

La parola di Seneca contiene tutto e non ha bisogno di altro, se non dell'attore che la pronunci e la renda corporea. Questo argomento, che fino ad oggi ha depresso contro la possibile rappresentabilità delle tragedie senecane, nell'orizzonte di un teatro rinnovato e moderno può divenire invece una risorsa, uno stimolo, un veicolo. Lo stesso spessore filosofico, che per anni è stato avvertito come una zavorra che impediva ai versi dell'autore latino di oltrepassare la barriera fra scena e platea, può rappresentare, se agito ed esercitato a fondo sulla scena, uno strumento di base verso la ricerca di quell'esperienza estetica che è il fine ultimo di ogni opera d'arte.

Biblioteca teatrale
(NUOVA SERIE)

n. 61-62, gennaio - giugno 2002

SONIA BELLAVIA

*Un vecchio Re per un Nuovo Teatro: Re Lear, da un'idea di gran teatro di William Shakespeare di Mario Ricci**

Rappresentato per la prima volta nel Teatro di Palazzo Grassi a Venezia il 16 maggio del 1970, il *Re Lear* di Mario Ricci si rivelò subito – e così oggi viene ricordato – come l'esito artisticamente più compiuto della sperimentazione avanguardistica degli anni sessanta, i cui presupposti erano stati chiaramente espressi nell'ambito del Convegno per un Nuovo Teatro¹.

In quell'occasione nacque, nel clima che i promotori del convegno definirono di «progressiva involuzione», il tentativo di rinnovare radicalmente la scena italiana e Mario Ricci fu, assieme a Carmelo Bene e Carlo Quartucci, fra coloro i quali tracciarono le linee strutturali di quello che avrebbe dovuto essere il nuovo teatro, già delineate nell'articolo apparso sulla rivista «Sipario» nel novembre del '66, qualche mese prima del convegno di Ivrea².

* Il presente articolo è un'elaborazione della tesi di laurea «*Re Lear* in Italia da Salvini a Strebler», discussa nell'a.a. 1992-93, Università di Roma "La Sapienza", relatore prof. Mara Fazio, correlatore prof. Franca Angelini.

¹ Il Convegno per un Nuovo Teatro, nel corso del quale venne fondata l'associazione omonima, si tenne ad Ivrea, Palazzo Canavese, nei giorni dal 9 al 12 giugno 1967 e segnò la «consacrazione ufficiale del fenomeno dell'avanguardia teatrale in Italia» emerso già un decennio prima, sul finire degli anni cinquanta. Cfr. M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, Torino, Bompiani, 1987, p. 168.

² La «progressiva involuzione» del teatro italiano di cui si parlò durante le giornate del convegno d'Ivrea, era causata per un verso dalla crisi della regia – e cioè dall'«esaurirsi della sua spinta come movimento teatrale di rinnovamento» (M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p. 151) – e dall'altro dall'operato dei Teatri Stabili che «ten-

Il primo desiderio di Ricci, e in generale degli esponenti dell'avanguardia, era quello di contrapporsi alle posizioni della scena ufficiale, e dunque di percorrere le strade alle quali questa aveva rinunciato, determinando di conseguenza l'«inaridimento della vita teatrale» italiana: le strade della ricerca e della sperimentazione³.

Le strutture nate nella – e per – la società del dopoguerra avevano mancato di adeguarsi ai grandi cambiamenti che il trascorrere del tempo aveva portato con sé e che erano intervenuti nel tessuto sociale modificandone radicalmente l'assetto. I convenuti a Palazzo Canavese decretarono così l'inattualità dei propositi organizzativi su cui era stato ridisegnato il profilo del teatro italiano all'avvento della Repubblica.

All'idea di «un teatro in ogni luogo» – la stessa che aveva informato la nascita degli Stabili – sostituirono quella di un teatro in grado di entrare in ogni spazio della vita del pubblico, tenendo conto della sua «composizione sociale», delle sue «caratteristiche espressive», dei suoi «modi peculiari, *attuali*, di vita individuale e associata» e dei «problemi reali della società di oggi»⁴.

Un'idea che capovolgeva dunque i criteri organizzativi che presiedevano alle formazioni dei teatri a gestione pubblica o privata, ormai visti come incapaci di far fronte alla domanda crescente che proveniva da fasce sempre nuove di spettatori⁵.

Il mancato aggiornamento delle strutture, peraltro, non riguardava unicamente il settore organizzativo, ma anche quello più pro-

deva a mettere al primo posto i problemi dell'organizzazione e della promozione del consumo e a relegare sempre più ai margini della considerazione teatrale le questioni più propriamente artistico-culturali» (ivi, p. 152).

³ Cfr. *L'avanguardia teatrale in Italia (1960-1976)*, a cura di F. Quadri, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977, I vol., p. 135.

⁴ Ivi, p. 147. Poco più avanti Quadri sottolineava come, partendo dal presupposto che la società degli anni sessanta era profondamente diversa da quella del 1945, si fosse imposta ai partecipanti del congresso del '67 «una radicale riforma di struttura nei teatri a gestione pubblica, con conseguente arretramento, in ordine di importanza, del concetto di "teatro come servizio pubblico" in favore di un più vasto e profondo interesse per un'effettiva "penetrazione" del teatro nel corpo sociale». Ivi, p. 146.

⁵ Cfr. A. Cavallone, *Shakespeare nei teatri milanesi del Novecento*, Bari, Adriatica, 1980, p. 18.

priamente artistico ed estetico. I firmatari del manifesto del 1966 sottolinearono come «le nuove tecniche drammatiche e i modi espressivi elaborati in altri paesi» non avessero trovato, nella nostra produzione teatrale, nient'altro che «isolati e sporadici riferimenti», mentre l'«affinamento della regia italiana» si era risolto «in un estenuato perfezionismo di sterile applicazione, contro ogni possibilità di rinnovamento dei quadri»⁶. Lamentarono inoltre il mancato ricambio e aggiornamento delle tecniche di recitazione, l'assenza dell'analisi e dell'applicazione di «rinnovati materiali di linguaggio, gestici e plastici»⁷. Dipinsero insomma – come si diceva – il quadro di un percorso involutivo del teatro italiano nel decennio fra il 1950 e il 1960, a determinare il quale avrebbe concorso la stessa «critica drammatica istituzionalizzata», che si era «allineata alle posizioni ufficiali» rinunciando, di fatto, «al suo compito primo di ricerca e interpretazione»⁸.

