

Luca Franco (Roma, 1964).

Laureato in "Storia e critica del cinema" con una tesi sul "Mock-documentary e la decostruzione del cinema documentario", ha collaborato alla riviste "Close-Up" e "Time Out". Ha fondato il RomaDocFest (Festival Internazionale del Documentario di Roma) e ne ha curato la direzione artistica dal 2001 al 2007.

Dal 2008 è consulente della trasmissione "DOC3" e redattore del programma "Blu notte", entrambi di Rai 3.

Edoardo Zaccagnini (Roma, 1975).

Laureato in "Storia e critica del cinema" all'Università "La sapienza" di Roma, ha pubblicato il volume "I mostri al lavoro" (Sovera 2009) sulla commedia cinematografica italiana e diversi saggi sul cinema italiano per varie riviste specialistiche. E' consulente cinematografico per i programmi televisivi di La7 "25ª ora" e "Anni luce".

Un amore nato per caso, e vissuto con avventurosa passione. Quello di Mario Ricci per il teatro. Libertà, ricerca, fantasia. Una giostra di colori, luci, movimento, suono e magia, costruita per regalare allo spettatore uno spettacolo coinvolgente e nuovo. Istinto, creatività di derivazione pittorica, e ancora riflessione, teorizzazione di quanto fatto. Un autore singolare, deciso nel cammino, all'avanguardia dell'avanguardia. Povero di mezzi ma ingegnoso, attento a ogni aspetto della messa in scena. Coerente fino alla fine, mai prigioniero del compromesso.

euro 11,00

Luca Franco Edoardo Zaccagnini

## la luce solida

sul teatro di Mario Ricci

la luce solida

Luca Franco Edoardo Zaccagnini

3 cantine romane



"Il teatro è una cosa straordinaria, c'è una magia incredibile dentro, lo fai con niente. Lo fai dove ti pare e come ti pare. Se hai la pancia, ottieni dei risultati inimmaginabili. Come la poesia, che per farla puoi prendere un pezzo di giornale e scrivercela sopra. Se sai scrivere poesie, naturalmente".

Mario Ricci

"Mario Ricci ha coscienza di quel che vuole ottenere, ma senza sgarrare mai in eccesso o sovrabbondanza di temi e forme, ed anzi costantemente ponendosi al di sotto della materia che tratta, in modo da sorprenderla e farla prigioniera formalmente con maggiore facilità".

Giuseppe Bartolucci

unmondoaparte

in copertina Moby Dick Palermo Teatro Nuovo 1971





## **cantine romane**

direttore di collana  
Giancarlo Mancini

coordinamento redazionale  
Simona Sirianni

grafica  
Tiziana Piccone

impaginazione  
LinoGrafic

[www.culturalazio.it](http://www.culturalazio.it)  
[www.atcllazio.it](http://www.atcllazio.it)

Le immagini pubblicate  
in questo libro appartengono a  
© Mario Ricci

ISBN 978-88-89481-22-6

© 2009 Un mondo a parte S.r.l.  
Viale Angelico, 77 00195 Roma  
tel. 06 37352511 fax 0637352618  
[www.unmondoaparte.it](http://www.unmondoaparte.it)  
[info@unmondoaparte.it](mailto:info@unmondoaparte.it)

direttore editoriale  
Alberto Pallotta

Tutti i diritti sono riservati.  
Nessuna parte del volume  
può essere riprodotta o trasmessa  
senza il consenso formale dell'editore.

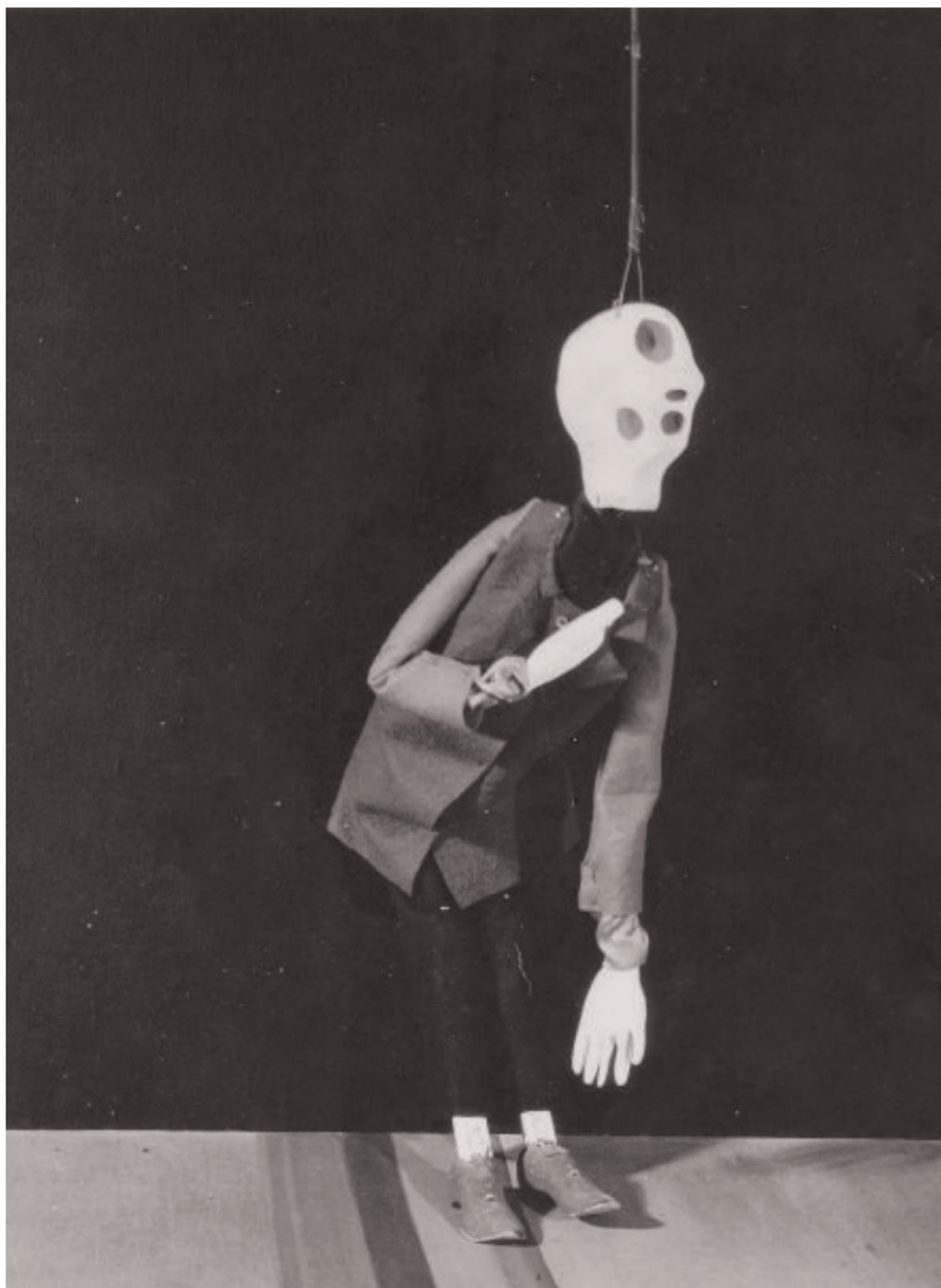
Luca Franco Edoardo Zaccagnini

# la luce solida

sul teatro di Mario Ricci



Roma 1962 Casa Nello di Ponente Movimento n. 1 per marionetta sola





## introduzione

Considerato come uno degli esponenti principali della cosiddetta "avanguardia delle cantine", Mario Ricci ha portato una ventata incredibile di novità nel "fare" teatro.

La prima novità è anzitutto il luogo, che si propone non solo come luogo fisico alternativo al teatro ufficiale fatto di lampadari, foyer, poltronissime, galleria e piccionaia, ma un luogo raccolto, dedicato esclusivamente alla fruizione teatrale, cosa che gli permette sia una comunicazione privilegiata con il pubblico sia l'utilizzazione dello spazio come vero medium.

La cantina "Orsoline 15" è un luogo che per Ricci non significa solo uno spazio a buon mercato, ma una maniera diversa di concepire il teatro, più vicino al teatro originario, libero da mediazioni e soprattutto da alienazioni. Da un punto di vista cronologico forse il primo spettacolo nelle cantine è il *Pinocchio* di Carmelo Bene ma il concetto di cantina come modo totalmente alternativo di concepire - fin dalle sue fondamenta ideologiche - il teatro lo inventa certamente Mario Ricci.

Inventa anche l'"attore-oggetto", ma è oggetto solo nella rappresentazione, perché in realtà è un co-autore. Mario Ricci infatti - come Alberto Grifi nel cinema - scardina anche i tradizionali ruoli gerarchici e trasforma lo spettacolo in una creazione collettiva entusiasmante.

E difatti le collaboratrici e i collaboratori di Mario Ricci sono sempre di incredibile livello, basti pensare alla moglie Gabriella Toppani, e poi a Nini



Santoro, Nato Frascà nei primi periodi, e agli attori Claudio Previtera, Carlo Montesi e a molti altri ancora. La sua concezione del teatro ha conseguenze immediate sia sulla genesi vera e propria degli spettacoli sia sulla fruizione del pubblico.

Gli spettacoli di Mario Ricci, non nascono da un copione, da articolazioni e alchimie di voci, sguardi, ma vengono "costruiti" come un qualsiasi manufatto umano.

Mario è un artista artigiano genuino, gli piace la fisicità delle cose. Lui, i suoi spettacoli se li costruisce, nel vero senso della parola.

Ci fa apprezzare la concretezza del teatro, o meglio la magia del teatro. Nelle sue mani due poveri pezzi di legno diventano la prua di Moby Dick o le pesantissime ali con le quali le speranze di Majakovskij nella rivoluzione possono spiccare il volo.

Un barattolo di pomodori con una lampadina diventa un sole o una luna. Uno scarto dell'impianto di amplificazione diventa il piede di un gigante. Il suo teatro è lavoro, è gioco, ma un gioco cronometrato, costruito con molta cura e molta fatica, un meccanismo di creazione di atmosfere, atmosfere che diventano quasi situazioni.

Arriva quasi a costruire un teatro di "situazioni", alla Debord, quando nel 1974 porta *Giochi sulla sabbia* a Bonn, Marketplatz.

Paradossalmente il suo teatro d'avanguardia è forse ciò che è più vicino ad un teatro originario, lontano dall'alienazione e dalla mediazione del teatro istituzionale.

È un immenso "come se" dei giochi dei bambini: qualcosa viene smontato e rimontato in un altro modo e noi pubblico rimaniamo incantati a guardare questa costruzione.

Di famiglia povera e proletaria, sa cosa è il lavoro manuale e sa quale magia e quali soddisfazioni reca in sé, se ben fatto, se concepito con rispetto e con onestà.



Sa cos'è l'umiltà di ripartire da capo, di andare alle origini dei testi, di Ripartire da zero, come ama dire lui, per poterli poi "tradire" con affetto come fa spesso con quella letteratura tanto amata nelle letture da ragazzo, quando divorava i classici per ragazzi della "Scala d'oro".

Ogni spettacolo più che una rilettura è una ricerca, quasi una tesi di laurea emozionale sull'autore in questione, un approccio volto a accumulare sensazioni e conoscenze da restituire poi agli spettatori in forma di emozioni, musica e immagine.

E sarà proprio il "teatro-immagine" a portarlo in giro per l'Europa, a consacrarlo nei festival internazionali.

Al "Festival di Edimburgo", mentre Mario Ricci col suo Moby Dick è inserito nel festival principale, Kantor è inserito nel cosiddetto "festivalino".

Il fare è il Nord di Mario Ricci.

La teoria arriva quasi sempre dopo la pratica.

Da vero intellettuale accumula conoscenze per metterle in pratica, ha un talento innato per superarsi, per andare sempre un pò più in là dello spettacolo precedente, per esplorare nuovi territori.

È come se "sentisse" il teatro prima di pensarlo. Mario Ricci smette perché non si diverte più, non vuole ripetersi, dopo il capolavoro di Illuminazione - in cui anche il pubblico diventa con un escamotage semplicissimo parte integrante dello spettacolo - gli sembra di ripetersi.

La sua onestà intellettuale non gli permette di tirare avanti altri dieci anni e riempirsi di soldi. Preferisce fermarsi perché sente il suo teatro "balttare".

E anche questa terribile onestà fa parte del teatro di Mario Ricci, questo incredibile artista artigiano che ci ricorda che l'arte parte sempre da una testa e due mani che vogliono inventarsi qualcosa che prima non c'era.



È difficile riassumere tutta la carriera di Mario Ricci in un volume, ma la nostra intenzione è soprattutto di farlo conoscere, far riscoprire un artista che non può essere dimenticato.

Nel saggio introduttivo abbiamo cercato di raccontare e contestualizzare il lavoro di Mario Ricci fornendo al lettore alcune prime chiavi di lettura.

Per descrivere il suo teatro ci siamo affidati soprattutto a lui - incredibile affabulatore - con una lunga intervista girata nell'agosto 2009 in cui gli abbiamo chiesto di raccontarci le sue opere. Questa parte è il cuore pulsante del libro, straordinaria perché è anche il racconto di una vita.

Le parti più personali saranno contenute nel capitolo "mario su ricci" a testimonianza dell'umanità e dell'intelligenza di Mario Ricci.







## Mario Ricci e il suo teatro

Mario Ricci ha incontrato il teatro per caso, l'ha vissuto con estrema passione, e l'ha lasciato quando si è reso conto che il suo contributo era stato dato, che la sua energia innovativa era stata tutta spesa. Mario Ricci è stato uno dei maggiori esponenti della "Neoavanguardia teatrale italiana". Non un movimento, ma un insieme di personalità e di energie che hanno lavorato, spesso indipendentemente le une dalle altre, per una nuova forma di comunicazione teatrale. Mario Ricci ha rifiutato i metodi e le finalità del teatro ufficiale, ponendosi al di fuori della logica del successo commerciale e di ogni tipo di condizionamento burocratico. Ha sviluppato spontaneamente un processo di destrutturazione e di rinnovamento linguistico teatrale, operando nell'ambito di una ricerca e di una sperimentazione non lontane da quelle che negli stessi anni caratterizzavano altre forme artistiche e culturali, basti pensare alla formazione del *Gruppo '63* in ambito letterario. Elementi comuni ai protagonisti della "Neoavanguardia teatrale" sono la tendenza ad una multidisciplinarietà attenta alle arti visive, alla danza contemporanea e alla più avanzata ricerca musicale. Marco Palladini ha evidenziato come uno dei principali aspetti della "Neoavanguardia teatrale italiana" sia stata la rottura della *endoteatralità*, di quel teatro, cioè, imperniato solo su se stesso, sul proprio peculiare sistema espressivo<sup>1</sup>. È certamente vero, ma prima di tutto, i rappresentanti di tale esperienza hanno verificato ogni possibilità di migliorare le forme organizzative del teatro stesso, superando regole grammaticali convenzionali e cercando nuove forme espressive e nuove prospettive. Mario Ricci è stato uno dei più decisi

sostenitori di questa nuova idea di teatro, ed ha voluto sperimentare tutte le possibilità comunicative offerte dal mezzo, rincorrendo una struttura programmaticamente aperta, sia nel linguaggio che nei mezzi e negli strumenti scenici da usare. Ha tenuto in forte considerazione ogni proposta capace di portare arricchimento ed ha giudicato indispensabile un radicale rinnovamento della scrittura scenica in tutti i suoi elementi: dalla scenografia alla drammaturgia, dall'interpretazione del testo all'uso dello spazio e del sonoro. Ha fatto largo posto alla ricerca e alla sperimentazione, e ad un nuovo rapporto tra scena e platea, tra interprete e pubblico, tra attore e spettatore. Come la gran parte dei protagonisti della "Neoavanguardia teatrale italiana", Mario Ricci non ha avuto una formazione ufficiale, e non ha mai frequentato scuole di teatro. Si è auto-inventato teatrante, libero di avviare un antagonismo artistico spontaneo e indipendente dalle istituzioni. Ha sfruttato tutta la sua estraneità psicologica al teatro ufficiale, rendendo la sua libertà espressiva capace di contestare non solo la convenzione specifica del teatro, ma anche il sistema politico e sociale in generale, nell'inseguimento di una forma artistica che individuasse nuove strade espressive e che aiutasse l'individuo a prendere coscienza dei momenti decisivi della società. I primi segni di un'attività che da subito ha mostrato una forte volontà di cambiamento nel teatro italiano, risalgono al 1959, con l'affacciarsi alla ribalta di una serie di personalità che hanno intrapreso una corrosiva opera di svecchiamento dei moduli e delle convenzioni del teatro ufficiale, ma una seconda data fondamentale per la stagione della "Neoavanguardia teatrale" in Italia è stata il 1967, l'anno cioè del "Convegno di Ivrea", voluto per teorizzare e certificare quanto era evidente da tempo, e cioè l'esistenza di una decisa sperimentazione che si batteva per un altro modo di



intendere il teatro. Nel "manifesto" pubblicato nel novembre del 1966 sulla rivista «Sipario» si parlava di un teatro creato per «insinuare dubbi e rompere delle prospettive, per togliere maschere e mettere in moto qualche pensiero». Ad Ivrea critici e intellettuali italiani organizzarono incontri sul presente e il futuro del teatro italiano: tra loro c'era anche Mario Ricci, e come sottolinea Franco Quadri, il "Convegno di Ivrea" segnala l'esistere di «un fenomeno d'avanguardia, e lo quantifica, lo confronta, lo rende consapevole»<sup>2</sup>. Non si cercava di costituire un movimento, tanto spiccate e diverse tra loro erano le individualità che caratterizzavano quella nuova ondata teatrale, ma, per esempio, veniva affiancato per la prima volta l'aggettivo *ufficiale* al sostantivo teatro, per designare in modo non equivoco, e con una accezione non positiva, tutta l'area dei teatri stabili nuovi.

