testo in relazione all'allestimento, e poi sull'allestimento in rapporto alla recitazione. Mentre va in scena « Il lungo viaggio di Ulisse » ci si può domandare, tuttavia, se i due punti di riferimento siano sufficienti a spiegare il senso della ricerca di Ricci e del suo gruppo, e se il risultato ottenuto possa bastare.

Forse è giunto il momento buono per fare qualche passo avanti: « Il lungo viaggio di Ulisse », come dice lo stesso Ricci nell'intervista riportata qui accanto, è l'occasione per avviare un ripensamento e quindi anche per tentare qualche osservazione in profondità. Vorrei fornire alcune spunti. A mio parere, si deve partire dal gioco-lavoro che il gruppo comincia fin da quando nasce l'idea di uno spettacolo. A proposito dell'idea: il filo che lega i diversi titoli prova l'esistenza di una linea, di un itinerario abbastanza personale. Si tratta quasi sempre di un viaggio in compagnie illustri (gli autori dei romanzi, gli eroi); e quando non si tratta di un viaggio è comunque una pausa per prepararsi a quello che verrà e per scoprire ciò che è successo in quello appena concluso. Probabilmente, tutta la prima fase delle esperienze di Ricci va considerata sotto il profilo di una preparazione degli strumenti più adatti per viaggiare, dalle marionette (che erano gli attori-oggetti di cui teorizzerà in seguito Ricci) agli studi sul movimento, sulla luce, sulla plasticità (allenarsi a un « passo » più lungo e ad aguzzare gli occhi nel vuoto dello spazio scenico).

Sia nella preparazione che nelle realizzazioni degli strumenti, il regista non è solo, il gruppo accetta la scelta di fondo: il nomadismo attraverso una foresta di piccoli e grandi miti ricavati dalla letteratura ma anche dalla quotidianità. L'eroe della pagina si mostra negli atteggiamenti più consueti e comuni, senza perdere in eccezionalità ma facendo di questa eccezionalità un elemento che spetta anche all'uomo, per così dire, della strada. Ulisse, ad esempio, non rinuncia ad essere quel che abbiamo sempre conosciuto, ma vivendo la sua « avventura » con quella di chi vive la contraddizione dell'andare tra un giorno e l'altro accettando e rifiutando insieme. Il gioco-lavoro si organizza con pazienza durante le prove. C'è magari l'esile traccia di un testo. Per questo nuovo spettacolo, la traccia è divisa in due bande ciascuna delle quali è un flusso di parole. Ricci si è messo alla macchina da scrivere con i libri aperti su pagine sottolineate: Omero, Joyce, il Butor della « Modificazione ». Qualche frase, citazioni-lampo e il resto appartiene alla invenzione del regista. Tanti piccoli detonatori per stimolare e nutrire una sorta di sfogo in bilico fra ironia e delirio, alla ricerca della storia mi-

steriosa (mentale) dell'uomo solo. Una densa materia che trasforma l'autobiografia di fronte allo specchio di archetipi culturali in una biografia collettiva.

51

Una banda sta più vicina a Omero, entra ed esce con un'intenzione disinvolta e beffarda, e tiene a conservare e ad accentuare il tono di una favola; l'altra, che si aggancia a Joyce e a Butor per annettersi i toni di una disperata meditazione, s'insinua nella favola per recare il contributo di un'osservazione minuziosa sulla realtà del disagio quotidiano, una realtà composta di una catena di fatti apparentemente irrilevanti. Sulla scena le due bande s'intersecano, si sovrappongono, creano situazioni di simultaneità, scomparendo sotto l'urto dei suoni e della musica, scivolando inascoltate e inascoltabili nella stretta geometria dei gesti e dei movimenti, delle sequenze filmate. Il testo si rivela come il « parlato » di una colonna sonora che non incornia la parola, un « parlato » fuori campo come nel cinema che gli attori stessi e il regista cominciano a demolire fin dalle prove mentre s'interrogano sulle soluzioni sceniche e selezionano tra le molte elaborate, lasciandosi trasportare da un acrobatico esercizio di suggestioni.