Estranei – almeno nelle intenzioni – «ai modi, alle mentalità e alle esperienze del teatro cosiddetto ufficiale e alla politica ufficiale nei riguardi del teatro», i membri dell'associazione fondata nel corso delle giornate di Ivrea si proposero «di suscitare, raccogliere, valorizzare, difendere nuove forze e tendenze del teatro, in un continuo rapporto di scambio con tutte le altre manifestazioni artistiche sulla linea delle esigenze delle nuove generazioni teatrali»⁹.

Nell'epoca del potenziamento dei media, delle continue sollecitazioni acustiche e visive, si propugnava la nascita di un teatro che fosse in grado di porsi, «sia sul piano del linguaggio sia su quello dei mezzi e degli strumenti scenici», come «struttura aperta», capace di tenere il passo veloce dei tempi nella «continua e sistematica messa in causa della sua stessa struttura espressiva e rappresentativa»¹⁰. Guardando, come punto di riferimento, alla vita contemporanea.

⁶ *L'avanguardia teatrale...* cit., I vol., p. 135.

⁷ *Per un convegno sul Nuovo Teatro*, a firma di autori vari, in «Sipario», n. 247, novembre, 1966, pp. 2-3.

⁸ *L'avanguardia teatrale...* cit., I vol., pp. 135-36.

⁹ Ivi, p. 136.

¹⁰ Ivi, p. 138.

Ognuno degli elementi costitutivi della scrittura scenica – come anche i rapporti tra palcoscenico e platea, attori e pubblico – visto come componente essenziale ed attiva dell'evento teatrale al pari del regista e degli interpreti, si sarebbe dovuto rinnovare, di volta in volta, attraverso le pratiche di ricerca e sperimentazione, e nessuno di essi avrebbe avuto un ruolo dominante. Alla stessa «scrittura drammaturgica» si guardò soltanto come a «uno degli elementi che componevano la scrittura scenica e come tale – si affermava – doveva essere usata»¹¹. Anche quando portava una firma tanto illustre quanto quella di Shakespeare.

Recitava il secondo paragrafo – punto “c” – del documento redatto in occasione del Convegno per un Nuovo Teatro:

– Il rifiuto di dare un valore preminente alla parola scritta obbedisce alla necessità di assumere nella scrittura drammaturgica tutti quegli elementi della “contemporaneità” che costituiscono oggi i segni principali dell'evoluzione della società.

– L'inadeguatezza del linguaggio medio borghese italiano di oggi sul piano della comunicazione, conduce da una parte ad una sfiducia nei confronti della parola come elemento rappresentativo della realtà sociale, dall'altra alla necessità di utilizzare la parola in senso deformante, immaginativo, antilirico, ecc. nell'ambito di una nuova semiologia scenica¹².

E quando il presente sembra non avere più parole per raccontarsi si volge indietro, alla parola del passato, che recupera e riattualizza per esprimere se stesso¹³. Tanto indietro fino a raggiungere l'epoca shakespeariana. «Nel suo guardare al passato – scrive infatti Isa-

¹¹ Ivi, p. 143. «Per scrittura drammaturgica – nota il documento redatto in occasione del Convegno per un Nuovo Teatro – deve intendersi l'elaborazione dell'azione drammatica, sia sotto forma di dialogo, sia sotto forma di note che fissino e determinino le linee sulle quali debbono svilupparsi i movimenti scenici». *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ “Riattualizzare” la parola nell'era dell'incomunicabilità, nel momento cioè in cui questa sembra aver perso il suo precipuo valore, in cui appare incapace di assolvere alla sua funzione primaria, può anche significare riportarla – come talvolta accadde in alcune operazioni avanguardistiche – “facendone a meno”.

bella Imperiali – l'avanguardia ha preso spunto dal teatro elisabettiano in particolare in quanto vi ha riconosciuto un'epoca di inquietudine, di insoddisfazione, il cui senso di precarietà sembra oggi dominare anche la nostra vita sociale»¹⁴. Ha preso spunto, in particolare, dal teatro shakespeariano, la cui libertà di struttura sembrava quantomai consona all'idea che – si è visto – andava propugnando di un teatro come struttura aperta.

Shakespeare è stato dunque l'oggetto prediletto del cammino di ricerca e di sperimentazione della nuova scena italiana. Il che non stupisce; non stupisce che la sua densità, la sua altissima teatralità, il suo linguaggio immaginoso, il suo saper dire senza dire, al di là delle parole, abbiano potuto catalizzare l'attenzione di coloro che, «negato il tradizionale concetto di comunicazione» operarono in direzione di una «destrutturazione e designificazione, nel teatro, del suo mezzo “specifico” (in una concezione, storicamente, “borghese”)»¹⁵. Cioè, appunto, la parola.

Nel teatro elisabettiano, e ovviamente più ancora in Shakespeare,

[...] la parola – nota la Imperiali citando Santella – è usata come linguaggio evocativo. Il dialogo cioè non ha importanza letteraria, ma serve a ricostruire immagini. Questa possibilità della parola è fondamentale per una spinta quasi al volo fantastico [...] dà la possibilità di tradurre in immagini e di abbandonare il copione e le parole¹⁶.

E l'avanguardia, le parole di Shakespeare le prese a prestito, ne traslò il significato, le limitò e le dissacrò, le usò in maniera «illogica», contaminandole con altre tecniche, specialmente le tecniche «di nuova visualizzazione, derivate dalla pittura»¹⁷. Arrivò perfino a farne a meno, nella ricerca di nuovi mezzi espressivi, oltre la parola e oltre il gesto, oltre il testo e oltre l'attore.

¹⁴ I. Imperiali, *Shakespeare e l'avanguardia in Italia*, in «Studi inglesi», n. 6, Bari, Adriatica, 1975, p. 426.

¹⁵ F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari, Laterza, 1990, p. 148.

¹⁶ I. Imperiali, *Shakespeare e l'avanguardia...* cit., p. 426.

¹⁷ F. Angelini, *Il teatro del Novecento...* cit., p. 149.

Esemplare di questo percorso, lo spettacolo di Ricci, che oltre a consacrare il regista come uno degli esponenti di maggior rilievo dell'avanguardia teatrale italiana, segnò insieme l'esito più maturo della sua personale ricerca, volta ad individuare una nuova forma di spettacolarità – poi denominata come «teatro-immagine» – in cui l'accadimento scenico coincideva con l'azione visiva. Una ricerca che Mario Ricci aveva già intrapreso qualche anno prima, guidato dalla sua formazione «extrateatrale»: da quell'«origine artistico-visiva» – citando ancora De Marinis – da cui i suoi spettacoli trassero caratteri del tutto propri ed originali; tanto che egli sembrò subito, «fin dal suo primo apparire, un fenomeno abbastanza a parte nel panorama – ancora sparuto – del teatro italiano d'avanguardia»¹⁸.