In questo contesto si muove Mario Ricci, artista indipendente, autodidatta, pittore di formazione, anche se non dotato, per sua stessa ammissione, di un vero talento in questo senso. Innovatore, toscano di origini, ma romano di nascita, egli è stato uno sperimentatore talentuoso, fantasioso, povero economicamente, ma appassionato ed instancabile artista-artigianato. Poesia, ordine e spontaneità<sup>3</sup>, sono parole che sintetizzano il suo lavoro. «Il teatro si fa con niente, è questa la magia», precisa Mario Ricci nell'intervista per questo volume, e sono belle le parole con cui il critico teatrale Giuseppe Bartolucci descrive l'atteggiamento del regista di fronte al suo lavoro di sperimentazione. Tali definizioni testimoniano quanto l'importanza dell'opera ricciana sia stata condita di umiltà e dedizione: «Ricci ha coscienza di quel che vuole ottenere, ma senza sgarrare mai in eccesso o sovrabbondanza di temi e forme, ed anzi costantemente ponendosi al di sotto della materia che tratta, in modo da sorprenderla e farla prigioniera formalmente con maggiore faci-

lità». Ciò aiuta a capire come a dominare la ricerca dell'autore sia un pensiero libero, semplice e curioso, basato sull'osservazione attenta non solo degli altri artisti con cui entra in contatto, ma anche dei comportamenti umani tout court. Mario Ricci è stato sempre aperto a nuovi stimoli ed esperienze, rimanendo sempre capace di creare interessantissimi esperimenti di ricerca stilistica<sup>4</sup>, di costruire quella che lo stesso Bartolucci definisce «una materializzazione fantastica dell'esistenza»<sup>5</sup>. Un autore in cui il rapporto tra azione e teorizzazione non procede sempre di pari passo, e non subordina il fare al razionalizzare, la pratica alla teoria. In alcuni casi, infatti, gli spettacoli di Ricci hanno anticipato una riflessione teorica che sarebbe venuta soltanto in seguito, quando, dopo aver osservato e riflettuto sulla realtà, Ricci ha capito i motivi per cui certi suoi spettacoli avevano una determinata forma e un determinato contenuto. Egli stesso parlerà di "teatro gioco", "teatro rito" e "teatro lavoro", solo molto tempo dopo aver realizzato spettacoli che contenevano quello specifico argomento.

L'indirizzo della ricerca di Mario Ricci è molto autonomo e strettamente collegato alle arti visive, nel cui ambito egli sceglie costantemente i collaboratori<sup>6</sup>. È una lunga lista di artisti visuali, quella dei pittori che hanno lavorato insieme a Mario Ricci, un robusto elenco di nomi che va da Pasquale Santoro a Nato Frascà, da Gastone Novelli ad Achille Perilli, da Claudio Previtiera a Carlo Montesi. Sia Santoro che Frascà operano a livello di arte strutturale ed ottica, ed entrambi collaborano con Ricci soprattutto nei primi anni della sua attività, aiutandolo nella costruzione di un teatro tutto poggiato su strutture e tecniche elementari, quali la luce, i volumi, il movimento, l'immagine, l'oggetto e lo spazio. Questi elementi continueranno ad essere centrali nell'opera di Mario Ricci anche quando i collaboratori cambie-



ranno, ed egli arricchirà la sua scena di nuova sperimentazione. Dopo Santoro e Frascà sarà la volta di Gastone Novelli (pittore legato a temi fantastici e a materiali tradizionali), con cui Ricci dilaterà il suo mosaico di elementi e movimenti scenici funzionali alla creazione di un spazio meraviglioso da guardare, che deve rapire lo spettatore con la sua ricchezza di azione, movimento ed atmosfera, con una scenografia attiva sempre fondamentale, che Ricci non definisce mai come tale, perchè preferisce sempre parlare di "materiali scenici". È una relazione vincente e favolosa tra immagini costruite e immagini dipinte, quella che il regista allestisce. Un'alternanza di luci e di bui, per esempio, accompagna l'apparizione iniziale del protagonista di *Moby Dick*, mentre gli altri attori squamati di nero e in maschera d'argento, fermi o ondeggianti, altro non sono che sagome intagliate nel cartone, accanto a immagini fatiscenti di bianche vele che si sovrappongono. E sullo sfondo c'è la balena dipinta, ferma ma pronta a trasformarsi in altro, con un rapido cambio di luci. Ecco lo spazio attivo di Ricci, profondo, solido, fantasioso, dinamico, metallico, ligneo, colorato, dipinto, suggestivo, vivace, carico di atmosfera. Le descrizioni che Ricci fa dei suoi spettacoli partono sempre dalla descrizione della costruzione spaziale: «C'era questo, c'era quest'altro», e poi: «Accadeva questo, accadeva quest'altro». «Avevamo costruito, avevamo inventato», ripete Ricci nei suoi ricordi, descrivendo uno spazio scenico riempito di oggetti, luci, suoni e movimento. Uno spazio sempre nero, perché, precisa Ricci, «è sul nero che le luci assumono una dimensione propria: sembrano dei blocchi solidi».

Il 1964 segna l'inizio di un'altra collaborazione importante per Mario Ricci, quella con il pittore Achille Perilli, artista orbitante intorno al *Gruppo '63*, e se gli anni e gli spettacoli danno al regista di origini toscane la possibilità di sperimentare sem-

pre nuove collaborazioni, ecco quella importantissima con l'attore-scenografo Claudio Previtera: personaggio fondamentale nell'esperienza teatrale di Ricci. Anche Previtera è un pittore, ma sarà soprattutto un attore fedele e centrale per il lavoro del regista dal 1965 in poi. Sarà quello con cui Mario porterà per la prima volta sulla scena il corpo umano, l'uomo con cui l'autore sperimenterà per la prima volta il suo "attore oggetto". L'ultimo importante collaboratore di Ricci è Carlo Montesi, con il quale il regista realizzerà molti spettacoli dal '68 in poi, portandoli in giro per un sacco di posti nel mondo. Sarà soddisfatto, Ricci, alla fine della sua avventurosa carriera, di aver portato la sperimentazione teatrale italiana in giro per tutta l'Europa e non solo: dalla Germania alla Scozia, dall'Inghilterra alla Polonia comunista, dalla Jugoslavia alla Francia, fino al Sud America. Mai per soldi, mai senza fatica, mai senza aneddoti divertenti e avventurosi, sempre per una passione viscerale intimamente legata ad una totale libertà produttiva e creativa.

Elementi da subito dominanti all'interno dell'opera di Mario Ricci sono il rifiuto dell'attore e della parola in senso classico. Creatore talentuoso, colto e pieno di idee, fantasioso, coerente, geniale, e artista poco interessato al testo scritto, in senso classico, Ricci è invece molto attento agli aspetti sensoriali del teatro e a quelli tecnici della messa in scena. Non mancherà mai di precisare, nel corso degli anni, che il suo lavoro all'interno del quadro generale della sperimentazione e della ricerca per un rinnovamento del linguaggio teatrale, «è soprattutto tecnico»<sup>7</sup>. Ma il percorso proposto da Ricci può essere estraneo ad un discorso di contenuti solo se per contenuti si intendano i segni presenti nel testo scritto rappresentato nella maniera convenzionale. Se dapprima il libro non è nemmeno preso in considerazione dal regista, con gli anni, invece, diciamo dal



1966 in poi, il testo classico viene recuperato ed omaggiato, anche se ridotto ad elemento destrutturato da mescolare ai tanti altri di pari valore, nell'intenzione di creare una forma insolita e diversa di coinvolgimento. Ricci ha una consapevolezza particolare delle possibilità comunicative del teatro, e le trova fondendo le capacità comunicazionali della luce, degli oggetti, del movimento, dello spazio, dei volumi, del suono, dell'azione, delle parole e del testo, appunto, creando un mosaico operativo in cui l'uomo-attore verrà impiegato alla stregua di altri elementi scenici.

Nel tentativo di raccontare l'esperienza artistica di questo interessantissimo regista/autore italiano, e per descrivere il suo ruolo nell'ambito del teatro di sperimentazione degli anni sessanta e settanta, potremmo partire da tre parole chiave, e cioè dalla parola *immagine*, dalla parola *movimento* e dalla parola *spazio*: tre concetti sui quali Giuseppe Bartolucci ha impostato un suo saggio dedicato a Mario Ricci. Il quale, come abbiamo visto, è stato sempre accompagnato da una forte vocazione all'arte figurativa, e ciò ha favorito da subito la creazione di un linguaggio scenico visuale, fortissimo da un punto di vista estetico/significativo. Un linguaggio che Ricci metterà in discussione soltanto molto tempo dopo, quando, dopo più di un decennio di costante gioco creativo, penserà che il dolente contesto storico/politico italiano della metà degli anni settanta, quello della violenza politica e della lotta armata, impone un teatro meno ironico, meno fantastico e meraviglioso. Questo pensiero segna forse la fine dell'età dell'oro nell'opera del regista, sino a quel punto costantemente innovativa e tutta basata su un'immagine funzionale all'emozione dello spettatore. L'azione di Ricci non ha un inizio né una fine, ma possiede quella che Bartolucci chiama una «capacità di avvolgere l'occhio e l'orecchio dello spettatore, dandogli una sensazione di ric-

chezza dispersa, di insoddisfazione espansa, di incertezza moralistica e di inquietudine conoscitiva»<sup>8</sup> Un teatro, quello di Mario Ricci, refrattario alla psicologia e alla narrazione in senso classico, ed attento, come vedremo, ad una messa in scena fortemente legata a concetti curiosi come quello di *gioco* e quello di *rito*. Mario Ricci è dunque appassionato di immagini, non quelle realistiche del teatro tradizionale, piuttosto quelle derivanti da una pittura tendente all'astratto. È una passione naturale, scoperta casualmente (come del resto il suo rapporto col teatro), fatta di emozione irrazionale davanti all'opera vista, magnetica al punto da suscitare in lui un cambiamento forte che lo "costringe" alla ricerca del recupero di quel tipo di emozione. Ricci non farà altro, per gran parte della sua carriera, che riproporre allo spettatore le sue emozioni di fronte a spettacoli visti, a opere pittoriche apparse all'improvviso davanti ai suoi occhi, a testi letterari scoperti e bevuti tutti d'un fiato.

Un altro concetto chiave per definire il teatro di Mario Ricci è quello di *movimento*. Egli lo cerca costantemente, per meglio superare l'azione drammaturgica in senso classico e per meglio catturare l'attenzione dello spettatore. Egli fonde elementi eterogenei in un rapporto dinamico, predisponendosi a non fare mai uscire lo spettatore da una sensazione di coinvolgimento, ma anzi, attraverso la ricerca del movimento, egli tenta di farlo entrare e rientrare compiutamente nella partecipazione spontanea allo spettacolo, di riempirlo di piacere inaspettato e nuovo, di stupore e meraviglia, oppure di annoiarlo fino alla morte, obbligandolo in ogni caso ad una reazione. Rientra in questo desiderio il recupero del concetto di *rito*. Ricci intuisce che bisogna dare un ritmo particolare al movimento sulla scena, ed allora utilizza i tempi del rito perché pensa che lo spettatore abbia una predisposizione naturale per l'attenzio-



ne a quella determinata sollecitazione. Ricci provoca e sprona lo spettatore attraverso un movimento preciso, studiato e contaminato, ed è questa una delle sue risorse più ampie e precise, che fa nascere uno spazio nuovo, capace di costruirsi intorno ad un rapporto di continuità e contiguità tra diversi elementi messi tutti sullo stesso piano. Lo spazio degli spettacoli di Mario Ricci è la risultante di una combinazione di immagini e movimenti su cui "giocano" con energia oggetti, corpi e colori. È uno spazio che palesa tutta l'individualità, l'unicità, e la specificità dell'artista. È un modo singolare di fare e di inventare il teatro. È quello che Franco Quadri sintetizza come «tormento della ripetitività, con la lentezza esasperante dei movimenti»<sup>9</sup>.

Mario Ricci è nato a Roma nel 1932, da genitori toscani di umili origini. La sua carriera artistica inizia nel 1959, quando, ventisettenne non ancora vicino a nessun tipo di ambiente teatrale, egli si trasferisce a Parigi. Qui lavora come corniciaio nell'atelier di Rona Weingarten, e sempre qui frequenta gli artisti della rive gauche. Due anni dopo si trasferisce a Stoccolma, per lavorare al "Marionetteatern" di Michael Meschke, e sarà quella un'esperienza fondamentale per la sua formazione teatrale. Il periodo svedese orienterà in maniera determinante il percorso artistico di Ricci, non solo per la lezione che egli trarrà dalla collaborazione con Meschke, ma anche, e soprattutto, perché a Stoccolma egli avrà modo di assistere agli spettacoli di scultura cinetica prodotti da Harry Kramer. Tutto il teatro di Ricci, per ammissione dello stesso autore, è in gran parte dovuto al fatto di essersi imbattuto, durante il suo lungo viaggio in Europa all'inizio degli anni '60, nello spettacolo di teatro meccanico che Henry Kramer presentava al "Marionetteatern" di Stoccolma. Il frammento che più di tutti impressionò Ricci fu l'ultimo, caratterizzato dal solo movimento di quelle

che egli chiama *macchine sculture*. Non c'erano marionette, in quell'ultimo pezzo, le stesse che in tutti gli altri momenti dello spettacolo creavano energia, interesse e comunicazione. Ricci ricorda che il frammento in questione durava il tempo giusto affinché il pubblico, affascinato dal ripetersi all'infinito degli stessi movimenti, alterati ed alternati da sapientissime luci, «seguisse l'evolversi della rappresentazione con una attenzione che raramente - parole dello stesso regista - gli era stato dato di vedere»<sup>10</sup>. Sono proprio questi spettacoli, ritenuti da Ricci di grande ed immediata empatia con il pubblico, ad indicargli la via. Ricci in Svezia matura l'idea di sperimentare le possibilità di nuovi materiali scenici capaci di produrre movimento, e ben presto sarà capace di porsi ad una necessaria distanza rispetto all'opera di Kramer. Nel frattempo, nel 1962, forte delle esperienze avute in Francia e Svezia, egli è di ritorno a Roma, e la notte di capodanno tra il '62 e il '63 allestisce, in casa del critico d'arte Nello Ponente, il suo primo spettacolo: *Movimento numero uno per marionetta sola*. Un lavoro di circa trenta minuti, con delle sculture di bamboline nude su una giostra, e con una marionetta a due facce che gli girava attorno: sul primo volto c'era un vecchio che ballava nel tentativo di afferrare una delle appetitose bambole, mentre sull'altra faccia c'era un giovane che al contrario era romantico e sentimentale. Il testo registrato (una poesia scritta da Ricci) era letto e interpretato dal primo *mezzo-busto* della Rai (Palladini), il quale lo leggeva con i toni e i tempi con i quali ogni sera recitava il telegiornale. L'unica novità dello spettacolo era la presenza in scena delle gambe del manipolatore (Ricci stesso) che ballavano e si muovevano a vista, tagliate all'altezza della coscia dal riquadro del boccascena. Già in questa occasione Ricci adopera forme geometriche ed oggetti, anche di scarto, come il tubo di una stufa incrostato di ruggine.



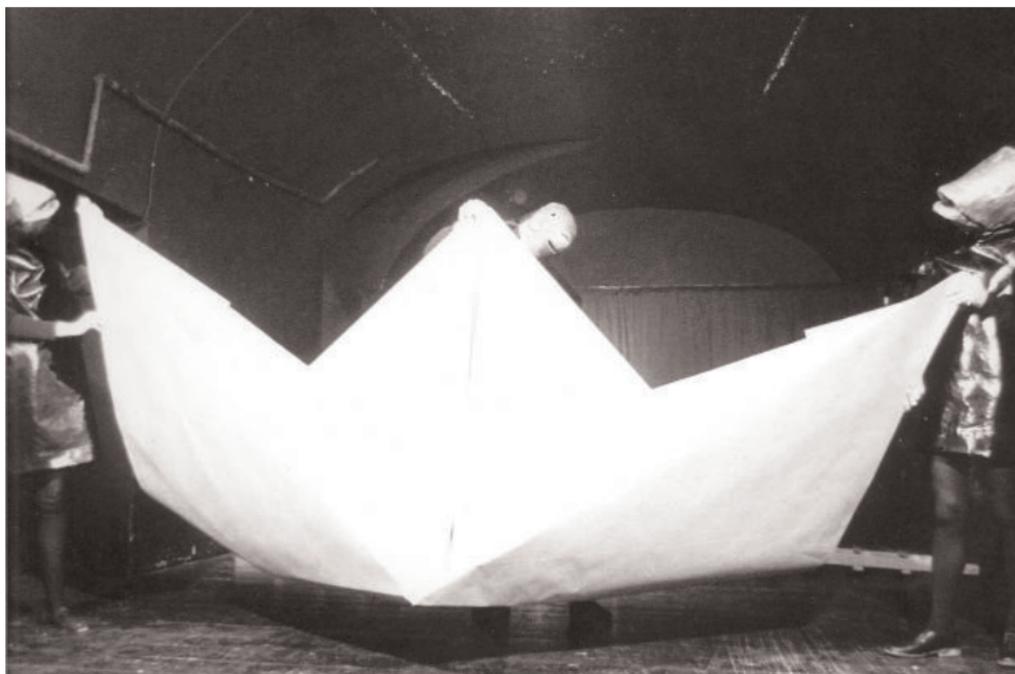
«Ho iniziato la mia carriera sperimentando materiali a me naturali, cioè materiali di animazione», dirà Ricci in uno dei suoi tanti scritti<sup>11</sup>. La scenografia dei suoi primi lavori è da subito organizzata attraverso oggetti in movimento posti all'interno di una azione visiva. Si tratta di oggetti già esistenti con funzioni proprie, molto spesso *object trouves*, rielaborati e trasformati da Ricci e dai suoi collaboratori in oggetti di scena che si muovono e che provocano a loro volta movimento. Fino al 1964 Ricci realizza i suoi spettacoli in case di amici, in alloggi privati o gallerie d'arte, se non addirittura nella sua stanza di Viale Somalia. Sono lavori di animazione e non solo marionette, già formati da più pezzi autonomi. Il 1964 è un anno fondamentale per il regista. Nel mese di ottobre egli fonda il "Teatrino club Le Orsoline", trasformando un'ex stalla del centro di Roma in un piccolo teatro. È uno spazio composto da due sale di quattro metri per quattro l'una. La prima comprende il palcoscenico; la seconda diventa lo spazio per gli spettatori. Ad aiutare Ricci sono artisti come Achille Perilli, Gastone Novelli ed «altri volenterosi», come li definisce l'autore stesso, tra cui sua moglie Gabriella Toppani. L'avventura de "Le orsoline" costituisce una delle primissime esperienze di *Teatro di cantina* in Italia, destinata ad aprire una tendenza importante soprattutto a Roma, visto che nel giro di quattro o cinque anni nasceranno, soltanto nella capitale, una trentina di esperienze artistiche simili. Le motivazioni della scelta-invenzione di Ricci sono semplici: «Impossibile tentare la strada dell'altro teatro! Il che rappresenta un rifiuto sia politico-sociale che specificatamente teatrale, nel senso della ricerca di un linguaggio diverso dal teatro di sala»<sup>12</sup>. Il luogo delle rappresentazioni, uno spazio alternativo che provoca reazioni nuove nello spettatore, si somma ad altri elementi di innovazione, perché tutto è teso a trovare una nuova forma di comunicazione teatrale.