Lo spettacolo, in sostanza, si forma proprio nel corso della paziente macerazione e demolizione del testo. Tutto è buono per dare forza all'attacco e colpire inesorabilmente, o anche solo per dimenticare quella « voce » fuori campo che si udrà. Le due bande sono il segno di una coscienza da negare. E la negazione si manifesta attraverso l'invenzione che assume le caratteristiche di un processo critico ininterrotto e contiene in sé la presenza concreta di una dialettica in cui si liberano le energie del gruppo. Non è tanto il regista che accetta di mettersi a confronto con gli attori che non sono ancora oggetti (come nello spettacolo), quanto è il regista insieme con gli attori che si misura nei confronti di una traccia scritta e, soprattutto, di uno spazio da conquistare. La rappresentazione non è che la somma degli sforzi compiuti per materializzare le suggestioni e per trascinare sul palcoscenico la traduzione di un atto polemico.

Ricci, in fondo, invita i suoi attori a partire per una destinazione ignota e, ripeto, a forgiarsi strada facendo i mezzi più adatti. Una piccola tribù di nomadi che si mette in marcia per il deserto e non cancella le orme, anzi compie la fatica maggiore per mantenerle intatte e proteggerle, affinché se c'è qualcuno interessato, il viaggio sia possibile, e meno duro, anche per lui. Non è la proposta di una evasione ma il tentativo di far capire che l'omino Charlot, in cammino lungo una strada senza fine, ha sì alle spalle la minaccia di una cultura elargita ma è sempre in grado di rivoltarsi all'elargizione prendendo nelle proprie mani l'impegno di cambiare. Se l'omino prende consapevolezza di questo, la sua solitudine sta per finire. Questo Ulisse di Ricci, un omino senza tempo, naviga tra Nausicaa e un pubblico di Dublino distillando con le immagini di un gioco-lavoro una risposta « teatrale » alla voglia di mutamento. Si presenta a pezzi perché lo si possa ricomporre sulla base di un rapporto diretto e non di una mediazione volontaristica e illuministica.

51

# INCONTRO CON MARIO RICCI

Teatro Abaco di Roma  
Presentazione di Mario Ricci  
del "Lungo viaggio di Ulisse"

dal programma di  
Il lungo viaggio di Ulisse  
Teatro Abaco di Roma  
Roma 73

« Il lungo viaggio di Ulisse », lo spettacolo che mi  
in scena quest'anno, riprende fin dal titolo un motivo  
ritorna di sovente nel tuo teatro: quello del viaggio, o  
l'andare per il mondo. Direi, anzi, che il viaggio costi-  
sce una sorte di riferimento obbligato; basti pensare  
« Viaggi di Gulliver » del '66 al « James Joyce » del '68,  
« Moby Dick » del '71. Perché?

Potrei rispondere con una battuta: a me piace mo-  
viaggiare e non da oggi. Quando non avevo ancora i soldi  
per comprarmi una macchina, acquistavo un biglietto  
seconda e andavo in treno a Nettuno. Senza una ragione  
tanto per scaricare la tensione che mi portavo dietro. Al-  
lora della battuta, credo che il viaggio sia soprattutto nel r-  
stro tempo la manifestazione di una ricerca. Potrei dire c-  
si tratta di una ricerca di evasione, di fuga ma non è co-  
poiché penso che il viaggio stia a rappresentare qualcosa  
più profondo, e cioè l'esigenza di stabilire una distanza  
spetto alla vita di tutti i giorni, alla vita alienata di un  
città. E' la ricerca, in sostanza, di un'alternativa almeno  
luogo; ma non solo: di prospettiva psicologica. Un viaggi-  
— si sa — non risolve niente, è una forma di aiuto ch-  
ognuno di noi, quando può, cerca di dare a se stesso.

Nei tuoi spettacoli viaggiano non gli uomini che de-  
nirimo, tanto per intenderci, comuni ma dei veri e prop-  
« eroi » della letteratura. La mia impressione è che tu  
serva di questi personaggi come degli archetipi allo scopo  
creare una identificazione tra l'« eroe » e l'uomo « comune ».

Sono degli archetipi, effettivamente. Mi servono per fa-  
sì che il pubblico possa riconoscere una situazione seguen-  
le avventure di personaggi di grande rilievo che restan-  
tali finché lo spettacolo stesso non decide di farli scender-  
dal piedistallo e di presentarli come i protagonisti di storie  
in cui non esistono discriminazioni. M'interessa tanto pre-  
sentare « eroi » in viaggio che mi riprometto di portare in  
teatro Marco Polo. M'interessa, però, ad integrazione di  
quel che ho detto in precedenza, come tento del resto di  
dimostrare anche nel « Lungo viaggio di Ulisse », la dimen-  
sione dell'incognita insita nel viaggio. Strapparsi dalla real-  
tà non vuol dire andare con sicurezza incontro a delle solu-  
zioni ma affrontare il rischio di delusioni anche amare.