Nato infatti come pittore e scultore, solo nel '62 Ricci decise di esordire in teatro¹⁹. Il «debutto» avvenne al suo rientro da Stoccolma, dove aveva lavorato per più di un anno nel Marionetteatern di Michael Metschke, e dove – soprattutto – aveva avuto occasione di assistere ad uno spettacolo di «teatro meccanico» di Harry Kramer:

¹⁸ M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p. 158.

¹⁹ In realtà il primo lavoro teatrale di Ricci non venne allestito in un teatro, ma in un'abitazione privata romana – la casa di Nello Ponente – in occasione del capodanno del '63. Lo spettacolo, *Movimento numero uno per marionetta sola*, era stato realizzato in collaborazione con Pasquale Santoro e Nato Frascà, «specialisti dell'immagine» che si proponevano, nell'ambito dei nuovi indirizzi delle arti visive nati tra il finire degli anni cinquanta e i primi anni sessanta, la ricerca dell'autonomia della propria disciplina (cfr. G.C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1980, p. 662). Questo voleva dire risolvere, in qualche modo, quel «contrasto tra ricerca estetica e potere» che le grandi trasformazioni vissute dal paese a partire dalla metà degli anni cinquanta avevano innestato: rendere l'arte autonoma avrebbe voluto dire sottrarla alla logica e ai condizionamenti del mercato e dell'industria. La strada scelta era quella «dello studio dei procedimenti ottici e psicologici della percezione; assunto fondamentale: liberare il modo di vedere dai condizionamenti della consuetudine ereditaria, dagli insegnamenti ispirati d'autorità, deformazioni professionali, ecc.» (*ibidem*). Elemento essenziale di questa ricerca visiva era il fattore cinetico: l'interesse non era rivolto infatti alla singola immagine, ma al «ritmo del prodursi, riprodursi, associarsi, mutare delle immagini» (*ibidem*). Un discorso che sembra riguardare Ricci piuttosto da vicino, contenere alcuni dei punti che guidarono gli inizi della sua ricerca teatrale e che avrebbero continuato a svolgere un loro ruolo anche quando questa avrà ampliato le sue tecniche e i suoi orizzonti. Fino all'esito maturo del *Re Lear*.

«scultore cinetico che, con materiali a lui del tutto naturali e confacenti alla sua personalità di artista, aveva costruito – ricorda Ricci – uno spettacolo di circa un'ora diviso in più parti»²⁰. L'ultima, realizzata usando solo il movimento delle sue macchine-sculture, la regolazione sapiente delle luci e una colonna sonora composta da un *collage* di musica jazz, musica concreta, rumori di fabbrica, ecc., fu quella che attrasse maggiormente l'attenzione di Mario Ricci e che guidò la realizzazione dei suoi primi lavori. Dal '62 al '65, difatti, egli si dedicò alla produzione di brevi allestimenti in cui «alcuni "oggetti" di forme elementari e geometriche, e di tipo non soltanto marionettistico, venivano "animati" e posti in relazione con lo spazio scenico, le luci, e così via»²¹.

Spettacoli in cui, oltre l'annunciato riferimento a Kramer, e dunque anche alle ricerche del Bauhaus che influenzarono quest'artista in modo determinante, erano evidenti i richiami al teatro di marionette di Metschke e alla teoria della Supermarionetta di Gordon Craig, che Ricci approfondì durante il suo soggiorno parigino, tra il '59 e il '61²². Craig, va ricordato, giocò un ruolo di primaria importanza nella formazione teatrale del regista romano, che ancora oggi lo considera e lo definisce come il suo «padre spirituale».

²⁰ M. Ricci, *A partire da zero (Autobiografia)*, a cura di G. Celant, in «La scrittura scenica», anno I, n. 3, Roma, Bulzoni, 1971, p. 71.

²¹ M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p. 159.

²² Da notare che il riferimento alle analisi della visione del Bauhaus è il tratto comune di tutte le nuove tendenze di ricerca nel campo della visione. Lo studio dei procedimenti ottici e psicologici della percezione, attraverso cui gli specialisti dell'immagine ricercavano l'autonomia della propria disciplina, partiva infatti dall'Impressionismo, passava attraverso il Cubismo, Mondrian, il Costruttivismo e – appunto – l'esperienza del Bauhaus, per giungere fino alle più recenti ricerche *visuali-cinetiche* e alla *Op-Art* americana (cfr. G.C. Argan, *L'arte moderna...* cit., p. 662). I presupposti delle operazioni di Santoro e Frascà – primi collaboratori di Ricci – come di Kramer, risiedevano proprio nelle teorie della *Gestalt* elaborate nell'ambito della «scuola» fondata a Weimar da Gropius, dove Klee e Kandinsky ebbero modo di attivare e sperimentare le loro linee di ricerca. Anch'essi, indirettamente, punto di riferimento per la personalità artistica di Ricci con le loro idee di comunicazione immediata, intersoggettiva, ricreata al di fuori dei cosiddetti «linguaggi rappresentativi» (segni spenti perché la loro comunicazione è mediata), le *Improvisations*, il ricorso all'attività grafica dell'infanzia, ecc. (cfr. *ivi*, pp. 384-94).

«Ben presto, in queste "scenette" cinetico-visive, agli oggetti costruiti vengono aggiunti gli *objects trouvés*»²³. «La ricerca tecnico-strutturale si complica con l'immissione del caso e l'arbitrarietà delle azioni. La concettualità della tecnica si arricchisce della concettualità dada»²⁴: l'arte come gioco, svincolata da ogni obbligo. E infatti è proprio adesso, rimarca De Marinis, che «prende quota quella che diventerà poi l'idea-chiave della poetica di Ricci: e cioè l'idea del teatro come *gioco* e come *rito*»²⁵.

Le avanguardie visive, come sottolineava Celant, sono dunque i continui presupposti del lavoro di Ricci, il quale non a caso nel corso di una conversazione privata nel maggio del '93 ha più volte citato, come suoi punti di riferimento, gli artisti Kandinsky, Picabia e Calder, lo scultore americano che aveva fatto dell'elemento ludico la componente principale della propria arte²⁶.