«Lo spazio, il modo e l'ambiente in cui si percepisce e svolge la comunicazione hanno significato. Il teatro club è un altro medium, non è contro, ma è un dato significativo dell'intero mosaico di Ricci»<sup>13</sup>. Vale lo stesso discorso per cui ogni tassello viene preso in considerazione alla pari degli altri per arrivare ad una comunicazione diversa. La casistica dei media si arricchisce del medium luogo, cioè lo spazio della rappresentazione, che assume un significato scenico-drammaturgico preciso. Mario Ricci è stato uno dei primi ad intuire la necessità di uno spazio diverso dalla classica sala provvista di palcoscenico all'italiana. La politica delle sovvenzioni, allora, premiava solo certe specifiche modalità produttive, al di fuori delle quali non esisteva la possibilità di un diverso riconoscimento e di una diversa visibilità. Il *teatro di cantina* nasce dal rifiuto del "sistema teatro ufficiale", ed offre la possibilità di affermare una propria identità artistica e personale. Mario Ricci è perfettamente integrato con questa tendenza, e lo è completamente, da un punto di vista poetico, produttivo, artistico e contenutistico. Per tutta la sua carriera, egli prosegue con costanza e autonomia il suo lavoro di ricerca, senza mai forzare il discorso da un punto di vista ideologico<sup>14</sup>, Germano Celant scrive che «passato e futuro non hanno alcun significato per Ricci. Per lui vale soltanto il presente, il fare ora e adesso, con la coscienza del proprio fare e comunicare attraverso i vari media»<sup>15</sup>. Del resto lo stesso Ricci ha ammesso chiaramente le sue intenzioni: «Al contrario di Carmelo Bene, non contesto l'altro teatro ma, semplicemente, nella ricerca di un nuovo linguaggio quale mezzo di comunicazione, lo ignoro. Voglio dire che ignoro tutte le avanguardie storiche e no»<sup>16</sup>. Radicalizzare il proprio operare non significa per Ricci essere contro, ma conoscere i dati e le possibilità del proprio fare comunicazione. La sua ricerca è basata sul provare, giocando,

osando, sbagliando, se è necessario, a trovare l'espressione vincente, soddisfacente, degna dell'emozione che lui stesso ha provato di fronte alla conoscenza di ciò che ha deciso di rappresentare, quell'emozione che cerca di regalare allo spettatore del suo spettacolo. Nel 1964 egli fonda la sua associazione e comincia a presentare spettacoli: *Movimento per marionetta sola numero due*, (dicembre 1964), *Movimenti uno e due* (marzo 1965), *Balletto due* (maggio 1965), *Varietà* (dicembre 1965), *Salomè* (marzo 1966), *I Viaggi di Gulliver* (dicembre 1966), *Edgar Allan Poe* (Maggio 1967), *Illuminazione* (ottobre 1967). Tutte queste rappresentazioni hanno in comune la ricerca di un movimento ottico e motorio, mentale e fisico, prodotto da tutti gli oggetti-strumenti che si muovono sulla scena. Il testo scritto entra per la prima volta nell'opera ricciana con *Movimenti uno e due*, ma non è altro che un nuovo medium inserito dentro un mosaico composto da diversi strumenti. Il testo si limita a dinamizzare il mosaico stesso e a conferirgli maggiore corposità. Pur ispirandosi a fonti letterarie importanti come *I viaggi di Gulliver*, *Moby Dick*, *Re Lear* o il *Barone di Munchausen*, quando non direttamente ad un autore come *Edgar Allan Poe* o *Joyce*, gli spettacoli di Ricci si allontanano in gran fretta da un uso "normale" del testo, talmente tanto che alla fine è difficile, per lo spettatore, trovare un nesso tra ciò a cui ha assistito e l'opera letteraria di partenza. Il che non significa usare il testo solo come un pretesto (come dice Ricci, salvo poi precisare meglio il significato delle sue parole), né tantomeno che certi titoli siano un modo furbo per portare la gente allo spettacolo (come ha scritto certa critica facendo arrabbiare il regista). Certo, c'è una distanza importante tra il testo del titolo e ciò che si vede nello spettacolo, ma è sempre vivo e grande il rispetto (se non il vero e proprio omaggio del regista Ricci) all'autore del testo letterario che ha scelto di portare in scena.



Ricci non punta a rappresentare il testo in quanto tale, ma le emozioni che questo gli ha dato durante la lettura, le fantasie e le associazioni che questo ha fatto nascere in lui, oppure l'essenza, o ancora le atmosfere. In *Moby dick*, per esempio, era più che mai dominante l'atmosfera, e, seppure l'episodica del romanzo era quasi totalmente abbandonata, Ricci riusciva a ricostruirla con puri mezzi visivi, con il sonoro del mare tempestoso, con i brani del *capitano Ahab* letti in maniera suggestiva, coi colpi della sua gamba di legno sulle tavole del palcoscenico come fosse il ponte della nave, per finire con l'esplosione entusiasmante di un walzer viennese. Allo stesso modo del testo, destrutturato grazie anche alla collaborazione di Ricci con alcuni esponenti del *Gruppo 63*, dal 1965 in poi l'autore si avvale della presenza dell'attore. Lo spettacolo che inaugura questa innovazione si intitola *Varietà*, realizzato con la preziosa collaborazione con l'attore-scenografo/pittore Claudio Previtera. Ma l'attore inserito da Ricci non è altro che un ulteriore elemento-strumento dell'intero mosaico espressivo. L'attore ricciano, *oggetto* come già accennato, è ridotto a meccanismo della macchina scenica, perché Ricci, pur consapevole della formidabile valenza dell'uomo-attore, ha coscienza anche dei problemi di ingombro che lo stesso rappresenta.

In *Varietà* apparivano sulla scena tre interpreti in carne ed ossa: sul fondo una ragazza in costume primo novecento faceva una specie di spogliarello, mentre sul filo del boccascena due operai vestiti di nero davano inizio alla costruzione di una gabbia fatta con tubi innocenti. Le due azioni erano per tre volte interrotte da un pannello che copriva il boccascena stesso, sul quale erano rappresentate quattro dive dell'epoca (Loren, Bardot, Andress e Cardinale) con una foto a grandezza naturale, il corpo ricoperto da un vestitino giovani debuttanti mass-media americano anni '50, e



le gambe ritagliate nel compensato del pannello. Ballavano un indiato can-can ed ogni volta che il pannello risaliva liberando il boccascena, si capiva che i *lavori in corso* non si erano fermati. La gabbia si faceva sempre più stretta attorno alla spogliarellista e lei era sempre meno vestita, fino a rivelare un costume da mummia.

La potenzialità-problema dell'attore viene risolta-o in *Varietà*, non più con l'esclusione dell'uomo, ma con l'inserimento dello strumento-oggetto-uomo-attore in un contesto capace di dimensionarlo. In questo modo il regista riesce ad utilizzare tutte le capacità di movimento che l'uomo in quanto tale possiede, ed elude i pericoli di un'egemonia umana sulla rappresentazione. Attraverso l'uso dell'attore, Ricci non rinnega la componente astratta della sua formazione, e nemmeno il suo tributo nei confronti di Edward Gordon Craig: il grande profeta della super marionetta. Ricci tende ad utilizzare l'attore sulla scena alla stregua di un oggetto, negandogli lo statuto di interprete. Il suo attore è parificato a tutti gli altri materiali scenici e la lezione di Craig si conferma, attraverso questa scelta, tra le più importanti della sua formazione. Craig è stato uno dei pionieri del teatro moderno, sostenitore di un teatro di visione che sorge da un movimento simile a quello cercato costantemente da Ricci, e fatto di luce e di colore, «in un ambiente completamente nero, un nero non casuale, perché su nessun altro colore la luce crea movimento come sul nero», precisa ancora Mario Ricci, ed aggiunge: «Basta un punto di luce, opportunamente giocato per creare una situazione teatrale, capace di attrarre l'attenzione del pubblico per un tempo che varia dai novanta ai centoventi secondi»<sup>17</sup>.

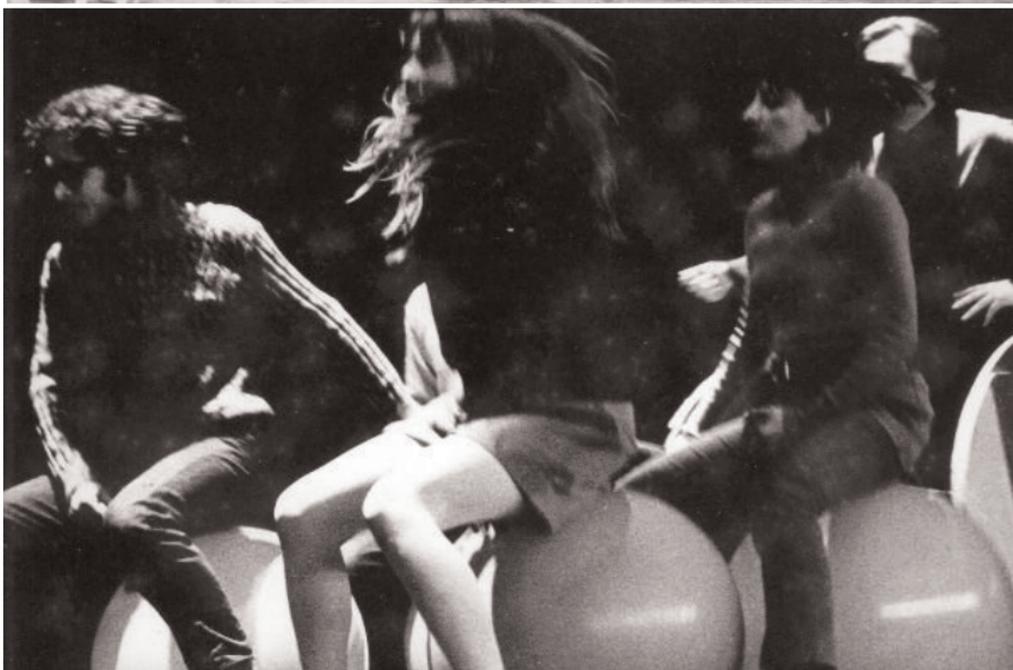
La sperimentazione di Mario Ricci raggiunge nel giro di dieci anni di attività importanti risultati. Egli rincorre con rigore il tema del viaggio, e toglie all'uomo ogni connotazione specifica per

fargli assumere l'impersonalità di un automa che esegue funzioni puramente strumentali, delegando ad una voce fuori campo e alla colonna sonora il compito di scandire i passaggi dell'azione. Un altro aspetto importante nel lavoro di sperimentazione di Ricci è proprio quello sul suono. Il suo teatro povero lo "costringe" a registrare suoni prodotti da oggetti di uso quotidiano, come pentole, bicchieri, brocche, o derivanti direttamente dalla natura, come lo scorrere dell'acqua o la voce umana. Persino la musica di altri autori viene presa e rielaborata dal regista. La necessità di Ricci si trasforma in virtù, la povertà evidenzia la genialità e la fantasia dell'artista. Suoni e rumori vengono sapientemente mescolati e fusi tra loro, col compito di sostenere l'opera nel suo compito di comunicazione totale. Ne nasce quella che Silvana Sinisi ha definito «coinvolgente macchina cinetica, dove l'uomo e i coloratissimi attrezzi scenici, le proiezioni filmiche, il gioco delle ombre e dei manichini danno vita ad un serrato ritmo spettacolare scandito dalla metamorfosi a vista degli oggetti, dal gioco delle sostituzioni e dall'intercambiabilità dei segni»<sup>18</sup>. Se la luce è movimento, se il colore è movimento, se gli oggetti sono movimento, anche l'attore, allora, in quanto oggetto, è movimento, e la parola stessa che egli adopera serve a costruire movimento. Tutti gli "oggetti" di Ricci si fondono in una relazione che diventa essa stessa medium. Tutto costituisce e stabilisce un rapporto tecnico che diventa strumento per costruire un mosaico totale, appunto. Ricci sperimenta tutti i possibili rapporti tra i vari elementi ed arriva ad usare anche il film in questo senso. Lo fa per la prima volta nel 1966, con *I Viaggi di Gulliver*, quando utilizza questo ennesimo strumento per sfruttarne le potenzialità comunicazionali. Con il film Ricci inserisce nella sua catena comunicazionale un *medium* ulteriore, una componente paritetica a tutte le altre. Sono sue le parole che



chiariscono perfettamente il perché dell'utilizzo del cinema: «Il cinema da me usato all'interno di uno spettacolo teatrale deve essere considerato innanzitutto funzionale, nel senso che gli do valore di elemento spettacolare alla pari degli altri»<sup>19</sup>. Dapprima, nel *Gulliver*, Ricci adopera due film in un televisore, ma in seguito sarà egli stesso a girare le sequenze da proiettare durante lo spettacolo. Avviene col *Poe*, l'opera che secondo Ricci porta alla conclusione del suo "teatro immagine", come invenzione scenica, come nuova drammaturgia. Siamo nel maggio del 1967 e tutti gli spettacoli che verranno in seguito saranno un perfezionamento di tale conquista. Le immagini filmiche del *Poe* non vengono più proiettate su uno schermo fisso, ma su qualcosa che si muove, in modo che si frantumino in diverse sezioni e assumano un particolare movimento. La ricerca del coinvolgimento dello spettatore continua attraverso la sperimentazione dello strumento cinema, che Ricci proietta su specchi che riflettono le immagini sulla platea. Accade con uno dei suoi spettacoli più riusciti e meno fortunati, quell'*Illuminazione* portato in scena solo tre volte, ma ancora oggi ricordato tra i più emozionanti dall'autore. Come ha osservato ancora una volta Silvana Sinisi, «Ricci non si limita ad assumere immagini dal contesto figurativo, ma sente l'esigenza di immettere nel suo linguaggio teatrale nuovi strumenti di comunicazione visiva, quali il cinema e il mezzo fotografico, aprendo la via ad un'area di ricerca ampiamente sfruttata dalle generazioni seguenti»<sup>20</sup>. Quello che sta più a cuore al regista è il desiderio di arrivare in una zona dello spettatore-individuo che egli definisce *mnemonico emozionale*, che lo spinga ad una reazione. L'azione di Ricci serve a stimolare lo spettatore e a renderlo attivo. Ed ecco allora il significato di quelle che lui chiama "azioni visive", collegate non dal filo conduttore di una storia, ma da una relazione di stru-

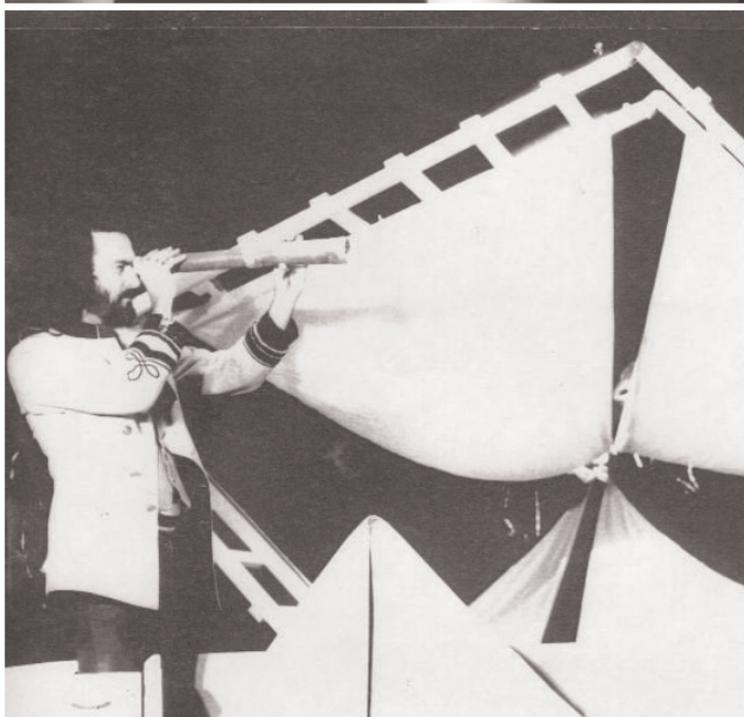
menti scenici. Mario Ricci ha creato un teatro di visione capace di comunicare con immagini formali estremamente semplici, adatte a provocare lo spettatore, costringendolo a reazioni immediate. In quest'ottica va letta l'evoluzione del suo percorso e il significato di concetti come "teatro gioco", "teatro rito" e "teatro lavoro". Il gioco ed il rito sono componenti importanti nel lavoro di Ricci. Se prendiamo i suoi spettacoli troviamo giochi appartenenti all'infanzia come i cubi che componendosi riproducono una figurazione, o il ritaglio di pupazzi e ponti su carta colorata. Il gioco dell'anello o le case l'una nell'altra che sistemate singolarmente sul palcoscenico riproducono questo o quel paesaggio. Ed ancora teste di cavallo infilate ad un bastone con le quali gli attori galoppavano in scena, proprio come fanno i bambini, oppure palloni fatti rimbalzare a terra, o il gioco della campana fatto dai ragazzi nel *Joyce*. Per continuare col *Capitano Achab* che nel *Moby Dick* costruiva (con enormi carte da gioco) i suoi castelli destinati a cadere, e per finire con *Re Lear* che cercava di ricomporre se stesso dentro una specie di impossibile e gigantesco "gioco del quindici". I "giochi" di Ricci sono rappresentati seguendo una ben precisa e programmata ritualità. E questi giochi e questa ritualità non servono ad altro che a catturare e mantenere viva l'attenzione dello spettatore. Ricci sa che due dei modi principali con cui l'uomo apprende sono il gioco e il lavoro. Il bambino impara attraverso il gioco; l'adulto attraverso il lavoro: «Il gioco e il lavoro sono indispensabili per la crescita dell'uomo - spiega Ricci nell'intervista realizzata per questo volume - ma come potevo far muovere i rappresentanti che giocavano o lavoravano sul palco? Come potevo farli muovere con il ritmo più consono?». Ed ecco che viene fuori il teatro rito: «I movimenti dei miei attori avevano sempre una ritualità: c'era un movimento a tempo, stabilito da un cronometro.