Questi « eroi », che tu manovri come un burattinaio  
mi fan venire in mente l'esperienza che hai condotto all'ini-  
zio della tua attività teatrale a Stoccolma con il teatro di  
marionette di Michael Meschke. Questi « eroi » sono le tue  
marionette di oggi?

Mi sono trovato nel '61 con Meschke quasi per caso.  
Avevano bisogno di un attore che recitasse la parte di un  
burattinaio e io, a quanto sembra, andavo bene. C'è un rap-  
porto fra quella esperienza e il Gulliver o l'Ulisse che fa-  
da protagonista dei miei spettacoli? Non so, può darsi. A  
me questi personaggi, ripeto, servono per rimandare a si-  
tuazioni precise, utili per la creazione di un fatto teatrale;  
al limite questi personaggi potrebbero anche essere ignoti,  
anonimi. Se non lo sono è appunto per garantire il più pos-  
sibile un primo contatto. Un mio viaggio non commuove  
nessuno.

Nel periodo in cui hai lavorato con Meschke, hai avuto  
modo di incontrare e di accostarti al lavoro di uno scultore  
cinetico, Harry Kramer. Non hai mai nascosto il debito  
che hai verso di lui e verso il suo « teatro meccanico ».  
Anzi, in una autobiografia, commentata da un critico d'arte,  
hai parlato con particolari del movimento delle sue macchi-  
ne-sculture come una nuova tecnica spettacolare. A giudi-  
care dai tuoi spettacoli, dall'uso degli oggetti alla brevità

di durata (Kramer un'ora, e tu un'ora), si direbbe che per molti aspetti continui a seguirne la lezione.

51

Non mi sono messo a copiare Kramer. Da lui ho capito alcune cose fondamentali ma le nostre strade divergono, non c'è neppure un inizio che possa creare confusioni. Ho capito, vedendo le sue macchine-sculture, che si poteva attirare l'attenzione del pubblico attraverso movimenti semplicissimi. Ad esempio, con la luce su uno sfondo nero si possono effettuare moltissime variazioni. Ho capito la necessità di sperimentare contando su elementi quasi impercettibili. L'influenza decisiva, a livello teorico, l'ho avuta leggendo, su consigli di un amico, Gordon Craig. A mio parere, le sue posizioni sono tra le più vitali. Artaud e gli altri teorici dell'avanguardia hanno avuto una funzione in un momento particolare e questa funzione appare piuttosto circoscritta a quel momento. Invece Craig, molto prima, ha avuto delle intuizioni radicali di un'importanza decisiva. E' vero che attaccava, da « arrabbiato », i gigioni della scena ma la sua polemica andava più in là, pretendendo di spazzare via proprio l'attore, cioè di indicare al teatro un modo piuttosto violento ma efficace per rinnovarsi.

*Ma gli attori nei tuoi spettacoli continuano ad apparire, sebbene non per recitare secondo i criteri del teatro cosiddetto ufficiale.*

Puntando alla trasformazione e all'eliminazione dell'attore tradizionale, come cerco di fare con gli attori che lavorano e collaborano con me, il lavoro diventa più interessante per gli attori stessi. Devono imparare a inventarsi, rendendo così impossibile qualunque strumentalizzazione. Chi non ha niente dentro di sé, chi è vuoto, non resiste.

*Dunque: no all'attore che significa trasformazione dell'attore al di fuori della convenzione e del professionismo; no al testo perché i tuoi spettacoli, prendono spunto dalla letteratura, sciogliono la pagina in un linguaggio strettamente scenico. Eppure non è stato così fin dal principio. Si può citare « Pelle d'asino » di Pagliarani e Giuliani negli anni del Gruppo '63. C'è poi una collaborazione con Nanni Balestrini, non ancora giunto alla elegia spontaneistica di « Vogliamo tutto ».*

Per « Pelle d'asino », in scena dopo una serie di spettacoli d'animazione e di azione visiva con bene in vista le ricerche d'arte d'avanguardia, non ho fatto altro che essere un marionettista in rapporto con degli autori, con un testo « da rappresentare ». Diverso il lavoro compiuto con Balestrini: si trattava di partire da un'opera di Cechov e di confrontare la riduzione giorno per giorno con quel che facevamo noi sul piano della ricerca di soluzioni sceniche. Il testo veniva sottoposto a una specie di critica nel concreto e ci si accorgeva che si andava presentando un ribaltamento, con una struttura scenica sulla quale applicare il testo, e non viceversa. Balestrini con molta umiltà, scriveva e riscriveva.