Il 1964 è un anno cruciale, per Ricci e per l'intera avanguardia teatrale italiana. L'apertura del suo teatro-club Orsoline è un esperimento che, mai tentato prima in Italia, sarà destinato «ad avere incredibili ripercussioni»²⁷. Proprio su quell'esempio, difatti, sorgeranno a Roma le tante *caves* che trasformeranno la città «nella capitale europea delle sale off»²⁸.

²³ M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p. 159.

²⁴ G. Celant, in M. Ricci, *A partire da zero...* cit., p. 74.

²⁵ M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p. 159.

²⁶ Alexander Calder, dice Argan, si divertiva a fabbricare congegni che avevano «il solo scopo di divertire», senza «alcun significato secondo». G.C. Argan, *L'arte moderna...* cit., pp. 581, 583.

²⁷ Nell'ottobre del 1964 Ricci prese in affitto una vecchia stalla in vicolo delle Orsoline 15 a Roma, la ripulì e con l'aiuto dei suoi collaboratori la trasformò in un piccolo teatro, sede del Gruppo di Sperimentazione Teatrale Orsoline 15 (indicato con la sigla G.T.S. "O 15"). Si trattava di un gruppo, specifica il regista romano, e non di una compagnia, «poiché vi collaboravano artisti di varia provenienza, e non soltanto attori professionisti». *Re Lear da un'idea di gran teatro di William Shakespeare*, programma di sala, 17/5/1970, p. 53.

²⁸ P. Puppa, *Poetica e retorica nell'immagine scenica di Mario Ricci*, in *Retorica e poetica*, in «Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano», n. 10, Padova, Liviana, 1979, p. 449.

Il piccolo teatro romano venne inaugurato il 26 dicembre con uno spettacolo composto di due "pezzi", il primo dei quali realizzato con Gastone Novelli, che aveva sostituito i collaboratori abituali, Santoro e Frascà. Qualche mese dopo, il secondo "pezzo" della serata inaugurale venne ripresentato in una versione differente, accanto a due nuovi lavori che segnarono una vera e propria svolta nel teatro di Ricci. Per la prima volta dall'esordio del '62, il testo scritto cominciava ad avere un ruolo all'interno dei suoi spettacoli e non c'è dubbio che l'evento fosse riconducibile al contatto, stabilito proprio in quel periodo, tra il regista romano ed alcuni esponenti del Gruppo 63, la neoavanguardia letteraria italiana²⁹.

La ricerca, dunque, amplia i propri orizzonti o, per dirla ancora con Celant, nuovi tasselli si aggiungono al mosaico di Ricci. Sul finire del '65 il Gruppo si trasforma nel senso di un teatro-laboratorio e realizza *Varietà*, momento fondamentale nel lavoro del regista romano che ora «compie il salto definitivo verso la piena dimensione teatrale, introducendo, per la prima volta, l'attore in carne e ossa. Attore che viene usato, però, non come interprete, o mezzo espressivo, specificamente umano, ma soltanto come strumento, attrezzo, «meccanismo della macchina scenica: attore-oggetto, insomma»³⁰.

La teoria della Supermarionetta di Craig non viene tradita, ma estesa ed applicata al teatro. L'esperienza con le marionette – per quanto affascinanti e straordinarie – aveva reso Ricci consapevole della loro limitatezza e lo aveva portato, al contempo, a rendersi conto delle infinite possibilità che offriva la figura umana. Non si doveva dunque escludere l'attore: bisognava solo inserirlo in un contesto capace di dimensionarlo, di renderlo – come ogni altro elemento – au-

²⁹ L'intento del Gruppo 63, in ambito letterario, era sostanzialmente analogo a quello che animava il lavoro teatrale di Ricci e dell'avanguardia teatrale in genere: individuare, attraverso la ricerca e la sperimentazione, una nuova dimensione linguistica, consona ai nuovi tempi e al volto nuovo della società. Tra le personalità di maggior rilievo i poeti Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti e i critici Renato Barilli e Umberto Eco. Cfr. A. Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 646-48.

³⁰ M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p. 160.

tosignificante, senza un significato secondo. Così nacque, appunto, l'idea dell'attore-oggetto³¹.

Intanto, parallelamente a questa introduzione dell'attore, e nella stessa direzione di una più compiuta e unitaria dimensione drammaturgica, l'attenzione di Ricci, che si era focalizzata in principio soltanto sui singoli elementi-oggetti dell'azione scenica (con la programmatica esclusione di ogni coerenza significativa e di qualsivoglia continuità narrativa), comincia a spostarsi – a partire da *I viaggi di Gulliver* (1966) – sui rapporti che i vari elementi-oggetto dello spettacolo possono intrattenere tra loro³².

Se dunque fino ad allora gli spettacoli di Ricci si erano configurati come una sorta di mosaico dove ogni elemento era un tassello singolo e autosignificante, da un certo punto in poi ogni singolo tassello rimanda agli altri: «si [...] passa dagli oggetti-segni particolari allo spettacolo-oggetto globale, inteso come risultante delle loro possibili interrelazioni, e quindi alla *messa in scena* in senso proprio»³³. È adesso che Ricci dà avvio «al ciclo delle sue prove teatrali più compiute». E tra queste *Re Lear* occupa il posto d'onore³⁴.

Chiamato a partecipare nel 1970 al festival riservato alle compagnie sperimentali nell'ambito della Biennale di Venezia, il G.T.S. "O 15" montò in soli trentacinque giorni la «grande idea» di Mario Ricci realizzando, nell'esigua disponibilità dei mezzi, probabilmente il miglior spettacolo fra quelli presentati nel corso della rassegna³⁵. «Frutto della collaborazione di singole personalità a cui è data ad ogni momento

³¹ Cfr. M. Ricci, *A partire da zero...* cit., p. 77.

³² M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p. 160.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. *ibidem*.

³⁵ Viene qui riportata brevemente la scheda dello spettacolo: regia, ovviamente, di Mario Ricci; scene di Claudio Previtera, Carlo Montesi e Mario Romano, che furono anche gli interpreti dello spettacolo insieme ad Angela Diana, Luigi Perrone, Gabriella Toppiani, Carla Renzi. Va comunque precisato che nel teatro-laboratorio di Ricci ognuno dei collaboratori – attori, scenografi, pittori e poeti – partecipava alla realizzazione di tutte le diverse componenti dello spettacolo.

libertà d'invenzione, d'immaginazione»³⁶; nato dal gusto per la fantasia e da una sapiente abilità artigianale, *Re Lear* stava tutto «in una cassa», eppure riuscì ad apparire come «una sorta di kolossal teatrale»³⁷. Un momento di gran teatro, come annunciato dal titolo, che non a caso fu la spinta da cui si partì per la realizzazione dello spettacolo³⁸.