Roma 1965 Teatro Orsoline Varietà

Roma 1969 Teatro Abaco  
Il barone di Münchhausen

Partivano con un play e non ci si poteva più fermare. Per ciò lo spettacolo doveva essere ben rodato, collaudato». Sono ancora parole di Mario Ricci, che strutturava come un gioco il suo stesso lavoro di regista: prendeva un testo, lo smontava, e poteva utilizzarne anche solo delle immagini. - È quello che accadeva con *I Viaggi di Gulliver*, dove il testo originale di Jonathan Swift veniva sintetizzato in quattro punti fondamentali, gestiti poi in maniera libera e fantasiosa. È quello che avveniva nel *Poe*, dove non c'era un rimando diretto a nessuna delle opere dello scrittore americano, se non la ricerca di una sintesi spettacolare di tutto ciò che egli aveva saputo suscitare nel lettore. È quello che accadeva nel *Re Lear*, dove regnavano ancora la spettacolarità, l'azione viva e un linguaggio "immaginoso" che non si intimidiva nemmeno davanti a un mito come Shakespeare. È quello che accadeva nel bellissimo *Moby Dick* del 1972, col capitano *Achab* intento a scrutare l'illusorio orizzonte mentre gli attori smontavano e distruggevano il marchingegno scenico, e poi ricostruivano con un gran foglio di carta, come dei bambini, una grossa barchetta, su cui saliva il protagonista per rinnovare la sua ossessione. Il *Moby Dick* segna uno degli ultimi lavori di Ricci appartenenti al cosiddetto "teatro immagine", che si concluderà (più o meno) definitivamente un anno più tardi, con *Le tre melarance*, prima di una lenta e decisa riflessione che porterà l'autore verso un teatro più di parola, anche se l'aspetto visivo dei suoi spettacoli rimarrà sempre di alto livello. Del 1975 è *Barbablè*, una libera rielaborazione dalla favola di Perrault attraverso i terribili fatti di cronaca del "Circeo".



Roma 1970 Teatro Abaco Re Lear / Roma 1971 Teatro Abaco Moby Dick

Lo spettacolo si allontanava dal quel teatro di atmosfera magica e movimentata che Ricci aveva perseguito fino ad allora, e fu definito dal regista stesso un lavoro dove «il linguaggio visuale era comunque dominante», ma dove «il contenuto era esplicito, molto violento e molto chiaro». Uno spettacolo, concludeva l'autore: «che trattava di un soggetto politico visto nel suo ambiente naturale»<sup>21</sup>. *Barbablè* iniziava con quattro donne che procedevano alla cerimonia di vestizione di un giovanotto disteso, nudo, tra le lenzuola di raso. Una voce radiofonica spiegava che egli era un figlio di padrone, e alla fine della vestizione, su uno schermo, si vedeva l'uomo inseguire una ragazza nella boscaglia, per poi raggiungerla su una spiaggia e lì colpirla con un bastone sulla testa. Era un momento di "teatro immagine", inserito in uno spettacolo contaminato di parole. Poi si tornava all'azione sulla scena, con quattro giovani donne in una gabbia metallica, che ad una ad una venivano soffocate dall'assassino prima di essere buttate in un angolo come manichini. Lo spettacolo riproduceva, coi tempi del rito, gli stessi gesti e le stesse circostanze della brutalità della cronaca, ed era il segnale dell'avvicinamento a un nuovo modo di usare la parola, che si sarebbe ripetuto poco dopo con uno spettacolo contenente «non poche suggestioni, specialmente come capacità di concezione ed esplosione di idee sceniche»<sup>22</sup>, ma dove ritornava un uso (più) convenzionale della parola. Si intitolava *Improbabile messa in scena di Amleto principe di Danimarca di Vladimir Majakovskij principe dei Soviet* e fu allestito in una chiesa sconsacrata nel piccolo paese di Nazzano Romano. La semioscurità svelava un enorme castello e la sagoma di Majakovskij spuntava dalla penombra aggirandosi tra i personaggi come addormentati dell'*Amleto*. La musica accompagnava la sua azione, ed egli iniziava a smontare la struttura (che ospitava i protagonisti shakespeariani) distruggendola e trasformandola in una



nuova costruzione. Man mano che la controazione procedeva il gruppo di attori dell'*Amleto* si disuniva e naufragava nella confusione, fino ad unirsi a Majakovskij nell'opera di trasformazione della struttura in un uccello alato, simbolo della rivoluzione. La creazione sventolava due ali di compensato e Majakovskij la implorava di volare, prima di darsi la morte avendo compreso il suo fallimento. «La costruzione di lignee macchine sceniche, l'esibizione di un ritmato lavoro di carpenteria teatrale, era punteggiata da battute, dialoghi, tirate in piena regola, non più registrate su nastro ma realisticamente pronunciate dagli attori»<sup>23</sup>. Sono le parole di una recensione allo spettacolo, il certificato che la parola si sta inserendo con insistenza in un metodo di lavoro che mantiene viva l'eredità del "teatro immagine". Ne sono prova anche i lavori sul tema della tragedia greca, realizzati da Ricci poco dopo, a cavallo tra gli anni settanta e gli anni ottanta: *Aiace per Sofocle*, *Il Ritorno di Oreste*, *Iperione a Diotima*, *Elettra*, *Pentesilea*. L'*Aiace* iniziava con costumi e toni convenzionali da tragedia, ben espressi dalla fissità e dall'espressione del protagonista, ma attorno a lui ecco i rumori registrati di onde marine, venti, tuoni, ed ecco un film che mostrava il protagonista in primo piano. Ecco il lavoro collettivo e continuo di martelli e lime, in analogia fonica con i rumori della respirazione e dell'ansimare umano. Insomma, se il "nuovo" Ricci recupera il testo scritto in senso classico, lineare e ben decifrabile, lo concentra in alcuni punti chiave e lo fonde ad immagini ancora bellissime, come l'operosità degli achei ritmata dal battere degli strumenti di lavoro, il vagare di una nave su onde marine di raso azzurro, il canto degli animali o l'eco di un temporale. La critica continuò a parlare di tensione plastica e gestuale, con immagini da basorilievo, ed è come se il regista desiderasse andare a verificare e scandagliare altre radici della comunicazione teatrale: quelle della parola e del teatro

classico, in quell'eterno suo *ripartire da zero* per trarre nuovi indirizzi metodologici. Anche nel successivo *Il ritorno di Oreste* il compito di risolvere il ritmo narrativo e l'azione scenica erano delegati ai soliti elementi ricciani ed alla nuova parola, ma mai l'immagine veniva trascurata, ed anzi lo spettacolo si chiudeva ancora una volta con un momento visivo fortissimo. Più che sull'intreccio o le situazioni, Ricci continua a puntare su atmosfere e sfondi. Cerca nella parola l'equivalente dell'aspetto visivo e lo fa sino alla fine, prima di lasciare definitivamente il teatro dopo aver costruito altre due opere di importante valore: *Tre serate del teatro del Boulevard* e *Cinque serate futuriste*.

Quello di Ricci, anche dopo la fine del "teatro immagine" e il recupero della parola in senso classico, è rimasto sempre un teatro fatto di immagini e movimento dentro uno spazio scenico dinamico, vivo e profondo. Un teatro sempre teso alla ricerca di un teatro nuovo, libero, antagonista e pieno di energia.

Quella di Mario Ricci è la storia di un ragazzo di trent'anni che ha incontrato l'arte teatrale per caso. L'ha "sentita", l'ha conosciuta, l'ha amata e l'ha vissuta profondamente. Sposandola subito, portandola dovunque fosse possibile, e dedicandogli la maggior parte della sua vita. Lasciandola, una volta convinto di non poterla più contraccambiare con una creatività di cui andar fiero, senza rimpianti, soddisfatto per la storia vissuta, in pace per aver sempre rispettato fino in fondo se stesso e la sua arte.

---

<sup>1</sup> M. Palladini, *Intervista a Franco Cordelli e Marco Palladini*, riv. «L'Illuminista», numero 2/3, anno I, autunno-inverno 2000.

<sup>2</sup> F. Quadri, *Avanguardia teatrale in Italia, vol.1*, Torino Einaudi Editore, pag. 5.

<sup>3</sup> Giuseppe Bartolucci, *L'ordine e la spontaneità di Mario Ricci*, in *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, p. 46.



- <sup>4</sup> R. De Monticelli, *Un interessante esperimento di ricerca stilistica*, in «Epoca», Milano, 22 marzo, 1970.
- <sup>5</sup> Giuseppe Bartolucci, *La materializzazione fantastica dell'esistenza*, in «Sipario», n. 284, Milano, dicembre 1969, p.76.
- <sup>6</sup> S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo Vol III*, Torino, Einaudi, 1998, pag. 708
- <sup>7</sup> Franco Quadri (a cura di), Mario Ricci, *teatro rito e teatro gioco*, in *Avanguardia teatrale in Italia, vol I*, Torino, Einaudi, 1977, pag. 200
- <sup>8</sup> Giuseppe Bartolucci, *L'ordine e la spontaneità di Mario Ricci*, in *La scrittura scenica*.
- <sup>9</sup> Franco Quadri (a cura di), *Avanguardia teatrale in Italia, vol 1*, Torino Einaudi, 1977, pag. 17.
- <sup>10</sup> Mario Ricci, *Teatro Rito e teatro gioco*, in *Avanguardia teatrale in Italia, vol 1*, Franco Quadri (a cura di), Torino, Einaudi, 1977, pag. 201.
- <sup>11</sup> Mario Ricci, *Il possesso degli strumenti*, in *Avanguardia teatrale in Italia, vol. 1*, Franco Quadri (a cura di), Torino, Einaudi, 1977, pag. 203.
- <sup>12</sup> Mario Ricci, in *Collage per una semiautobiografia*, di Germano Celant (a cura di), in *Avanguardia teatrale in Italia vol. I*, Franco Quadri (a cura di), Torino, Einaudi, 1977, pag. 216.
- <sup>13</sup> Germano Celant, *Collage per una semiautobiografia*, in *Avanguardia teatrale in Italia Vol.1*, Franco Quadri (a cura di) Torino, Einaudi, 1977, pag. 216.
- <sup>14</sup> F. Sinisi, *Neoavanguardia e Postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo Vol III*, Torino, Einaudi, 1998, pag. 709.
- <sup>15</sup> Germano Celant, *Collage per una automitobiografia*, in *Avanguardia teatrale in Italia, Vol. I*, Franco Quadri (a cura di) Torino, Einaudi, 1977, pag. 216.
- <sup>16</sup> Ivi.
- <sup>17</sup> Mario Ricci, *Il teatro- movimento*, in *Avanguardia teatrale in Italia*, Vol. 1, Franco Quadri (a cura di), Torino, Einaudi, 1977, pag. 202.
- <sup>18</sup> S. Sinisi, *Neoavanguardia e Postavanguardia in Italia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo Vol III*, Torino, Einaudi, 1998, pag. 709.
- <sup>19</sup> Mario Ricci, *L'uso del cinema*, In *Avanguardia teatrale in Italia*, Vol I, Torino, Einaudi, 1977, pag. 236.
- <sup>20</sup> Ivi.
- <sup>21</sup> Intervista Mario Ricci, Renzo Tian (a cura di), *Il Messaggero*, 13 dicembre 1975.
- <sup>22</sup> Sergio Colomba, *Majakovskij «smonta» Amleto, Il resto del Carlino*, 26.4.1977.
- <sup>23</sup> Sergio Colomba, *Quando L'eroe greco parla*, Il resto del Carlino, 12 marzo 1978.







conversazione  
con Mario Ricci



*Mario Ricci è un uomo semplice e colto, predisposto al dialogo e al racconto. È stato assai piacevole, e interessantissimo, ascoltare la sua storia e la sua esperienza teatrale. Una vicenda, la sua, iniziata molti anni fa, ed approdata in maniera avventurosa e casuale al teatro.*

Mio padre era un comunista fuggito da Montepulciano per problemi coi fascisti e coi carabinieri che li proteggevano. Era il 1922, e insieme ad altri compagni di zappa stava costruendo una casa del popolo. Arrivarono i fascisti e la distrussero. Mio padre ed altri comunisti, allora, andarono in bicicletta fino a Tortona, dove c'era un comizio fascista. Furono botte e i carabinieri presero mio padre. Da allora non gli diedero più pace finché fu costretto a fuggire a Roma, dove trovò lavoro come manovale. Qui incontrò mia madre e andarono a vivere in un appartamento a Monteverde. Una volta nato io andammo ad abitare a Monteciocchi, in una casa colonica condivisa. Avevamo una stanza senza bagno e più tardi andammo a vivere in Via Tommaso D'Aquino, una traversa di Via Delle Medaglie D'Oro. Ora è centro, ma una volta era periferia. Io ero un ragazzo che passava la vita per strada. Eravamo quattro figli e rubavamo negli orti: pesche, mele, fave, patate. Poi sono venuti gli americani ed abbiamo rubato a loro. Non so come facessi, ma so che leggevo. Leggevo tanto, ma se mi chiedi da dove venissero quei libri, ti dico che non lo so. Salgari, *Cuore*, *I Fratelli Karamazov*. Ricordo che quando ho letto questo libro di Dostoevskij sono stato male per sette mesi. Non vedevo più gli amici. Mia madre aveva paura che diventassi tisisco.



*Ma ti senti più toscano o più romano?*

Mio padre era di Montepulciano, mia madre di Porto Ercole e il nonno di mia madre di Montalcino. Per dire che siamo toscani da tantissime generazioni, ed io sono quello che, tra tutti i fratelli, ha la toscanità più spiccata.

Mi sono sempre dichiarato toscano, anche se Roma è una città splendida ed io sono stato sempre affezionato ai veri romani.

*Torniamo alla letteratura. Quali sono stati i libri più importanti nella tua formazione?*

A parte Salgari non ho mai preso molto in considerazione gli italiani.

Ho letto Stevenson, Verne, Dostoevskij e tanto altro. Certi autori Americani, per esempio. Non tanto autori come Faulkner, quanto altri come Caldwel. *La via del tabacco* è un libro straordinario.

Quando avevo diciannove anni, senza aver studiato a scuola, potevo parlare di certi argomenti grazie ai libri che avevo letto.

Non ho mai smesso di leggere, ho dedicato tantissimo tempo alla lettura.

*I tuoi spettacoli sono pieni di letteratura, nel senso che nei titoli si leggono grandi opere letterarie: da I viaggi di Gulliver a Moby Dick, passando per Edgar Allan Poe, Joyce, Re Lear e Il Barone di Munchhausen.*

Quasi tutti i miei spettacoli si riferiscono a grandi testi letterari. In un certo senso si può dire che mi occupavo di letteratura. Perché la *pièce* teatrale è qualcosa a circuito chiuso. Non puoi reinventartela. Mentre la letteratura la puoi tradire, la puoi piegare e trasformare in teatro. Il mio teatro era soprattutto letteratura presa a pretesto: l'opera letteraria sparisce a un certo punto. Dopo c'è solo Mario Ricci. La letteratura mi offriva una grande possibilità per esprimere me stesso.



*Quindi non rimaneva nulla dell'opera o dell'autore di partenza, oppure sì?*

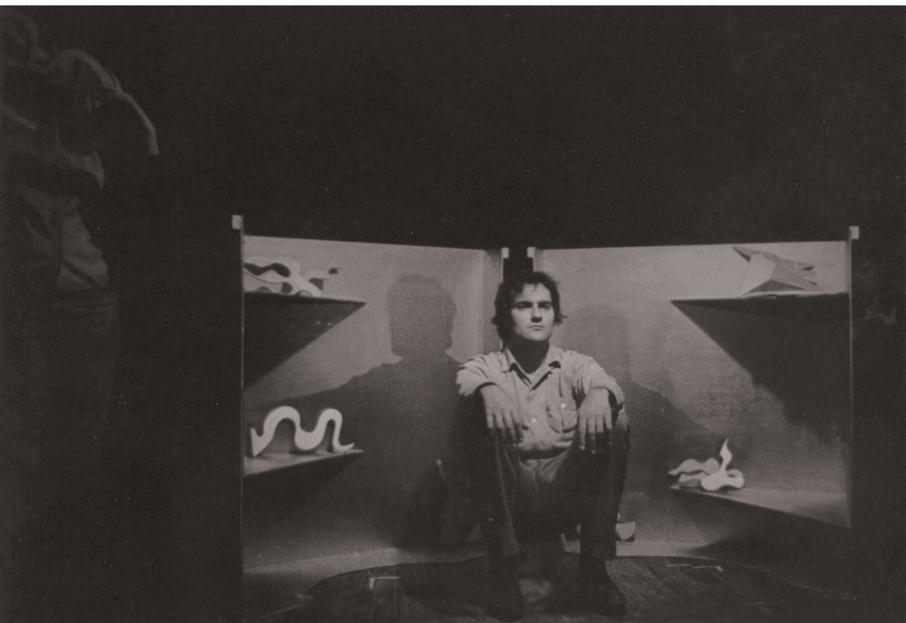
Quando dico che sceglievo i testi a pretesto, voglio dire che mi sono sempre sforzato, come autore, di cercare una relazione ideologico-estetica con il testo da cui partivo. Per me era importantissimo che per quanto il mio *Re Lear* avesse poco a che fare con l'opera di Shakespeare, in fondo quello che io facevo era sempre Shakespeare, e da questo non si scappava.