Da allora in poi gli autori hanno con te sempre torto, non è vero? Nel « Lungo viaggio di Ulisse », la cui traccia scritta e composta da brani dell'« Odissea », di citazioni del romanzo di Joyce e della « Modificazione » di Butor, il testo che fine fa?

Il testo scompare quasi del tutto. C'erano diverse pagine pronte per le prove ma le abbiamo macinate a mano a mano che procedevamo. I pezzi che sono rimasti si devono guadagnare un non facile ascolto sotto la musica e i rumori.

*Da cosa nasce questa diffidenza verso il testo?*

51

Il testo porta sempre con sé una tesi, un messaggio, esercita, tutto sommato, una funzione autoritaria che impedisce al pubblico di sentirsi libero e di giudicare liberamente lo spettacolo « teatrale » al quale sta assistendo. Quasi sempre il rapporto palcoscenico-platea è basato su piccole verità. Il dibattito intorno a queste piccole verità non lascia spazio e non consente vere provocazioni. Bisogna mettere il pubblico, invece, di fronte a delle responsabilità. Il pubblico non deve « ascoltare », deve partecipare nel senso di potersi fare il « suo » teatro. Non si chiuderà in se stesso affermando di non aver capito, cercherà invece di rendersi conto ripensando a quello che ha visto e sentito.

*Insomma: non vuoi che i tuoi spettacoli siano interpretati o vuoi che ogni spettatore faccia la « sua » personale interpretazione?*

Posso dirti che non voglio rivolgermi allo spettatore per assicurargli che gli spiegherò qualcosa. Se glielo spiego, gli tolgo la libertà.

*Ma le scelte che fai, hanno un peso, possiedono comunque un significato.*

Io sono una persona come tante. Cerco di attenermi a un'operazione che conservi caratteri della astrattezza per spogliarmi il più possibile di qualsiasi investitura, di qualsiasi delega. Punto sulle immagini perché le ritengo, così come le realizziamo noi, meno contrassegnate da una carica autoritaria.

*Attraverso le immagini e il lavoro degli attori passano dei suggerimenti...*

Certo, l'indicazione di un teatro sottratto alle regole dell'altro teatro e a quelle relative alla contestazione che impiega gli stessi mezzi dell'altro teatro.

*A proposito d'immagini, mi sembra che utilizzi sempre più spesso il cinema. Perché?*

Cominciammo con il « Gulliver », limitandoci a creare un contrasto tra scena teatrale e pellicola per sottolineare l'assurdità del consumo cinematografico (immagini di film di cappa e spada trasmesse dalla televisione). In seguito, l'intenzione è stata quella di dare al teatro una dimensione in più: accanto alla lunghezza, alla larghezza, all'altezza, la dimensione illusionistica del cinema. Cerchiamo un impatto tra film e movimenti degli attori per cancellare la presenza del cinema e quella degli attori. Non si dovrà capire più dov'è l'uno e dov'è l'altro. Per esprimermi con una formula, vorrei ribaltare una vecchia abitudine: non più il teatro che usa il cinema ma viceversa. E' un obiettivo che ci siamo prefissi. Anche in questo spettacolo i fatti teatrali sono ancora più forti.

*Che posto ha « Il lungo viaggio di Ulisse » nella vostra attività di gruppo?*

E' una nuova tappa di ricerca non soltanto perché è uno spettacolo che tiene a definire ulteriormente i risultati stilistici raggiunti ma perché costituisce un'occasione per semplificare, rendere più leggibile la direzione verso la quale ci muoviamo. Ma è anche uno spettacolo di ripensamento. C'è un pubblico nuovo e sempre più numeroso che viene, e noi dobbiamo saper dare una risposta convincente.

In attesa del decentramento, il pubblico, in definitiva, è invitato a « decentrare » l'immaginazione.

(Intervista a cura di ITALO MOSCATI)

MARIO RICCI