Questa era d'altronde la normale procedura di lavoro del G.T.S. "O 15". Il titolo forniva lo spunto per alcune ipotesi di lavoro che dovevano portare, in primo luogo, a definire, progettare e realizzare l'oggetto pensato. La metodologia di lavoro del gruppo di Ricci, infatti, si distingueva da ogni altra proprio in quanto «basata sulla nascita di "oggetti di scena" prima della definizione scenica»³⁹. Si cercava poi d'inserire l'oggetto in un contesto, esaminando diverse possibilità spettacolari finché si arrivava all'azione-tipo.

Così – diceva Ricci – si compie una fase del teatro-laboratorio, scambio di idee e di lavoro fisico-manuale; perché ogni componente del Gruppo è falegname, fabbro, elettricista, pittore, attore, ecc. L'operazione è ripetuta tante volte quante ne richiede lo spettacolo nel suo insieme, e le azioni-visive che ne scaturiscono non hanno, il più delle volte, alcun rapporto apparente tra loro;

³⁶ Così scrisse Mario Ricci sul programma del teatro di Palazzo Grassi a Venezia il 17 maggio 1970, p. 57.

³⁷ G. Boursier, *Re Lear da un'idea di gran teatro di William Shakespeare*, in «Sipario», n. 291, maggio, 1970, p. 35. Scriverà ancora Taricco a proposito dello spettacolo di Ricci: «Questo non è teatro povero, è un teatro ricchissimo: ogni invenzione, ogni soluzione, sorprende più delle trecento o tremila comparse sul palcoscenico dell'opera». P. Masserano Taricco, *Shakespeare rivoluzionario*, in «Umanità», n. 26-27, febbraio, 1971.

³⁸ La scelta del titolo finisce per agire da spinta alla realizzazione dello spettacolo, considerato che è l'unico elemento "noto" all'inizio del lavoro, quando non c'è un testo, nemmeno laddove lo spettacolo si basa su un'opera letteraria o teatrale; quando non esistono note di regia e schemi di lavoro. Ricci sostiene che il titolo ha soprattutto una funzione pratica – ovvero quella di richiamare l'attenzione di un pubblico «quasi sempre distratto, male informato, pigro, svogliato, poco curioso, critico in maniera del tutto superficiale, diffidente verso tutto ciò che ha sapore di nuovo» e che si è impossibilitati a informare attraverso i canali comuni dell'informazione. Cfr. M. Ricci, *Re Lear*[...], programma di sala, cit., p. 54.

³⁹ G. Boursier, *Re Lear...* cit., s.n.p.

ed ognuna, nell'ordine di svolgimento dello spettacolo, non ha una sua collocazione fissa. Ma queste stesse azioni contribuiscono all'invenzione di un loro svolgimento logico, in un ordine che finirà per essere stabilito, controllato al secondo, dallo svolgersi del nastro magnetico sul quale è registrato il sonoro⁴⁰.

In questo modo venne realizzato, ovviamente, anche il *Re Lear*, risultato – come si è visto – di anni di ricerca e di varie esperienze, compiute prima nell'assoluta assenza del testo e poi su testi letterari. Il «teatro – non solo, ma essenzialmente – d'immagini» di Mario Ricci non poteva certo restare insensibile al «linguaggio immaginoso» di Shakespeare⁴¹, e non stupisce che egli abbia scelto di servirsene proprio nel momento in cui – osservava De Marinis – «compie il salto definitivo verso la piena dimensione teatrale»⁴². E stupisce ancor meno che fra tutte le sue opere egli abbia prescelto l'opera dalla teatralità suprema, dalla suprema spettacolarità, in cui «le immagini – secondo l'analisi di Clemen – sembrano inserirsi maggiormente nella struttura ed acquisire così una funzione più significativa»⁴³ che in ogni altro dramma. Un'opera oltremodo complessa, che poteva essere restituita – sostiene Ricci – solo attraverso un procedimento di massima semplificazione.

Bisogna premettere che se il regista, da parte sua, non aveva alcuna intenzione di stravolgere l'opera di Shakespeare – operazione che egli definisce sempre e comunque perdente – dall'altra non aveva neanche quella di «rappresentare» *Re Lear*. Il suo obiettivo era

⁴⁰ M. Ricci, *Re Lear*[...], programma di sala, cit., p. 56.

⁴¹ A partire dagli anni trenta con Wilson Knight venne inaugurato un nuovo corso interpretativo nell'ambito della critica shakespeariana, il cosiddetto *New Criticism*, improntato allo studio delle relazioni tra immagine e simbolo. Tutte le nuove analisi, scriveva Clemen nel 1977, mostravano di risentire ancora della lezione di Knight nel loro guardare all'immaginario shakespeariano (anche se Clemen in realtà non parla di *imaginery*, ma di *imagery*, più propriamente traducibile come «linguaggio immaginoso») come ad un vero e proprio strumento d'espressione poetica. Cfr. W.H. Clemen, *The Development of Shakespearean Imagery*, London, Methuen, 1977.

⁴² M. De Marinis, *Il nuovo teatro*, cit., p. 160.

⁴³ W.H. Clemen, *The Development...* cit., pp. 133-34.

quello di ricreare le atmosfere dei passaggi fondamentali del dramma seguendo l'ordine in cui Shakespeare li aveva disposti; di realizzare, basandosi sulla struttura – sull'idea, si potrebbe anche dire – del testo shakespeariano, uno spettacolo interamente «proprio», diverso⁴⁴. Il primo passo fu dunque la scelta dei momenti-cardine del dramma originale: *in primis* la spartizione del regno, che innesca la tragedia, e poi le sue conseguenze, ovvero la battaglia e la morte. Erano questi i tre riti (mondano, agonistico e tragico) che scandivano il gioco-spettacolo⁴⁵.