*Come ha elaborato, la critica, il tuo rapporto complesso col testo?*

La critica, da un certo momento in poi, soprattutto all'estero, ha capito che io non tradivo gli autori. Quando feci il Joyce mi venne detto da persone autorevoli che con due pezzi di carta ero riuscito a restituire le atmosfere dell'*Ulisse*, della passeggiata di Bloom per Dublino. Quando ho realizzato il Poe ho cercato di riportare sulla scena le atmosfere che la lettura dei libri di Edgar Allan Poe avevano dato a me, capisci?

*Credo di sì, ma continuiamo un attimo sulla biografia di Mario Ricci...*

Ho dovuto sempre lavorare, sin da giovanissimo. Ho iniziato facendo il tornitore e fino a 24 anni il manovale con mio padre. Poi il muratore per conto mio, ma nel frattempo avevo conosciuto Nini Santoro, che mi insegnò il disegno e la prospettiva. L'ho conosciuto quando lui tornò da Parigi nel 1957. È un carissimo amico, un grande artista. Nel 1958 avevo una ditta mia e un sacco di operai. Qualcuno mi chiamava "Architetto" e con gli anni mi sono inventato arredatore. Sempre nel '58 ho realizzato, come arredatore, la "Città del disco", un lavoro molto apprezzato che mi ha dato la possibilità di farne altri.



*Ma poi?*

Nel '59 sono andato a Parigi, ospite del mio amico pittore Jean Claude, ed ho capito che quella era la città che faceva per me. La prima volta ci sono stato quindici giorni ma a novembre ero di nuovo lì, e nel '60 ci sono andato a vivere. Sempre grazie a Jean Claude sono riuscito ad entrare in un giro di borghesia colta, ed ho conosciuto molti attori. Parigi mi ha trasformato, mi ha fatto diventare un uomo che pensa, che agisce col pensiero, che si interroga. Lì ho capito l'importanza di concetti come laicità e repubblica.

*E come riuscivi a campare?*

Non avevo soldi e mi sono messo a fare il corniciaio. Ho fatto quel lavoro da maggio a luglio del '60, perché con le mani ero sempre stato abile. A Roma guadagnavo tanto, eppure me ne andai a Parigi dove non sono mancati momenti drammatici. Avevo 28 anni, non ero più un ragazzino, ed ero un figlio di operai che doveva guadagnarsi la vita. A luglio l'atelier chiuse per due mesi e me ne andai in vacanza in Spagna, a Deja, vicino Palma di Maiorca. È lì che ho conosciuto Michael Meschke, fondamentale per il mio futuro viaggio in Svezia.

*Ora ne parliamo meglio, però, subito dopo la vacanza in Spagna sei tornato a Parigi?*

Sì, e mi sono messo a lavorare in proprio, in casa, non avendo più il permesso di lavoro. Mi procurai dei soldi e ci comprai gli strumenti per fare le cornici. Nel tempo libero mi misi a dipingere.

*Così, all'improvviso?*

Faccio un passo indietro. Nel '56, in "Via Margutta" (a Roma) vidi una mostra di grandi pittori come Turcato e Burri. Non avevo cultura di quelle cose, ma ne rimasi impressionato. Feci su e giù venti volte, e quando vidi i sacchi bruciati di Burri ne fui rapito. Questo per dire del mio rapporto con

la pittura, e di quello che mi ha sempre legato alle avanguardie più estreme. Allora non riuscivo a descrivere quello che provavo, non avevo il lessico per parlarne, ma da quel momento in poi volevo capire, sapere, ricercare quel tipo di emozioni. Tra le fortune che ho avuto, c'è anche quella di aver sempre assimilato ciò che ho visto. Solo così mi spiego quello che sono riuscito a fare, il mio essere stato all'avanguardia dell'avanguardia.

*All'avanguardia dell'avanguardia...*

Sono sempre stato attento alle innovazioni avanguardistiche nel campo delle arti figurative e della letteratura. Ho sempre letto una letteratura nuova e non son mai stato interessato al teatro tradizionale.

*Perché hai smesso di dipingere?*

Il mio amico Jean Claude era un pittore, e mi ha aiutato a capire cosa potevo e cosa non potevo fare. All'inizio ho provato con la pittura, ma lui stesso mi disse (ed era sincero) che come pittore non valevo molto.

*Come è nato il viaggio in Svezia...*

Mi arrivò una lettera di Meschke che mi chiedeva di lavorare con lui al suo teatro delle marionette. Devo dire che accettai soprattutto per motivi di curiosità socio-politica: Stoccolma, allora, era all'avanguardia d'Europa, sul piano sociale e politico. Era il 1960 e Meschke mi aveva chiamato per il mio fisico italiota. Aveva uno spettacolo di marionette in cui narrava la storia di un uomo che andava in giro con il carrozzone a fare spettacoli. Io rappresentavo sulla scena un puparo disturbato da diavoli e diavoletti. Ho fatto una stagione con Meschke e sono stato con lui ad un Festival a Varsavia. In quel periodo ho costruito la mia prima marionetta. Aveva la testa schiacciata, con la faccia di un vecchio da una parte e quella di un giovane dall'altra



*Cosa hai imparato da Meschke?*

Con lui ho iniziato a maturare un interesse nuovo per il teatro, fino ad allora conosciuto solo come spettatore. Mai, prima della Svezia, avevo pensato di potermene occupare direttamente.

*Ma a Stoccolma c'è stato un altro incontro. Fondamentale per te, giusto?*

Certamente sì. A Stoccolma ho visto uno spettacolo che mi ha sconvolto. Il regista era un certo Harry Kramer: uno scultore cinetico tedesco che viveva a Parigi. Il suo lavoro era fatto con delle stranissime marionette, pupazzi che facevano pensare molto a Klee e a Kandinsky. C'erano poi delle sculture dotate di moto proprio che avevano delle parti dipinte e la rappresentazione era realizzata in uno spazio molto piccolo. L'animatore muoveva i fili senza essere visto e c'erano in tutto quattro pezzi, di cui i primi tre fatti con marionette che si muovevano a ritmo della musica attorno alle sculture, le quali si muovevano su se stesse. Lo spettacolo era davvero molto attraente, tutto era basato su movimenti, luci e su una sapientissima colonna sonora. Passava un'ora in cui non succedeva molto ma per tutto quel tempo c'era una sensazione di fortissimo coinvolgimento.

*Uno spettacolo in quattro pezzi, hai detto...*

Sì, ma quello che mi spalancò la mente fu l'ultimo, costruito solo con sculture cinetiche. Non c'erano le marionette ma tre sculture più grandi, colorate in più parti e sapientemente illuminate da luci. Lo spettacolo consisteva nel movimento autonomo di queste sculture, associato al movimento delle luci e dei colori. Durava solo dieci minuti ma mi sconvolgeva ogni volta che lo vedevo. Per una settimana, tutte le sere, vidi quello spettacolo. Lo so ancora a memoria.



*Ma in che modo è stato fondamentale vedere questo spettacolo?*

All'inizio non capivo bene quello che provavo, ma a poco a poco compresi che stava per accadere in me qualcosa di importante. Quando sono tornato a Parigi ho parlato a Jean Claude di ciò che avevo visto e lui mi mise in mano un libro del grande teorico del teatro Edward Gordon Craig. Quel libro parlava di un teatro che espelleva l'attore e il testo. Era una rivoluzione in cui dominava il movimento. Questa era una grande intuizione teorica. Quel libro me lo sono bevuto ed ho capito che c'era un nesso molto forte tra lo spettacolo di Kramer e la teoria di Craig.

*Quindi Kramer e Craig sono stati due punti di riferimento fondamentali. Ma quando hai deciso di tornare a Roma?*

A Parigi avevo smesso di immaginarmi pittore e a Natale del 1962 sono tornato a Roma, dove mi sono innamorato di una donna che sarebbe diventata mia moglie e la madre dei miei due figli.

*E qui hai messo a frutto la lezione di Kramer e Craig?*

Con la marionetta costruita in Svezia sono tornato in Italia. Qui c'erano i miei amici Nato Frascà e Nini Santoro, che mi ha proposto di omaggiare il critico e storico dell'arte Nello Ponente con uno spettacolo di circa mezz'ora, a casa sua, la notte di capodanno tra il '62 e il '63. Ne fui felice e presi una mia poesia scritta due anni prima. Su questa poesia un po' triste montai uno spettacolino aiutato dagli stessi Santoro a Frascà nella costruzione della scena.

*Chi c'era quella sera?*

C'erano molti esponenti di quella che poi sarebbe diventata la "Neoavanguardia teatrale italiana", e gran parte di quello che poi sarebbe diventato il Gruppo '63.



*Parlaci del tuo spettacolo...*

Lo spettacolo era molto semplice: la musica, una mia poesia e la marionetta a due facce. Si intitolava *Movimento numero uno per Marionetta sola*, perché veniva fuori il movimento che è alla base della teorizzazione di Craig. Santoro e Frascà costruirono una giostra con delle bamboline nude, di plastica: un carosello che girava tirando un filo. La mia poesia durava circa venti minuti e la musica era composta da un jazz molto nuovo. La novità era che il manipolatore era presente in scena: io ballavo insieme alla marionetta.

*Cosa è successo dopo lo spettacolo?*

Ho iniziato a domandarmi cosa avrei fatto da grande. Era il 1963 e avevo 31 anni. Non era una domanda semplice.

Ero rimasto a Roma perché avevo incontrato Gabriella e perché avevo un progetto: aprire una scuola di marionette. Fu un periodo difficile, cercavo un aiuto e non lo trovavo. A Parigi, però, avevo visto il "Teatrino de Poche" di Ionesco ed avevo capito che per essere realmente indipendenti bisognava prescindere dagli aiuti degli altri, bisognava cavarsela da soli. Dovevo trovare lo spazio e i soldi. Non so come ho fatto ma poco dopo sarebbe nato il primo teatrino off in Italia, "Le Orsoline 15", il cui nome nasceva dalla via in cui stava, "Vicolo delle Orsoline", appunto, una traversa di "Via della Croce".

Nel frattempo avevo ricevuto una proposta dalla galleria *Arco D'Alibert*, che stava vicino a "Via del Babuino" ed era una delle gallerie più all'avanguardia del periodo. Uno spettacolo e contemporaneamente una mostra di marionette, mi davano 50.000 lire.

Allora vivevo in una garçonnière di Viale Somalia, c'era un immenso terrazzo ed ho fatto lì degli spettacoli.

*Un paio di caratteristiche fondamentali di questi primi lavori?*

Erano già composti da vari pezzi, con l'introduzione dell'*object trouvé* (che nel 1964 era una scoperta recentissima fatta in Francia ed era materia di discussioni e riflessioni). Nello spettacolo alla galleria *Arco D'Alibert* c'erano quattro pezzi, due dei quali fatti con *object trouvé*. L'ultimo si chiamava *Tubi*, perché era fatto solo con tubi, da quelli dell'idraulico a quelli della stufa. Segai i più piccoli in venti pezzi da dodici centimetri, li forai e li legai ognuno a un filo nero, che poi attaccavo a una tavoletta sempre nera lunga circa un metro. Ogni filo era diverso dall'altro: un centimetro più corto o più lungo. Quando muovevo la tavoletta i tubi si appoggiavano a terra ognuno in maniera diversa, e continuando nel movimento veniva fuori un balletto con suoni registrati. Sembrava che i tubi si muovessero sul palco autonomamente. Naturalmente c'erano anche le luci, a cui sin da allora davvo una grandissima importanza. Il mio parco luci era fatto con vecchie scatole di pomodori *Cirio*, aperte, dipinte di nero, dentro e fuori, con la lampadina dentro..

*Fantasia ed ingegno...*

Il teatro è una cosa straordinaria, c'è una magia incredibile dentro, lo fai con niente. Lo fai dove ti pare e come ti pare. Se hai la pancia, ottieni dei risultati inimmaginabili. Come la poesia, che per farla puoi prendere un pezzo di giornale e scrivercela sopra. Se sai scrivere poesie, naturalmente.

*Come andò alla galleria?*

C'era un pubblico molto raffinato e lo spettacolo ebbe molto successo. Ci lavorai come un dannato, fu faticosissimo. Ricordo che dopo lo spettacolo andammo tutti a cena, ma io ero talmente stanco che mi addormentai.



*E poi finalmente la grande avventura alle "Orsoline 15"...*

A giugno del 1964 mi sono sposato e mi sono lanciato nel vuoto, da un punto di vista artistico e professionale. Ho preso in affitto a "Vicolo delle Orsoline" un locale a piano strada fatto di due stanze divise da un arco a tutto sesto: due vani da quattro metri per quattro l'uno, al centro di Roma, a due passi da Via della Croce. Ho fatto il palco, le sedie, anzi le panche, tutto! La maggior parte dei soldi me li diede il cognato del mio amico Jean Claude, Pierre Carot, che era addetto d'ambasciata presso la Santa Sede. Tutti a fondo perduto. Nessun italiano mi ha mai dato nemmeno la buccia di una banana.

*Prima lo spazio e poi gli spettacoli...*

Prima fondo l'Associazione Teatro Sperimentale Orsoline 15 e a dicembre faccio il primo spettacolo pubblico in due pezzi: il primo, in collaborazione con Gastone Novelli, si intitola *Movimento numero due per marionetta sola*, e il secondo *Movimento uno e due*. Il primo pezzo aveva una scenografia di Gastone Novelli fatta con una montagna di carta pesta che lui aveva riempito di sue scritte. Era bellissima. Io avevo fatto una marionetta marziana, col corpo di metallo, pezzi di tubi e cornici di ottone. Lo spettacolo durava mezz'ora, c'era un mio testo e c'erano musiche bellissime, tra cui Beethoven. Questa specie di robot tentava di scalare la montagna e non ci riusciva. Il secondo pezzo, era una novità assoluta.

*Cioè?*

Riciclai i pezzi scartati dal tipo che mi aveva fatto l'impianto per il sonoro, e con dei bastoni di scopa feci quattro grandi gambe. A ciò aggiungevo sette testine di marionette poggiate su delle scatolette, tipo piedistalli. Il gioco consisteva nel rapporto tra queste gambe che si muovevano tra le

testine senza farle cadere. C'era una musica molto bella ed un cerchione di bicicletta da corsa. Avevo dipinto i raggi di rosso e giallo e recuperato la forcella di una vecchia bicicletta. Facendo girare il cerchione con una luce a 40/50 centimetri, veniva fuori un effetto straordinario. Alla fine il cerchione passava tra le testine e distruggeva tutto. Era davvero un lavoro innovativo, perché al centro di tutto c'era il movimento. Ma quello che è ancora più importante è che in questo spettacolo già nasceva il "teatro immagine", perché lo spettacolo era giocato sull'immagine. Del resto, io ho agito spesso in questo modo: prima ho fatto le cose e poi le ho teorizzate. Mi sono sempre trovato a rileggere quanto fatto, ed ho capito cose importanti a distanza di tempo. *Movimento uno e due* è stato rifatto 25 anni dopo alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, ed ha avuto un grandissimo successo.

*Quanto pubblico veniva a vedere i tuoi spettacoli al teatro delle "Orsoline 15"?*

Pochissimo. Il teatrino era delizioso, c'entravano trenta persone e tutte vedevano benissimo. Ma mai c'erano più di dieci-dodici persone. Di solito erano cinque o sei. Venivano spesso degli architetti, o studenti di architettura. Venivano a vedere gli spettacoli e ne rimanevano stravolti. Il mio teatro riusciva a stabilire un ottimo rapporto con gli architetti perché c'era una costruzione dello spazio molto importante. Una volta venne solo Signorini, il giornalista di *Paese Sera*, con sua moglie. Facemmo lo stesso lo spettacolo, e poco dopo tornarono con una scatola di cioccolatini: non smettevano più di ringraziarci.

*Quanto durò l'esperienza alle "Orsoline 15"?*  
Fu un'esperienza bellissima che finì a metà del 1967 per motivi economici: non avevamo più soldi per pagare l'affitto.



*Come si è evoluto il tuo lavoro alle "Orsoline 15"?*

Quasi subito ho rinunciato alle marionette, ed ho iniziato a riflettere su nuove possibilità. In realtà non ho mai fatto un vero teatro di marionette, se non nell' 84, 85, 86. Nei primi lavori alle "Orsoline 15" cominciai a interrogarmi su quello che stavo facendo, perché non avevo le idee chiare. So che avevo un amore immenso per le arti figurative, e credo che fossi in grado di capire bene le tendenze che nascevano. Ricordo che quando andai al Guggenheim di Venezia, entrai in una sala dove c'erano i grandi pittori del periodo e le grandi correnti di allora. Beh, avevo la sensazione di essere entrato a casa mia: capivo tutto, tutto era chiarissimo.

*Ad un certo punto recuperi l'attore.*

Col tempo ho capito che se Craig avesse sperimentato il movimento della super marionetta avrebbe capito che sarebbe stato molto limitato. Perché sono pochi i movimenti di ogni cosa inanimata rispetto alle capacità motorie dell'essere umano. Pian piano, quindi, mi sono proposto di reintrodurre la figura umana, per la sua capacità di fare quattro volte il movimento di una marionetta. Così ho creato l'attore oggetto. Ricordo che la categoria degli attori mi ha tirato addosso parecchi secchi di merda, in senso metaforico.

*E come hai fatto a trovare gli attori?*

È vero che la funzione del mio attore era ridotta a montare e smontare le cose, ma è anche vero che nel frattempo permettevo all'attore di partecipare alla creazione dello spettacolo. Capovolgendo ancora una volta il rapporto tra attore e regista. Il movimento che l'attore faceva lo costruivamo insieme, ne discutevamo anche se l'ultima parola spettava a me. Non per principio, o perché io ero il capo e gli altri gli operai, ma solo perché io ero quello che meglio di tutti, non stando sul palco ma ad una giusta distanza, vedevo meglio le cose.



Col mio gruppo di attori siamo stati insieme dieci anni, di cui sei senza prendere soldi, perché non c'erano.

*Ricordi come hai maturato l'idea di passare all'uso attore?*

Nel 1965 feci una collaborazione con Achille Perilli: due pezzi miei e uno suo. Nei miei che si intitolavano *Balletto a due*, e *Flash fiction*, c'erano un *object trouvé* e una marionetta. In quello di Perilli, che si intitolava *Por no*, c'era un oggetto di plastica. Però stavo cominciando a sentire l'esigenza di apportare novità al mio lavoro. Scrisi una lettera a Meschke, (segno di un desiderio di teorizzazione che iniziavo a manifestare con insistenza) in cui per la prima volta parlavo di attore oggetto. In qualche modo iniziavo un superamento di Craig, il quale non prevedeva la presenza dell'attore, giudicandolo un elemento di disturbo della rappresentazione. Nella lettera teorizzavo l'attore oggetto, cioè il reinserimento dell'attore all'interno dello spazio scenico non più con le funzioni classiche. Parlavo di una nuova e assolutamente originale presenza: come oggetto, appunto, alla pari di tutti gli altri. L'attore diveniva parte della scena, con lo stesso valore dei colori, delle luci e degli oggetti. In sostanza la sua presenza in scena era quella di sistemare la scenografia, che esisteva solo come dinamica, in continua composizione e ricomposizione.

*Dove è che sperimenti per la prima volta l'attore oggetto?*

Nel dicembre del 1965, con uno spettacolo che si intitolava *Varietà*. Durava mezz'ora circa e prevedeva la costruzione di un gabbione con tubi innocenti di diverso colore, un po' come il gioco degli shangai. Ma soprattutto c'erano attori in carne ed ossa.

*E cosa facevano?*

Una ragazza indossava un vestito fine ottocento e faceva uno spogliarello, mentre due attori uomini costruivano la struttura. Per rompere la noia, ogni tanto, diciamo due o tre volte in tutto, calava un boccascena su cui comparivano delle foto a grandezza naturale coi volti di Ursula Andress, Claudia Cardinale, Brigitte Bardot e Sofia Loren. Sotto le foto avevo messo dei vestitini americani con gonne di tulle che avevo comprato al mercatino di Via Sannio. Le gambe delle dive erano fatte di compensato ed attraverso alcuni fili ballavano il can can. Nel frattempo, dietro di loro, gli "attori oggetto" continuavano a costruire la gabbia, e la donna continuava a spogliarsi, anche se in realtà sotto il vestito era fasciata come una mummia. Ripresi lo spettacolo poco dopo al Teatro regio di Parma, ma lo affiancai ad altri due pezzi.

*Che erano?*

Il secondo pezzo si intitolava *Sacrificio edilizio*, ed era un mio testo collage basato su una leggenda balcanica, secondo cui affinché un ponte reggesse davvero, bisognava mettere nei piloni una donna. Il primo era un mio testo collage tratto dalla *Salomè* di Oscar Wilde, con delle marionette bidimensionali copiate al progetto di rappresentazione di Beardsley, l'inglese dell'Art Nouveau.

*A conferma del tuo grande interesse per il lavoro di altri artisti..*

In quel momento storico non c'era la moda di Beardsley, e questo mi porta a ripensare alla grande curiosità che mi ha sempre guidato. Quando mi sono avvicinato alla *Salomè* di Wilde ho scoperto che c'era un lavoro di illustrazione di Beardsley, e così ho trovato il suo libro, che considero straordinario, con tanto di illustrazioni.





### *Cosa è cambiato con l'attore?*

Il mio rimaneva un teatro senza parola, ma con la presenza di un uomo o di una donna c'era qualcosa di diverso per lo spettatore, già da un punto di vista psicologico. Da una parte ho disumanizzato l'attore, ma le sue possibilità motorie arricchivano immensamente il movimento.

Egli era un "oggetto" che aveva la funzione di smontare e rimontare in un'altra maniera la struttura, mentre c'era un gioco di luci e colori sulla scena. Avevo letto il libro di Achille Ricciardi, *Il teatro del colore*, e quello di Robert Spencer, *La teoria del colore*. Avevo fatto mie entrambe le loro lezioni e con questo voglio dire che il mio lavoro si è sempre basato su teorie scientifiche, e che c'è sempre stato molto studio dietro i miei spettacoli.

*Un tuo attore importante, uno dei tuoi più stretti collaboratori, è stato Claudio Previtera.*

*Come è nata la vostra collaborazione?*

Si è presentato spontaneamente alle "Orsoline" nel 1965. Io l'ho amato, tutti lo abbiamo amato. Claudio era soprattutto un pittore, dipingeva ed era un bellissimo ragazzo, uno che sapeva muoversi molto bene sul palco.

Per *Varietà* a me servivano due ragazzi e una ragazza, e Claudio, un giorno, mi portò Tonino Campanelli e Sabrina De Guida.

Il primo era un grande appassionato di teatro e la seconda era già un'attrice, una donna molto piccola, simpatica.

*Arriviamo al '66, l'anno de I Viaggi di Gulliver...*

Con *I viaggi di Gulliver* le marionette erano sparite ed ero più consapevole del tipo di lavoro che stavo facendo. Scelsi quattro punti essenziali del testo, ma la grande novità era l'utilizzo dei filmati nello spettacolo. Dopo aver introdotto l'attore con *Varietà*, introducevo per la prima volta il cinema.



*Il film nello spettacolo teatrale, una rivoluzione ...*

Sono stato il primo in assoluto a farlo, almeno in Italia. In Europa lo avevano fatto Appia e Brecht, ma mentre loro proiettavano su uno schermo, io proiettavo sulle persone, creando la quarta dimensione. Nel 1962 a Praga avevo visto *La lanterna magica*, dove per la prima volta avevo notato l'uso del film in uno spettacolo teatrale. Ho sfruttato quella lezione più tardi, ma non ho mai usato le immagini a scopo didascalico né estetico. Ne *I Viaggi di Gulliver* inizio il mio rapporto col cinema: c'era un grande *Gulliver* dipinto su un compensato lungo tre metri, steso dormiente. Ad un certo punto dalla sua pancia si apriva uno sportello e appariva uno schermo televisivo su cui proiettavo due film: uno di Cappa e Spada e l'altro western. Siamo nel '66, è bene ricordarlo.

*Puoi descrivere lo spettacolo...*

C'era un pannello lungo tre metri e alto uno e dieci, su cui era dipinto un *Gulliver* steso su un fianco.

La testa era quella di Claudio Previtiera e a un certo punto arrivavano tre lillipuziane che gli aprivano lo sportello. Si apriva anche una tasca da cui uscivano tutti gli strumenti di *Gulliver*: il pettine, la chiave e una grande forbice, che venivano poi attaccate al soffitto e diventavano una specie di bosco. Durante la spogliazione del *Gulliver* avevo fatto registrare le parole di Butor, uno dei grandi esponenti della *Nouvelle Vague* francese. Nello spettacolo c'erano tanti riferimenti all'attualità, sul piano della sociologia, c'era l'omino che rappresentava l'uomo medio, l'uomo massa.

*Come andò col pubblico?*

Purtroppo la gente non capiva, e mi dispiace, anche perché non c'era nulla di incomprensibile. In *Gulliver* c'erano delle scene di grandissima poesia. Era come un gioco di bambini.



*A proposito del gioco, parliamo un attimo del rapporto tra il tuo teatro e il gioco.*

Ecco, questa è una cosa molto importante. Fin dall'inizio della mia attività sono stato attratto da un linguaggio legato al gioco, che ritengo un mezzo di conoscenza straordinario. Dov'è che inizia a formarsi la cultura dell'uomo? Nel gioco. Sapevo che nel mio teatro il messaggio poteva arrivare solo attraverso situazioni dettate da contingenze infantili. Quando ho letto *Le Origini del linguaggio* di Fano (un autore poco conosciuto che ha scritto un libro davvero molto bello) ho avuto la conferma dell'importanza della mia intuizione. Sono andato sempre all'origine delle cose. Mi sono chiesto come è nato il teatro e come sono nate le marionette. C'è un mio testo pubblicato nel '67 che si intitola *Ripartendo da zero*. È quello secondo me il segreto. Ho usato moltissime volte il gioco dei bambini per realizzare delle azioni visive. Mi sono sempre preoccupato di come attrarre l'attenzione del pubblico, o di come distrarlo al momento opportuno, o di come farlo reagire ad un determinato punto.

*Quando sei riuscito a teorizzare il teatro-gioco?*

Diciamo che l'ho reso manifesto per la prima volta con *Sacrificio Edilizio*, del 1965. Lì c'è il gioco dei bambini, c'è il cubo con i disegni che si spostano ecc...

*Hai parlato di rito, altro concetto centrale nel tuo lavoro...*

Craig mi è servito per creare un nuovo tipo di movimentazione teatrale che fa venire fuori il rito, inteso come elemento che scandisce il tempo dello spettacolo. All'inizio di tutte le civiltà ci sono degli elementi fondamentali per la comprensione. Uno è il gioco e un altro è il rito presente nella mitologia. Ho guardato con grande interesse



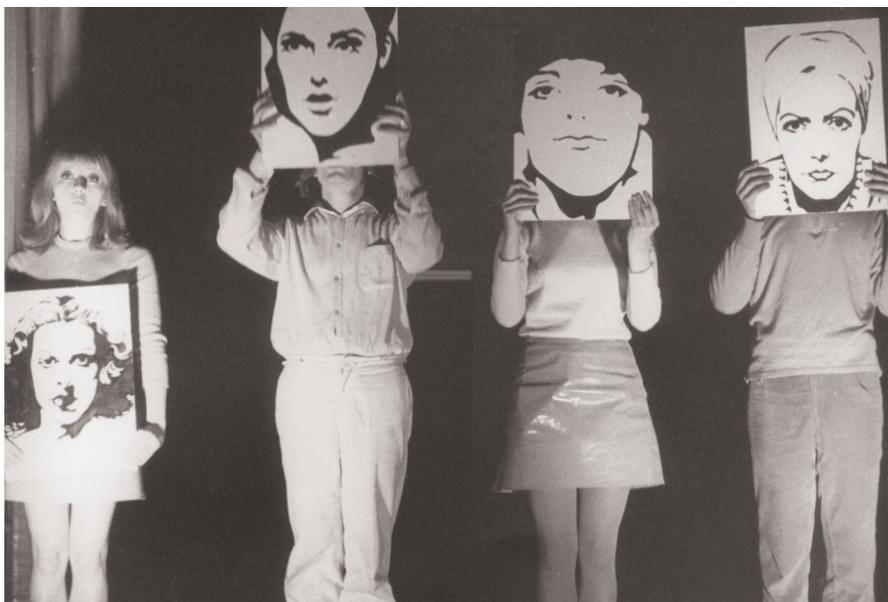
all'animismo che esiste ancora in certe tribù della Nuova Guinea o in certe parti dell'Africa. Quelle persone riescono a comunicare e progredire attraverso un tipo di esemplificazione culturale fatta di cose molto semplici. A un certo punto del mio lavoro ho rappresentato i giochi infantili dandogli un senso mitologico e realizzandoli con un tempo rituale. Per esempio, *Edgar Allan Poe* iniziava con Claudio Previtiera che batteva un pallone di gomma in terra, per 365 volte.

*Quindi Teatro gioco e Teatro rito...*

Ho scritto un saggio che parlava di questo dopo il "Convegno di Ivrea" del 1967. Parlavo di *Teatro gioco* e di *Teatro rito*. Ho iniziato ad interessarmi al gioco come forma di rappresentazione teatrale perché è con il gioco che l'uomo si accultura: quando è piccolo apprende attraverso il gioco, e quando è grande attraverso il lavoro. Attraverso il gioco volevo rappresentare delle verità. Ma come potevo far muovere i rappresentanti che giocavano o che lavoravano sul palco? Come potevo farli muovere con il ritmo più consoni? Ed ecco che venne fuori il *Teatro rito*. I movimenti dei miei attori hanno sempre avuto una ritualità. C'è sempre stato un movimento a tempo, stabilito da un cronometro. I miei spettacoli partivano con un play e non ci si poteva più fermare. Per ciò lo spettacolo doveva essere ben rodato, ben collaudato.

*Quindi il gioco, il mito, il rito. Ma hai parlato anche di "lavoro"...*

A questi tre elementi ne ho aggiunto un altro. Fondamentale, importantissimo: il lavoro. Perché un altro elemento di acculturazione dell'uomo è il lavoro. A pensarci bene, la stragrande maggioranza della popolazione del mondo vive di quattro momenti fondamentali. Uno di questi è il lavoro.





*Come hai teorizzato il Teatro lavoro?*

Nel '68 vado a Londra e noto dei lavori stradali. Come al solito si crea un capannello di persone che guarda e tra loro ci sono anche gli operatori della borsa di *Bond Street*, gente per cui il tempo è denaro. Il gruppo di operai scava e gli operatori della borsa si fermano rapiti a guardare. Io mi dico che lì c'è qualcosa di magico. Scopro che in realtà quella è una rappresentazione teatrale: il regista è il capomastro, gli attori sono gli operai, la scena è la buca, gli strumenti di scena sono i picconi, le pale. Mancano solo gli effetti luce. Lì ho capito l'importanza del lavoro, non solo come elemento sociale ma anche come elemento spettacolare. Ed ho capito, avendo già realizzato il *Poe*, il *Gulliver*, e il *Varietà*, che il lavoro era presente nel mio teatro anche se non lo avevo teorizzato. Da quel momento ho aggiunto al "teatro gioco" il concetto di "teatro lavoro".

*Insomma quattro concetti sono davvero importanti nel tuo lavoro...*

Non c'è alcun dubbio. A partire dal '65, con il "teatro immagine", il mio lavoro è tutto basato su questi quattro elementi fondamentali: gioco, lavoro, mito e rito, quattro elementi alla base di ogni cultura. Tecnicamente i miei spettacoli sono costruiti su elementi primordiali, il che mi ha dato la possibilità di esportarli e farli amare all'estero. Con lo stesso spettacolo sono stato in Jugoslavia e Scozia: due culture molto distanti tra loro, ed in entrambi i posti ho ottenuto lo stesso risultato positivo. Non dico che i miei lavori piacessero a tutti, anche perché alcuni spettatori erano molto condizionati da un'idea di teatro classica, molto lontana dal mio modo di lavorare. Dico solo che le risposte di diverse culture sono state di uguale intensità e direzione.

*Come riassumeresti i tuoi spettacoli da un certo punto in poi?*

In un insieme di azioni visive che formavano vari accadimenti scenici. E la somma di tutte le azioni visive e di tutti gli accadimenti era legata a un tema. Questo poteva essere dato da un testo (*I viaggi di Gulliver, Moby Dick, Re Lear ecc.*) e diventava sia un punto di riferimento che un pre-testo. Questo da un certo punto in poi, perché in una prima fase c'erano addirittura dei testi miei che mi aiutavano a toccare un tema e a portare avanti lo spettacolo. Erano piccole cose scritte da me, collage, senza capo né coda.

*Il tuo è stato un teatro prevalentemente visivo...*

Certo, qualcosa di assolutamente visivo, che infatti ho chiamato *Teatro immagine*. Prima di me non esisteva, mi dispiace per chi non è d'accordo, ma è così.

*Quando hai teorizzato il "teatro immagine"?*

Porto a compimento il "teatro immagine", inteso come invenzione scenica, come nuova drammaturgia, nel maggio del 1967. Tutti gli spettacoli che verranno in seguito saranno un perfezionamento di tale raggiungimento, di tale conquista.

*Ti occupavi sempre della parte musicale?*

La parte musicale dei miei spettacoli era molto importante e la curavo sempre io. Anche qui c'era una forte sperimentazione ed una grande libertà. Inventavo i suoni. Per il *Re Lear* ho scomposto un movimento di Samba, ed ho elaborato un suono efficacissimo. Tutta la colonna sonora del *Poe* l'ho registrata a Piazza Borghese, con pentole, cucchiai e brocche d'acqua che si rovesciavano l'una sull'altra. Avevo preso a Firenze nella farmacia di *Santa Maria Novella* il catalogo dei profumi. Li ripetevamo in una cantilena, e



intanto c'erano altri rumori di scena. Tutto fatto con nulla, perché il teatro si fa con niente, è questa la magia. Io non ho mai speso soldi, anche perché non avrei potuto permettermelo. Mi sono sempre dovuto adattare, e mi sono sempre dovuto inventare tutto.

*Cosa c'era di politico nel tuo modo di lavorare?*  
Io credo di essere stato uno dei pochi e degli ultimi ad aver sentito il bisogno di porre lo strumento teatro al servizio della politica. Non in senso classico, ma per un rinnovamento del linguaggio teatrale che diventava un messaggio alla società e quindi un messaggio politico. Avendo un approccio diverso con il pubblico, tu lo costringi a crescere e questo è un fatto politico.

*Spiegami meglio...*

Ogni avanguardia, quando è stata genuina e vera, ha provocato degli sconvolgimenti culturali di cui la politica ha dovuto prendere atto. Per far muovere una società bisogna stimolarla. Una società ama essere statica, perché l'essere statico elimina una serie di problematiche.

Noi ci siamo posti il problema di muovere la società, di fornirgli elementi che creassero un dinamismo esistenziale.

Questo è stato lo scopo del mio lavoro. Non mi sono mai illuso di poter cambiare chissà che cosa, ma mi piaceva pensare che contribuivo ad un miglioramento. Da questo punto di vista è stato un fallimento, perché non è cambiato niente in realtà.

*Dove sta la tua originalità principale all'interno dell'avanguardia teatrale in Italia?*

Credo di essere stato un vero avanguardista e sperimentalista. Più di Carmelo Bene (che non aveva molto di sperimentale e lui stesso l'ha sempre detto) il cui teatro era legato in parte all'avanguardia storica e in parte al futurismo. In un sag-

gio scrissi che Carmelo Bene faceva un *neo dada*, e che gli altri, da Quartucci a De Bernardinis, si limitavano a fare spettacoli non tradizionali. Lo dico sapendo bene che De Bernardinis e la Peragallo erano una coppia straordinaria, ma se parliamo di vera innovazione, di un teatro che si vuole proporre come momento alternativo serio, profondo, bisogna ricordare che loro hanno sempre lavorato con dei testi, mentre io usavo la parola come se fossimo piombati ai tempi di Neanderthal, cioè usavo un linguaggio primario. Credo che il mio lavoro fosse originale al punto che nemmeno gli addetti ai lavori più scafati lo abbiano capito fino in fondo. Scrissi un saggio sulla rivista *Teatro 1*, per spiegare ciò che stavo facendo.