Gioco e rito, è stato già detto, erano i concetti-base del teatro di Ricci; il punto, dunque, da cui il regista doveva muovere per trovare quegli strumenti di linguaggio che potevano e dovevano, attraverso elementi estremamente semplici, dare il senso dei contenuti dei tre temi di spinta dello spettacolo. Era evidente che con la spartizione del regno Lear non divideva solo le proprie terre, ma tutto se stesso, la sua identità, che risiedeva nella sovranità. Così Ricci realizzò il primo momento dello spettacolo facendo indossare, ad ognuno degli attori che entravano in scena, dei tasselli quadrati – si pensi all'uomo-sandwich – su cui erano disegnati frammenti di una figura umana. Questi tasselli venivano consegnati a Lear il quale, a sua volta, li faceva indossare a tre uomini e tre donne, che erano le sue figlie e i loro consorti o pretendenti. A questo punto arrivavano dei personaggi a cavallo – cavallucci di legno, sagome bidimensionali, le cui zampe erano le gambe degli attori – che si affrontavano sul proscenio, in realtà senza scontrarsi mai, poiché quella battaglia senza avversario era una sorta di cerimoniale celebrativo per il passaggio delle consegne. Gli stessi *valenti* del movimento degli attori, nella sequenza,

⁴⁴ Scrisse Paolo Petroni: «L'operazione di Ricci sui classici non è la solita manipolazione al fine di una falsa attualizzazione, ma uno svisceramento, una vivisezione che dovrebbe tendere a isolarne il nucleo vitale, per mostrarcelo, al di là di ogni irrisione, qual è nella sua logica esistenziale». Guarda al *Re Lear* «non come testo, ma come contenuto, intuizione poetica, e tenta di tradurlo sulla scena, o meglio nel teatro, nel modo più scarno possibile. Gli elementi essenziali sono quelli che in lui nascono a contatto con l'opera». P. Petrone, *Mario Ricci e le sue proposte per «Re Lear»*, in «Il Dramma», n. 11-12, dicembre, 1970, p. 46.

⁴⁵ Cfr. I. Imperiali, *Shakespeare e l'avanguardia...* cit., p. 450.

suggerivano una situazione di tipo rituale, mentre l'intreccio colorato dei cavalli, delle lance e degli scudi, costruiva un'immagine il cui schema compositivo si richiamava a quello delle grandi scene di battaglia dipinte dagli artisti del Quattrocento italiano; in particolare quella di San Romano del pittore Paolo Uccello.

La battaglia durava pochi minuti e segnava una sorta di cesura tra i due segmenti in cui era stata divisa la scena della spartizione; terminata infatti la "giostra medievale", gli attori muovevano scudi e lance fino a formare quella dell'infanzia, la giostra su cui si gioca da bambini al luna-park. Sei scudi fungevano da tetto, le lance erano i pilastri di sostegno e gli attori a cavallo, che lenti giravano in circolo, erano insieme la giostra e i suoi "clienti". Al centro c'era re Lear, che distribuiva una mela a ciascuno degli attori, mentre alle sue spalle venivano proiettate delle diapositive ritraenti elementi naturali: pesci, frutta, ortaggi, ecc. In un teatro come quello di Ricci, che guardava al ritorno all'archetipo come al presupposto fondamentale di ogni comunicazione, entrava a buon diritto l'immagine del cibo, base della vita.

La spartizione del cibo preludeva alla vera battaglia e dunque alla morte che ne sarebbe seguita. La giostra, a vista, si smontava e i personaggi cominciavano a combattere. Le lance tornavano a fungere da lance e gli scudi, che erano serviti per costruire il tetto della giostra, da scudi: la trasformazione e la riutilizzazione dell'oggetto scenografico, precisa Ricci, era un altro degli elementi importanti dello spettacolo. La scenografia si componeva e scompondeva a seconda delle necessità, finché i teli bianchi – la tunica degli abiti di scena che poco prima, infilata sulle lance, aveva funzionato da stendardo – vennero allineati dagli attori in modo da formare una sorta di schermo su cui proiettare il filmato delle prove dello spettacolo. Prove fatte a suo tempo, come riferisce Puppa, «all'aperto, coi cavallini di legno tra le gambe» in cui gli attori mostravano «atteggiamenti scanzonati e goliardici ben diversi dalle posizioni liturgiche» in cui ora ricevevano le immagini – erano infatti, oltretutto allineati, perfettamente immobili – e «ben diversi dal tono epico-spettacolare delle corse fatte pochi istanti prima»⁴⁶.

⁴⁶ P. Puppa, *Poetica e retorica...* cit., p. 463.

Nel frattempo il "Re" portava in scena un teatrino, dove di lì a poco si sarebbe rappresentato un pezzo della tragedia di *Lear*. Quello in cui Gloucester fa conoscere Edmund, il suo bastardo, a Kent. Non solo dunque cinema nel teatro, ma teatro nel teatro.

I personaggi, tranne Lear che partecipava alla recita, erano semplici pupazzi bidimensionali su cui erano stati ritratti i volti degli attori veri, che rivestivano invece il ruolo del pubblico e contestavano lo spettacolo tanto duramente da far saltare, infine, la rappresentazione. La distruzione del teatrino – mentre un registratore scandiva le battute sulla spartizione del regno – coincideva con l'inizio della sequenza centrale della follia e fondamentale era, qui, il ruolo giocato dalla colonna sonora: il rumore del mare – il rifrangersi dell'acqua sulle scogliere di Dover – il vento e il garrire dei gabbiani facevano da contraltare al suono ritmico e assordante del martello battuto da Lear sull'incudine che gli attori avevano portato in scena⁴⁷. Mentre «cresce a limiti parossistici il rumore dell'uragano» e cresce, da pochi gesti chiave, la pazzia del re «meccanicamente ritmata dai colpi sempre più frenetici del martello»⁴⁸, si fa di nuovo ricorso alle immagini filmate.

È d'obbligo ricordare, a questo punto, che dai tempi de *I viaggi di Gulliver* il cinema era stato utilizzato regolarmente da Ricci nel suo teatro e che, anche in questo caso, *Re Lear* va visto come il risultato compiuto di un processo di perfezionamento, tecnico ed estetico. Tutte le sequenze proiettate durante lo spettacolo erano state girate da Ricci stesso, ma anche la decisione di porsi direttamente dietro la cinepresa era la conseguenza di tutta una serie di conquiste. Inizialmente infatti, come fa notare Quadri, Ricci era solito usare dei filmati comprati in commercio, finché non sentì la necessità di poter disporre di immagini che fossero «sempre collocabili nell'economia dello spettacolo»⁴⁹. La svolta avvenne nel '67, con *Edgar Allan Poe*.