Era il 1967 ed ero giunto più o meno a metà del mio percorso. Iniziavo dicendo: «Il mio lavoro nelle avanguardie si pone in quello spazio che definirei tecnico», quindi non contenutistico, perché l'originalità della mia operazione era che io puntavo su una rifondazione della parte tecnica teatrale, soprattutto trasformandola in modo determinante e definitivo. Non agivo sui contenuti e sulla poetica, centrali in tutta l'avanguardia, ma puntavo ad un rinnovamento della forma. Partendo da chi lo aveva postulato prima di me, cioè da Craig, che per primo teorizzò un teatro dove quello che va cambiato è la sostanza formale.

*Si può dire che il contenuto dei tuoi spettacoli nasce dalla rivoluzione della forma?*

Io parlavo di *Prima lettura* e di *Seconda lettura* del mio spettacolo. Puntavo innanzitutto sulle emozioni che le mie intuizioni visive sapevano suscitare nello spettatore. Emozioni che non erano dettate da una interpretazione contenutistico-politica, ma dalla proposta dell'immagine, diretta, senza mediazione.



*E questa è la prima lettura...*

Esatto, e a questa ne succedeva un'altra come succede nella vita. Nella seconda si poteva tirar fuori la parte contenutistica, poetica. Porto questo esempio: una macchina sta per investirti, tu hai una emozione violentissima, lì per lì non ti spieghi nulla. Dopo inizi a ragionare su ciò che ti è accaduto. In fondo anche grandi artisti come Kandinsky facevano questo.

*Non volevi che le emozioni fossero mediate da saperi o bagagli culturali elevati?*

Il mio teatro era esattamente come diceva Craig, «un teatro di visione che veniva dal movimento».

*Un'altra componente importante del tuo teatro è la luce...*

Per attirare l'attenzione dello spettatore ho iniziato a fare degli esperimenti sui movimenti di luce. Il mio palcoscenico ha sempre avuto uno sfondo tutto fatto di panno nero. Non si può immaginare che tipo di magia venga fuori con le luci sul nero: assumono una dimensione propria, le vedi, sono blocchi solidi. Ho fatto molti esperimenti ed ho calcolato che incrociando le luci si poteva trattenere l'attenzione della gente da un minuto a tre minuti. Quando fai teatro impari a notare l'autentica attenzione da parte del pubblico. Lo senti, te ne accorgi.

Avevo fatto dei calcoli quasi scientifici: calcolavo quanto riuscivo a mantenere viva l'attenzione puntando solo sui movimenti della luce.

In seguito ho cominciato a studiare i colori, perché non tutti i colori hanno lo stesso impatto sul pubblico.

*Cioè?*

Mi sono accorto che alcuni colori come il rosso o il bianco hanno un impatto suggestivo che è superiore al verde, al giallo o al marrone. I miei spetta-

coli, quelli che riguardano il *Teatro immagine*, sono sempre stati coloratissimi. Quando andai all'estero, cominciarono a parlare di Matisse e di Klee. Del resto, lo dico ancora una volta, io proongo dall'arte figurativa.

*Un vulcano di luci, colori, oggetti e movimento..*  
Quando iniziai a teorizzare i miei spettacoli parlavo soprattutto delle luci, dei colori e degli oggetti. Non parlavo del testo e dell'attore. Tanto è vero che quando andammo a quel primo ed ultimo seminario tenutosi a Ivrea (il convegno del 1967), portai qualcosa di molto diverso dal lavoro degli altri. Ricordo che c'erano Arbasino, Carmelo Bene, *De Bernardinis*, Quartucci, insomma, tutto ciò che rappresentava l'avanguardia italiana più avanzata. Feci una esposizione molto tecnica, basata sugli oggetti, sulla luce, sui colori e mi ricordo ancora i sorrisi beffardi e una domanda che mi venne fatta: «Sì, Ricci, va bene, è tutto molto bello, ma il testo, dov'è?». Anche a quei livelli era per certi versi inammissibile la mia rinuncia così netta al testo. Io ero l'unico, come ha detto quel simpatico veneziano, il critico Puppa, capace di tradurre in modo corretto la parola *To play*.

*Nel tuo teatro tutti i diversi elementi erano messi sullo stesso piano.*

Il mio teatro era fatto di elementi che partivano tutti allo stesso livello di importanza: luci, colori, suono e presenza degli attori in scena. Questo è stato il mio *Teatro immagine*. Non va dimenticato che quel periodo fu bellissimo, perché c'era il desiderio di affrontare problematiche nuove che non erano mai state affrontate prima. Le avanguardie, del resto, a partire da Cézanne, si sono sempre poste problemi di questo tipo. Cézanne rompe con gli impressionisti, fa le case con i cubi e da lì nasce il cubismo...



*Per i tuoi spettacoli non è esatto parlare di scenografia...*

Non esistevano vere e proprie scenografie, né in senso tradizionale né in senso avanguardistico, in quanto non c'era una scenografia ferma, appesa sul fondo. La scenografia era fatta dagli elementi scenici che venivano montati e smontati a seconda dello svolgersi dell'azione visiva. E poi c'erano gli elementi tecnologici (importantissimi) che ho iniziato ad inserire col *Gulliver*, anche se in realtà il primo inserimento assolutamente originale, nel panorama europeo, è avvenuto con *Edgar Allan Poe*.

*In che modo?*

Per la prima volta, a differenza di tutto quanto era stato fatto prima, io non proiettavo il film sullo schermo, cioè su uno spazio bidimensionale, ma su uno spazio tridimensionale, e cioè all'interno della scatola del palcoscenico.

*E allora torniamo ai tuoi lavori. Quello successivo al Gulliver è proprio Edgar Allan Poe...*

Siamo nel 1967 e ci sono due invenzioni: non proietto più sullo schermo e giro io stesso un film da proiettare durante lo spettacolo. Una parte delle riprese la giro con gli attori che poi andranno in scena. Li riprendo mentre compiono le stesse azioni che rifaranno durante lo spettacolo. Proietto il filmato all'interno della cassa-palcoscenico, sempre contro il nero dello sfondo, e non solo.

*Puoi descrivere il Poe?*

Il Poe è avanzatissimo sul piano della proposta formale. Risentiva molto del mio interesse per l'antropologia e l'etnologia, e del mio studio approfondito del libro di Fano. L'ho messo in scena per la prima volta al "Teatro delle Orsoline" e poi in giro per il mondo. Prima al "Teatro Carignano di Torino" e poi a Nancy, a Monaco di Baviera e in Polonia. C'era una grande invenzione tecnico/cinematografica: immagini filmate e frantumate dal movimento che incon-

travano sulla scena. Credo che gli esperimenti fatti sino ad allora mi siano serviti per capire dove stavo andando. E così ho iniziato a mettere dei paletti fissi come il gioco, il mito e il rito. Il *Poe*, come detto, iniziava con Claudio Previtiera che faceva battere un pallone a terra per 365 volte. Poi quattro ragazze si mettevano ai lati del palcoscenico ed una di loro una gli portava via il pallone. Lui cercava di riprenderlo, ma intanto, cosa molto importante, il ritmo dello spettacolo aveva iniziato a crescere. Era meno statico dell'inizio e come in certi riti etnologici aumentava e diventava una danza, fino a che tutti gli attori non finivano a terra sfiniti. Le mie scene cominciavano sempre piano e finivano sempre forte. Ricordo un altro momento del *Poe* che ho amato moltissimo: quattro attori si sedevano sul palcoscenico e cominciavano a dirsi cose incomprensibili molto lentamente. Nel giro di poco tempo arrivavano ad urlare paurosamente, creando molta tensione, specialmente in uno spazio piccolo come quello delle "Orsoline". La gente entrava veramente dentro lo spettacolo.

*Torniamo all'uso del film nel Poe...*

Avevo ripreso le figure usando il piano americano e il primo piano. Il film veniva proiettato sulla scena senza che ci fosse uno schermo, e colpiva sia gli attori che gli oggetti di scena. C'era il solito lavoro di costruzione o di smontaggio che creava un movimento costante e lo spettatore riusciva a vedere il particolare dell'attore che stava recitando. Il volto dell'attore veniva proiettato sul corpo dell'attore stesso ma l'immagine si frantumava a causa del movimento degli attori, per cui accadeva che la stessa faccia poteva risultare proiettata in parte sull'oggetto più vicino e in parte altrove, su un altro oggetto o sullo sfondo. Lo spazio attorno era sempre nero e i filmati erano in bianco e nero: c'era della magia. Anche la critica l'ha scritto: questo teatro era magico e non si era mai visto prima.



### *Le atmosfere del Poe...*

Ad un certo punto Claudio Previtiera recuperava il pallone e ci si sedeva sopra. Il resto della compagnia gli costruiva attorno un catafalco ed iniziava una processione con una musica che avevo preso da un inno religioso del Nepal. Il tutto era accompagnato da un testo che avevo registrato con pentole ed acqua. E poi, non contento, avevo ripassato il tutto a una velocità più bassa o più alta. Ne veniva fuori un sonoro impressionante. Io, del resto, adoro il radio dramma, perché con i suoni del mare o del vento ha una capacità fantastica di catturare le emozioni. Nel frattempo altri attori riempivano la tomba di oggetti insignificanti dipinti con colori argento ed oro, che il morto avrebbe usato nell'aldilà. Poi chiudevano la tomba e si disponevano attorno al catafalco cominciando a dire a bassa voce cose incomprensibili.

Ma pian piano la voce aumentava di tono ed arrivava ad un ritmo spasmodico. Il rito era compiuto ed il coperchio del catafalco si scopriva, diventando uno specchio deformante. Le ragazze cominciavano a truccarsi come delle maschere, con la bocca troppo rossa, con un trucco sopra le righe. Poi il coperchio veniva tolto di scena e partiva un canto di uccelli. Tutti si alzavano con dei bastoni come se manovrassero delle classiche marionette.

Lo scopo era di dare paura ed ansia, e credo che ci riuscissimo bene. La marcia funebre, la ripetizione e gli oggetti nella tomba servivano a dare mistero. Complessivamente c'era tutta l'atmosfera di Edgar Allan Poe, anche se non c'era nemmeno una scena che riconducesse ad uno dei suoi libri.

Alfredo Orecchio scrisse che ero io quello che faceva il vero teatro nuovo e a Monaco si parlò di un vero laboratorio e di una vera sperimentazione.

*Con il Poe si chiude l'esperienza delle "Orsoline", e c'è la brevissima parentesi della "Ringhiera"...*

Un giorno incontrai Molè che mi parlò di un progetto da fare insieme. «Ho trovato un locale in "Via del lavatore" - mi disse - e vorrei fare con te e De Bernardinis un centro della sperimentazione romana».

Dalle prime riunioni non ebbi sensazioni positive di quello che stava accadendo.

Allestimmo alla "Ringhiera" il *Poe* e *Illuminazione*, che a conti fatti è l'unica cosa davvero importante che ho realizzato in quella breve esperienza. Era il 1968 e *Illuminazione* era un gioiellino di spettacolo.

A differenza di tutti gli altri miei lavori (che duravano circa un'ora) questo durava mezz'ora e ne ho fatto pochissime repliche: una alla "Ringhiera", (alla presenza di Moravia che non voleva pagare il biglietto), un'altra al Teatro Carignano di Torino e l'ultima nel giugno dello stesso 1968 al Teatro Kammerspiele di Monaco di Baviera, nel quadro della Rassegna "Verkaumertheater". *Illuminazione* è stato il mio spettacolo più complesso nel rapporto col cinema, avendo utilizzato addirittura tre proiettori e facendo rimbazzare le immagini sulla platea attraverso degli specchi allestiti sul palcoscenico.

Al "Carignano" fu una meraviglia, perché potemmo verificare per intero la potenza di questo breve atto. Le immagini riflesse invadevano la sala, i palchi e la piccionaia. Gli spettatori, molti dei quali giovani, si stupirono per le immagini riflesse dagli specchi sui loro vestiti.

Tutto finiva per confondersi in un unico rigoglio di immagini in bianco e nero. Purtroppo, poco dopo l'allestimento di *Illuminazione*, De Bernardinis e Molè litigarono ed io persi il mio laboratorio.



*Ma subito dopo inizia l'esperienza dell' "Abaco". Ti va di raccontarla?*

Ad ottobre del '67 trovo un locale in "Lungotevere dei Mellini 33 A", a Roma. Qui, con Achille Perilli, fondo l' "Associazione del Teatro Abaco". Gli dissi che avevo trovato uno spazio bellissimo, largo quattro metri e lungo il doppio. Riuscii a metterci dentro cento posti.

*All'esperienza dell' "Abaco" è legato il tuo rapporto col "Teatro di Roma"...*

Sì, ma parliamo già del '73. Gli spettacoli andavano in scena sempre all' "Abaco", soltanto che venivano finanziati dal "Teatro di Roma", e sull'insegna dell' "Abaco" compariva il logo del "Teatro Di Roma". La proposta arrivò dall'allora direttore Franco Enriquez, che voleva comprare o finanziare i nostri spettacoli. Altri autori avevano già accettato, ma io ero terrorizzato dall'idea di dover rinunciare anche solo a parte della mia libertà. Non mi è mai andato che qualcuno potesse mettere bocca su quello che facevo. Sapevo che il denaro corrompeva e per ciò all'inizio dissi di no. Poi ne parlai coi ragazzi del gruppo, e il fatto che ci facessero un contratto di sei mesi, ci portò ad accettare. Pretesi, però, che nessuno poteva vedere quello che stavamo preparando. Una volta cacciai dall' "Abaco", durante le prove, lo stesso Enriquez. Al di là del rapporto col "Teatro di Roma", comunque, all' "Abaco" abbiamo portato in scena il *Joyce*, il *Munchausen*, il *Re Lear* e il *Moby Dick*. Lo spettacolo con cui debuttai era il *Joyce*.

*E allora cominciamo a parlare di Joyce...*

Del 1968. Uno spettacolo straordinario, divertente, vario, pieno di idee. Lavorando tanto ero maturato molto. Durante la preparazione del *Joyce* (nel 1967) non avevo un teatro e trovai un piccolo spazio nella sezione del Psi di Testaccio.

Prima di andare in scena non ho mai visto il mio lavoro in un vero teatro, ma nonostante questo il *Joyce* è stato lo spettacolo che ci ha fatto definitivamente conoscere in Europa. Sono stato invitato prima a Torino, dove ho sentito un forte apprezzamento, e poi al "Festival di Francoforte", che rappresentava in quel momento il massimo dell'avanguardia mondiale. Di anno in anno diventavo più sofisticato e in *Joyce* proiettavo il film su un cubo di quattro metri per quattro fatto di strisce di plastica. Il film si vedeva leggermente e l'attore si muoveva all'interno di questo schermo tridimensionale. Mia moglie Gabriella, che aveva una voce bellissima, recitava un pezzo dell'*Ulisse*. Avevo registrato con lei tutta quella parte meravigliosa del libro in cui c'è il monologo della moglie di *Bloom*. Sono le famose pagine senza punteggiatura, e quell'accadimento durava più o meno dieci minuti. Nel frattempo una ragazza entrava nel cubo come se fosse una foresta, e poi usciva andando verso la ribalta e togliendosi parte dei vestiti. *Bloom* la rincorreva ed usciva anche lui.

*Ma che immagini c'erano nel film?*

Immagini in bianco e nero di ragazzi che saltavano e giocavano. Poi lo schermo si apriva e le immagini entravano dentro al cubo, frantumandosi in mille pezzi a causa delle strisce di plastica. Una volta finito il film, il cubo spariva e appariva il simbolo della donna. Avevo fatto costruire (in cartapesta) un'enorme bocca, un enorme seno, un enorme bacino ed un enorme sedere.

*Cosa significava questa costruzione?*

Avevo letto le lettere di Joyce a sua moglie in cui le diceva quanto fosse bella e di quali meraviglie fosse composto il suo corpo. Le diceva che aveva il più bel culo di Dublino. Queste lettere mi avevano molto colpito e decisi di farle diventare elementi dello spettacolo. La costruzione era manovrata da



quattro ragazzi. Mi ricordo che erano fantastici, ed anche in questo ho avuto fortuna. La fortuna di mettere insieme ragazzi meravigliosi che capivano quello che stavano facendo. Facevano grandi sacrifici.

*Puoi raccontare il Joyce?*

Lo spettacolo iniziava con ragazzi e ragazze (in minigonna) che giocavano a campana per le strade di Dublino. Si muovevano come in un balletto con un ritmo estremamente lento, sulle note di Gerry Mulligan, un grande musicista che avevo sentito a Parigi. Ad un certo punto arrivava *Mr Bloom*, con la sua pancetta, gli straccali e il pantalone nero. Iniziava a girare attorno a due ragazze e si fermava. Poi arrivavano due ragazzi e gli mettevano addosso due gomme di automobile gonfiate: una più grande sulla vita, ed una più piccola sulle spalle. Inutile dire che tutto il materiale di scena era di riciclo. A queste gomme gonfiate si attaccavano (con dei lacci) una serie di lumini alimentati da una pila. La luce si spegneva e il povero Bloom veniva preso dal gioco dei bambini in un girare vorticoso. La foresta di plastica cadeva, ed immediatamente partiva il filmato fatto di azioni ginniche che si frantumavano. Una volta caduta l'impalcatura iniziava una parte molto divertente ancora legata al gioco. I ragazzi facevano un'altalena e comparivano le maschere dipinte di Humphrey Bogart e Greta Garbo. Così si chiudeva la prima parte e la seconda iniziava con una corda bianca tirata da un lato all'altro del palcoscenico. Tonino Campanelli, l'attore che interpretava *Ulisse*, era vestito da pugile, e Mario Romano da arbitro, come un angelo, tutto bianco. C'era un incontro di pugilato senza l'avversario. Campanelli, sulle note meravigliose di *Sketches of Spain* di Miles Davis, dava e riceveva cinque colpi in dieci minuti, con un movimento talmente

lento che non si vedeva. Poi il pugile usciva di scena e tornava con un mazzo di tarocchi. Con i guantoni cercava di mischiare le carte per fare il gioco, ma gli era impossibile.