⁴⁷ Il *mixage* sonoro svolgeva una funzione importante lungo tutto lo svolgimento dello spettacolo. Ai rumori e alle parole del testo si alternavano o si sovrapponevano «frammenti di *Carmina Burana* di Orff, chitarre di Segovia, madrigali secenteschi, nacchere e tamburi, tutti suonati in modo allitterante-anaforico, l'uno sopra l'altro». P. Puppa, *Poetica e retorica...* cit., p. 464.

⁴⁸ G. Boursier, *Re Lear...* cit., p. 35.

⁴⁹ M. Ricci, *L'uso del cinema*, in *L'avanguardia teatrale...* cit., I vol., p. 238.

In quell'occasione Ricci registrò alcune immagini della rappresentazione in atto stando all'interno del palcoscenico, da dove venivano proiettate sul panorama nero di fondo – «che essendo più lontano, le ingrandiva notevolmente»⁵⁰ – e su un baldacchino bianco posto al centro della scena. E non era tutto. Il regista scoprì che le immagini si frantumavano nella proiezione, in quanto parte di esse sfuggivano allo schermo fisso – il baldacchino – finendo sugli oggetti e sugli attori in movimento. L'ambiente stesso diventava schermo.

Partito, ancor prima dell'esperienza col cinema, dalla frantumazione delle immagini grafiche, Ricci era dunque arrivato ad arricchire – e proprio grazie agli sviluppi insospettati che quell'esperienza aveva avuto – la sua analisi visiva con l'introduzione del fattore cinetico. Gli si aprirono dunque nuove prospettive di indagine, verificate passo dopo passo in ognuno degli spettacoli che seguirono. Le immagini cinematografiche non solo potevano essere frantumate, ma si potevano sovrapporre, si poteva modificarne il ritmo e, sommando il loro movimento «a quello dell'oggetto in movimento sulla scena», era possibile trovare, «finalmente, un "nuovo movimento"»⁵¹.

Il film coinvolge sempre più l'azione scenica finché Ricci – sembra proprio durante la realizzazione del *Re Lear* – arrivò persino a teorizzare un cinema a quattro dimensioni: tre erano quelle dell'ambiente-schermo, l'ultima risultava dalla sovrapposizione del movimento della pellicola al movimento degli oggetti di scena (compresi gli attori-oggetto)⁵².

L'effetto è spesso straordinario perché, a volte, si finisce per perdere completamente il senso, oserei dire, dell'orientamento sia esso cinematografico che teatrale, per avere una dimensione assai originale in cui le figure, gli oggetti, i loro colori, si amalga-

⁵⁰ M. Ricci, *Descrizione di «Moby Dick»*, in *L'avanguardia teatrale...* cit., I vol., p. 227.

⁵¹ Ivi, p. 238. «Da ciò apparirà chiaro – fa notare Ricci – che la prima preoccupazione non era tanto di filmare immagini "significanti", che a ogni modo di per se stesse "significavano", quanto quella di filmare immagini sempre collocabili nell'economia dello spettacolo». *Ibidem*.

⁵² Cfr. ivi, p. 239.

mano in tutt'uno provocando quello che non so meglio definire come «movimento multiplo»⁵³.

Sicuramente straordinario, nel *Re Lear*, fu l'effetto raggiunto con il film proiettato durante la sequenza della follia, tra l'infuriare dell'uragano e il battito incessante dei martelli. Le immagini, in bianco e nero, ritraevano alcune ragazze truccate e vestite interamente di bianco, che recitavano i gesti e gli sguardi dei folli. Era il sogno della pazzia di Lear, la tempesta della sua mente, replicata nel rumore assordante dei colpi sull'incudine e nell'immagine del grande scacciaquindici che nel mentre veniva montato sul fondo del palcoscenico. Il re-fabbro aveva "lavorato" per restituire l'immagine della sua dissociazione; su otto dei quindici tasselli che componevano il gioco di pazienza erano infatti disegnati, al posto dei numeri, parti del suo corpo: tre teste – e forse è ipotizzabile un riferimento, oltretutto alla dissociazione mentale del re, anche alle sue figlie che ne erano state la causa – braccia, gambe e così via.

Lear, lasciato il martello, tentava invano di ricomporre la sua immagine in una delle fasce dello scacciaquindici, su cui pian piano scivolava, nella quiete impressionante che era sopraggiunta al cessare

⁵³ M. Ricci, *Descrizione di «Moby Dick»*, ivi, p. 229. Nessuno, prima, aveva utilizzato il cinema alla maniera di Ricci ed egli, ancora oggi, rivendica tutta l'originalità della propria ricerca: «Per la prima volta – ha detto nel corso della conversazione a cui già è stato fatto cenno – ho proiettato immagini cinematografiche a teatro senza lo schermo, dando al fotogramma un valore diverso da quello che gli era stato dato fino ad allora». Molti altri esponenti dell'avanguardia, certamente, avevano utilizzato dei "film" nei loro spettacoli – e il regista cita ad esempio Perla Peragallo – ma il cinema era per loro un supporto significativo o esplicativo, mentre nel suo teatro era solo un arricchimento del materiale scenografico – e va tenuto presente che una scenografia in senso tradizionale non esisteva – e del movimento. Era un cinema funzionale ad un'idea di teatro, non ad un messaggio da far giungere per suo tramite; quello era un tipo di esperienza già vissuta e consumata. E infatti il regista romano sottolinea con sottile vena polemica come molto spesso la definizione di "avanguardia" – e non si riferisce soltanto all'avanguardia teatrale italiana – nasconda, in realtà, la riproposta di soluzioni già collaudate dalle avanguardie storiche. «L'avanguardia è Calder, Kandinsky, Ricciardi... qualcosa che si fa prima degli altri, premesso che nessuno inventa niente...» (da un colloquio privato con Mario Ricci, maggio 1993).

del frastuono, un grande foglio da disegno. Col carboncino, il re cominciava a tracciare i contorni della sua sagoma distesa, nella posizione che hanno le statue gotiche montate sui sarcofagi medievali, poi sopraggiungeva la morte, con un gesto che Boursier definì di «estrema semplicità, definitivo ed emozionante»⁵⁴: quando stava per essere ultimato, il disegno veniva cancellato dai personaggi della tragedia, che ponevano così fine allo spettacolo.

Boursier – e con lui tanta parte della critica – lodò Ricci per essere riuscito ad operare «una dilatazione della fantasia shakespeariana», a coglierne tutta la spettacolarità, «distruggendo la “letteratura” che si era accumulata sulla freschezza originaria»⁵⁵. Ma qualcuno lamentò, pur manifestando comunque la propria ammirazione per il lavoro compiuto da Ricci, che dell'originale shakespeariano fosse rimasta davvero ben poca cosa. Il regista, ancora oggi, replica che nello spettacolo, nella sua essenzialità – durava appena un'ora e un quarto – il *Re Lear* in realtà c'era tutto e lo dimostrava il fatto che, sebbene gli attori non recitassero, sebbene del testo si sentissero, in *playback*, solo dei frammenti – i quali peraltro non avevano una diretta connessione con quanto si vedeva in scena, poiché non dovevano essere e non erano altro che “materiali”, come gli oggetti e come gli attori – il pubblico aveva capito tutto, con chiarezza. E questo perché Shakespeare non era stato tradito. Il testo non era stato rielaborato in funzione dello spettacolo – come accadeva, Ricci ci tiene a precisarlo, con molti registi d'avanguardia – ma era stato riproposto in una visione diversa.

Il pubblico aveva partecipato, reagito; anche quelli, ed erano in molti, poiché *Lear* è stata sempre un'opera poco conosciuta e poco rappresentata, che non conoscevano il testo. Anche i bambini. Senza bisogno di parole. Ricci aveva dunque raggiunto il suo obiettivo di sempre. Quello di stabilire, con gli spettatori, un rapporto di comunicatività a tutti i livelli, parlando con le immagini del suo teatro: «rito nel tempo del gioco»⁵⁶. E quando diceva gioco, Ricci intendeva

⁵⁴ G. Boursier, *Re Lear...* cit., p. 35.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ I. Imperiali, *Shakespeare e l'avanguardia...* cit., p. 452.

proprio «la riscoperta e riproposta di giochi cosiddetti infantili»⁵⁷ (come i cavallucci di legno, la giostra del luna park, lo scacciaquindici): una delle forme di comunicazione più semplici e immediate, perché in grado di arrivare direttamente al subcosciente, scavalcando gli schemi mentali, le interpretazioni, i significati⁵⁸: «Prima e al di là della parola e della sua corruzione, del messaggio, insomma di ogni eventuale e possibile sistemizzazione»⁵⁹.

L'infanzia, diceva Paul Klee, porta la traccia delle molte vite vissute. Il gioco, sosteneva Ricci, è «nella nostra persona, nel nostro subcosciente, cioè esiste una memoria psichica che ha come bagaglio tutte quelle emozioni – Ricci parlava proprio di livello «mnemonico-emotivazionale»⁶⁰ – e azioni che noi abbiamo via via svolto nella nostra esistenza e che rimangono assopite come materiale in letargo»⁶¹. Ricci voleva risvegliarle col suo teatro, che allora non poteva davvero essere altro che un teatro d'immagini, poiché nel subcosciente tutto si dà per immagini e segni; come nei sogni.

E il nesso non sfuggì a Puppa, che rintracciò alcune precise convergenze – evidenti soprattutto nelle opere mature come *Re Lear* – tra il linguaggio teatrale del regista romano e il «pensiero notturno, i meccanismi della *langue* onirica»⁶². Sottolineando però come nel suo caso il “notturno” non avesse niente a che fare con i fantasmi privati e le angosce personali⁶³. Era, si potrebbe aggiungere, “semplicemente”, come il gioco, un modo per scoprire e far scoprire «le cose da un punto di vista bambino; con un occhio, cioè, non limitato da artificiali leggi prospettiche, non pregiudicato da logiche compositive, un occhio che debba conoscere ogni oggetto incontrato nella vita attraverso un'avventura percettiva»⁶⁴.

⁵⁷ M. Ricci, *Teatro-rito e teatro-gioco*, in *L'avanguardia teatrale...* cit., I vol., p. 207.

⁵⁸ Cfr. I. Imperiali, *Shakespeare e l'avanguardia...* cit., p. 452.

⁵⁹ G. Boursier, *Re Lear...* cit., p. 34.

⁶⁰ M. Ricci, *Teatro-rito e teatro-gioco*, ivi, p. 203.

⁶¹ M. Ricci, in I. Imperiali, *Shakespeare e l'avanguardia...* cit., p. 452.

⁶² P. Puppa, *Poetica e retorica...* cit., p. 456.

⁶³ Cfr. *ibidem*.

⁶⁴ G. Boursier, *Re Lear...* cit., p. 34.

In questo è consistito l'impegno di Ricci, del suo lavoro, fin dagli esordi, lungo l'arco di una parabola artistica che proprio con il *Re Lear* ha conosciuto il suo punto più alto. Con Shakespeare ha brillato la sua "idea di gran teatro".

ELISA POGGELLI

*Teatro e infanzia
Dall'animazione teatrale al Teatro Ragazzi**

Appunti per una storia del Teatro Ragazzi

Animazione teatrale: il teatro come partecipazione

Il riconoscimento ufficiale dell'esistenza e dell'importanza del teatro per ragazzi fu sancito a livello internazionale dal primo congresso dell'Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (ASS.ITEJ) che si tenne a Praga nel 1966 con lo scopo di promuovere una maggiore conoscenza di quello che era evidentemente diventato un nuovo campo professionale e di consentire la creazione di una rete di scambi e di conoscenze tra i diversi paesi¹.

Vi prese parte anche l'Italia e l'anno successivo fu fondata l'Associazione Nazionale del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù (ATIG), sezione italiana dell'ASS.ITEJ. Alla sua nascita, tuttavia, l'associazione era espressione di un Teatro Ragazzi italiano non molto vivace, né per quantità né per qualità delle proposte². Pochi anni dopo, questo tea-

* Il presente articolo è un'elaborazione della tesi di laurea *Teatro e Infanzia. Drammaturgie e linguaggi del Teatro Ragazzi contemporaneo*, discussa nell'a.a. 2000-01, Università di Roma "La Sapienza", relatore prof. Paola Quarenghi, correlatore prof. Ferruccio Marotti.

¹ Per una panoramica sul Teatro Ragazzi a livello internazionale, cfr. L. Swortzell, *International Guide to Children's Theatre and Educational Theatre: a Historical and Geographical Source Book*, New York, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1990.

² Nei primi decenni del Novecento erano nate, nelle principali città italiane, alcune compagnie di ragazzi. Tra le esperienze più note ricordiamo la Sala Azzurra di Mi-