Mi ricordo che la scena era divertentissima e che tutte le sere Carlo Montesi si sdraiava per terra a gustarsi la scena.

Era una grande idea, ma non era finita qui, perché mentre Campanelli tentava di fare il solitario, entravano in scena i ragazzi ed incominciavano ad incartare tutti gli oggetti usati durante lo spettacolo.

Li accatastavano davanti al protagonista, finché entrava in scena Mario Romano che con una bobina incartava tutti gli attori e si incartava lui stesso. Alla fine tutti gli attori venivano avanti verso il proscenio e lo spettacolo terminava.

*Lo spettacolo successivo al Joyce è il Munchhausen...*

È del 1969 e lo definirei uno spettacolo di passaggio con delle cose carine dentro. L'ho portato a Berlino nel '70, perché nel frattempo, grazie al Joyce, ero diventato piuttosto famoso in Germania. Il *Munchhausen* è stato poco rappresentato in Italia, anche se all'"Akademie der Kunste" di Berlino è stato un trionfo. Per tre giorni abbiamo lavorato all'interno di un esperimento a tre con i ragazzi del *Bread and Puppet*, uno dei più grandi gruppi di teatro di strada.

*Parliamo un po' dello spettacolo?*

Il castello veniva costruito a vista durante tutto lo spettacolo. Sulle mura proiettavamo alcuni filmati di repertorio: c'erano i primi voli di aeroplani e un sottomarino.

Tutto il materiale di scena veniva unito sul fondo della scena con l'apparizione dei torrioni e delle mura del castello. La struttura era di compensato



e ad un certo punto si trasformava nelle armi e nella maschera medioevale delle due attrici, che facevano una sorta di duello. I loro corpi non si vedevano bene perché c'erano delle diapositive proiettate fatte tutte con tappi della *Coca cola*, del *Chinotto* e di altre bevande.

Quando le due attrici affiancavano i loro scudi, vi compariva sopra una scritta della *Coca cola* che creava una suggestione deliziosa.

Ad un certo punto entrava un carro con dei ragazzi e poi un tubo di plastica enorme che diventava un cannone. Questo strumento lanciava sulla scena dei palloni di cui si impossessavano quattro dei miei ragazzi, finché arrivava Campanelli (nei panni del *Munchhausen*) vestito da domatore, ed iniziava a metterli in riga e a domarli.

Ma loro iniziavano a giocare a mosca cieca e a ruba bandiera.

Poi a un certo punto arrivava una drago fatto tutto di garze, e si mangiava ad uno ad uno tutti i ragazzini che giocavano a ruba bandiera. Finivano tutti nella sua pancia e si vedevano in trasparenza.

Per il sonoro avevo fatto una registrazione da "Cecco", un ristorante romanesco che stava vicino al Campidoglio. Era un posto incredibile, pieno di romani che mangiavano, un locale frequentato da magnaccia, ladri, ed operai. Una sera abbiamo cenato lì a microfono acceso ed abbiamo fatto giocare con noi questi romani mezzi ubriachi.

Quando il drago mangiava i ragazzi, si sentivano i rumori di "Cecco", e poi il drago li vomitava uno ad uno. Il tutto durava un'ora e un quarto circa. Anche la fine dello spettacolo era molto bella: arrivava una bambolina deliziosa di trentaquaranta centimetri, e uscivano dal castello due macchine della polizia tedesca che finivano contro la bambolina e la facevano cadere.





### *Arriviamo a Re Lear...*

Credo sia stato lo spettacolo più bello e più ricco di idee che ho fatto. Ho sempre amato Shakespeare: il migliore. Decidemmo che la vicenda doveva ruotare attorno ad una giostra che veniva costruita a vista. Creammo una bellissima azione scenica che partendo dal buio lentamente si accendeva. Mentre la giostra girava io proiettavo diapositive di tanti cibi: pomodori, pesci ed altro. La copertina di un numero della rivista «Sipario» fu dedicata proprio alla nostra giostra. C'era una musica inglese del '300 e la spartizione del regno era rappresentata da una distribuzione di mele che *Re Lear* (Claudio Previtera) faceva alle tre figlie. Ad un certo punto la giostra si decomponeva, perché ogni cavaliere ne tirava via una parte facendola diventare il suo scudo e la sua lancia. I cavalieri uscivano di scena e Claudio portava via il palo centrale di ferro che sosteneva la giostra. Poi rientravano i cavalieri con un teatrino di marionette, le cui facce erano quelle degli attori stessi. Insomma, un po' di teatro nel teatro, con *Re Lear* che recitava una parte della tragedia alle marionette e con gli attori che diventavano gli spettatori della loro tragedia. Avevano un gran mantello ed iniziavano a contestare *Re Lear* e la sua tragedia, strappandogli via le marionette e lasciandolo da solo, prima di uno scontro generale su cui facevo partire il filmato, che era la stessa battaglia girata in esterno (per la prima volta in super otto e a colori). In alcuni momenti non era possibile capire se ciò che si vedeva era la proiezione o la presenza umana, e ricordo che la battaglia diventava una cosa enorme, sembrava un dipinto di Paolo Uccello. Finché arrivava la folia del *Re Lear* che rappresentavo con gli scudi dei cavalieri messi uno vicino o sopra all'altro, in modo che diventassero una specie di schermo sul quale veniva proiettato un filmato che riprendeva un uomo in montagna mentre camminava sulle

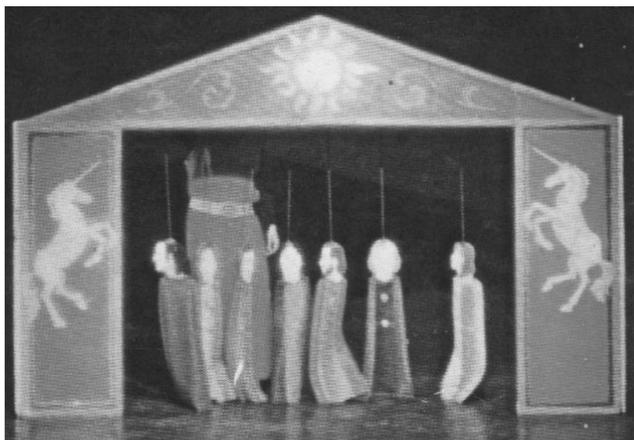
rocce: era *Re Lear*. Ogni dieci secondi cambiava la disposizione degli scudi e le immagini finivano sullo sfondo o sugli attori. Gli stessi costumi fungevano da schermo perché sopra vi proiettavo un altro film in bianco e nero. Quando nel '73 rappresentammo lo spettacolo al "Teatro di Roma" qualcuno disse che lì dentro c'era Einstein, ed aveva ragione, perché io avevo visto i suoi film ed avevo fatto frutto della sua lezione.

*Davvero interessante...*

Qui finiva la prima parte della follia di *Lear*, che riprendeva quando Mario Romano trascinava un'incudine in scena. Monachesi e un altro attore battevano con un martello sull'incudine, mentre si sentiva il rumore del mare in tempesta, più il vento e il grido continuo dei gabbiani. Tra l'incudine e il martello spuntavano pezzi di legno bianco, utili a costruire una struttura che somigliava al "Gioco del quindici". Solo che al posto dei numeri c'era la figura del *Re Lear* in quindici pezzi. Quando i ragazzi finivano di costruire la struttura, che somigliava anch'essa a uno schermo, partiva un altro filmato in bianco e nero, con ragazze vestite da fantasmi che rappresentavano gli incubi di *Re Lear*. Lui cominciava a comporre il mosaico con la sua figura, tentando invano di ricomporre se stesso. Non riuscendo però a ricostruirsi recuperava una carta da ingegnere ed iniziava a dipingersi (non dimentichiamo mai che Carlo Previtera era un pittore). Nel frattempo rientravano gli altri personaggi, gli cancellavano l'immagine ed il sipario si chiudeva..

*Dove sei stato con il Re Lear?*

Nel '71 abbiamo fatto una tournée sontuosa a Parigi, Brighton (dove ho conosciuto Ella Fitzgerald) Londra ed Amsterdam. Poi siamo stati a Firenze, Bologna e soprattutto a Napoli, dove abbiamo avuto un successo impressionante.



Roma 1970 Teatro Abaco Re Lear

Palermo 1971 Teatro Nuovo Moby Dick



*Quale è stato lo spettacolo successivo a *Re Lear*?*

Il *Moby Dick*, con cui ho debuttato a Palermo nell'inverno de '72. Ho fatto una gran fatica per idearlo, non nego di essermi perduto.

*Qualche parola sul *Moby Dick*?*

Il *Moby Dick* iniziava a luci molto basse, con un sottofondo di risacca marina. Entrava in scena Carlo Montesi con una maschera da pesce in testa, una sacca nera brillante ed una calzamaglia nera. Era tutto nero ma portava con sé una corda bianchissima, una cima.

Una delle mie attrici aveva portato dall'America un disco che riproduceva il canto delle balene (in Italia non esisteva ancora), e Montesi arrotolava la corda per terra. Poi entravano altri tre pesci che armavano la baleniera. C'era un tavolo su cui il capitano *Achab* faceva il suo castello di carte che non riusciva mai a finire. La balena era fatta con un grande pannello appoggiato al fondo della scena ed era coperta da un siparietto nero. Era costituita da una grande testa a cui era attaccato un grande pezzo di tela bianca. Lo spettacolo iniziava con il testo di Melville (*Chiamatemi pure Ismaele*) ma poco dopo, come facevo da tempo, lasciavo l'autore e seguivo il mio istinto.

*Cosa è successo a un certo punto al tuo modo di fare teatro?*

Intorno al '73 inizio a sentire che qualcosa non funzionava più nel mio modo di fare teatro. La mia creatività stava andando in crisi. Era cambiato il contesto storico-politico, ed io sono stato sempre molto sensibile a questo argomento. È come se avessi intuito che la strada presa dal paese non mi consentisse più di fare il mio teatro pieno di ironia, di gioco, di magia. L'ho capito meglio dopo qualche anno e l'ho denunciato, l'ho detto chiaramente. Comunque in quel perio-



do ho capito che il mio "teatro immagine" era finito. Bisognava prendere in mano un teatro di forti contenuti e pensai che era giunto il momento di smettere di giocare. Non era più tempo di "teatro gioco". Per questo ho fatto *Barbablè*, perché fui molto colpito dalla vicenda drammatica del "Circeo" (che deve aver toccato le mie origini proletarie) e dal fatto che le BR avessero iniziato a uccidere. Siamo nel '75 e quel gesto rappresenta un atto politico forte, anche se credo che fosse già troppo tardi.

*Qual è stato il tuo ultimo spettacolo legato al "teatro immagine"?*

Direi *Le tre Melarance*. Uno spettacolo divertente, ricco, ma al tempo stesso già fuori dal "teatro immagine".

Non aveva nulla a che vedere con l'opera di Carlo Gozzi e c'erano ancora filmati ed alberi di carta che formavano un piccolo eden da cui spuntavano una mela dipinta e una testa di serpente. Il filmato mostrava una casalinga molto comune che tornava a casa. Un mio testo descriveva le sue azioni e le sue riflessioni. Poi il film finiva e da dietro l'albero apparivano i corpi nudi di Adamo ed Eva.

Eva allungava la mano e staccava la mela. Le luci erano basse e prima di essere cacciati dal paradiso, essi strappavano tutti gli alberi.

Poi la luce diventava più alta e da allora arrivavano in scena molti personaggi delle fiabe o della mitologia popolare, che ne combinavano di tutti i colori: da Biancaneve, con una carrozzina piena dei sette nani in compensato, a Guglielmo Tell col figlio che non voleva tenere la mela sul capo. Dalla Banda Bassotti che rubava la carrozzina a Biancaneve, fino alla bella addormentata e al principe azzurro su un cavallo di cartone.

Lo spettacolo era carino ma inferiore rispetto al valore dei miei lavori precedenti.



Roma 1973 Teatro Abaco Le Tre Melarance /



La prima parte finiva con tutti i personaggi in scena ed in qualche modo dichiaravo la fine del mio "teatro immagine": uno dei personaggi aveva una macchina fotografica di quelle a scatto ritardato. La preparava, correva e si metteva nel gruppo. Poi partiva lo scatto che immortalava tutti i protagonisti: fine del "Teatro immagine", con tanto di foto ricordo! La seconda parte dello spettacolo era una riproposizione del Poe e vedendola prendevo sempre più coscienza del fatto che fosse finito un periodo. Non ho mai fatto teatro per soldi e dopo aver visto *Le tre melarance* ho capito che un ciclo era finito. Stavo facendo l'accademia di me stesso, la maniera di me stesso. Ho capito di essere al capolinea! Sarei potuto andare avanti per altri dieci anni, facendo i soldi con quel tipo di teatro, ma non mi andava.

*Però invece che smettere hai deciso di cambiare, e dopo Barbablè, hai fatto uno spettacolo su Majakovskij e Amleto...*

Si tratta di uno spettacolo che abbiamo realizzato a Nazzano Romano (un paese vicino Roma) nel 1976, dal titolo lungo di *Improbabile messa in scena di Amleto principe di Danimarca di Vladimir Majakovskij principe dei soviet*. Lo presentammo in una chiesa sconsacrata dove c'era moltissimo spazio e lo spettacolo, con alcuni momenti di "Teatro immagine", era qualcosa di straordinario. Due degli attori somigliavano tantissimo a Majakovskij e Lili Brik, e il tema era quello della rivoluzione che non vola, che non parte: il fallimento della rivoluzione. C'erano dei canti gregoriani russi ed avevamo costruito una gabbia in legno su tre piani con nove celle: una specie di cimitero verticale con al centro un uovo grandissimo, di truciolato. La *pièce* cominciava con Majakovskij che apriva questa porta a forma di uovo, simbolo della creazione, e andava a sve-

gliare i personaggi di *Amleto* nelle tombe. Mentre questi si svegliavano e cominciavano a recitare la loro parte, iniziava la rivoluzione. Essi stessi diventavano rivoluzionari e distruggevano la gabbia, trasformandola in un altro oggetto, in un grande uccello, simbolo della rivoluzione che deve volare. Alla fine c'era Majakovskij sotto la neve che recitava una sua poesia e *Amleto* che recitava la sua parte.

Majakovskij implorava all'uccello di volare e la sua delusione per il fallimento della rivoluzione si associava alla vita problematica ed incerta di *Amleto*.

Finché, proiettato su di loro, alla maniera del "Teatro immagine", il gabbiano si voltava ed emetteva il suo verso. Era qualcosa che faceva accapponare la pelle.

*In seguito hai realizzato spettacoli sui miti greci: L'aiace per Sofocle, Il ritorno di Oreste, Elettra, e così via.. Di cosa si trattava?*

Non si trattava di una visita ai tragici greci dei manuali, semmai al mondo e alla lingua di Omero, alle immagini del mito. C'era un atteggiamento del teatro allora contemporaneo che non accettavo: insisteva sui personalismi esasperati, sulle questioni private. Da parte mia cercavo discorsi ampi, grandi, legati ad un teatro politico. Nel mondo di Omero c'è una lingua ed una parola che possiede una ricchezza di immagini perfetta per un teatro come il mio che non ha mai smesso di amare le immagini.

E da quella lingua si può ricavare una profonda musicalità. Non credo che allora misi da parte il teatro visivo, ma credevo che fosse giusto affiancargli la parola. Era un momento in cui bisogna parlare e molto. Di grandi temi che sono ben espressi nelle tragedie greche: il dolore, la solitudine, la morte.



*Quegli spettacoli coincisero con un uso della parola molto diverso da come avveniva in precedenza, come mai?*

Non c'era un rifiuto del lavoro sulle immagini che avevo fatto fino ad allora.

Semplicemente si apriva una fase nuova.

Non sta scritto da nessuna parte che si debba fare la stessa cosa per tutta la vita.

Era vero che il "teatro immagine" da me fatto (per primo) tra il 1965 e il 1971, si era esaurito, o aveva smesso di avanzare, e ciò era avvenuto perché anche un certo movimento di arti figurative parallelo al teatro immagine si era fermato. Dopo *Le tre melarance* mi sono fermato con quel tipo di teatro, e secondo me più in là di così non si poteva andare.

In questi nuovi spettacoli c'era un vero e proprio testo poetico, talvolta quasi in rima, perché in quel momento mi interessava la parola al pari delle immagini, ma tutto era sempre teso alla ricerca di un nuovo linguaggio teatrale.

Ezra Pound classifica la poesia secondo tre elementi interni: metrica, immagini, suoni.

Io volevo che la poesia immagine e la poesia suono trovassero un punto di fusione.

*In quel periodo il tuo storico gruppo di lavoro non c'era più, è vero?*

Il mio gruppo ha fatto cose meravigliose ed abbiamo viaggiato tanto insieme.

Quando si sciolse fu per esaurimento di energie dovuto ad una lunga assuefazione.

Fu la conseguenza di una crisi dell'espressione iniziata intorno al 1975.

Come uscire fuori da quella morsa soffocante?

Ci fu una diaspora e la risposta che cercavo io era di tipo tecnico, non metafisico.

*Perché hai lasciato?*

Ho lasciato definitivamente nel '92, perché da un bel pezzo non mi divertivo più. E allora non c'era ragione di continuare. Se un artista non si diverte è meglio che smetta, perché se non fa solo fregnacce. E difatti i miei ultimi spettacoli (a parte il *Futurismo* e *Boulevard* che erano molto belli) non sono stati dei lavori molto riusciti.

*Parliamo un attimo dei tuoi lavori sul teatro del Boulevard e sul teatro futurista?*

Come dicevo poc'anzi, prima di affrontare un tema mi sono sempre documentato approfonditamente attraverso lo studio. Così ho fatto sia per *Tre serate del teatro del Boulevard* che per *Cinque serate Futuriste*. Sono stato l'unico che ha avuto il coraggio di impostare un lavoro sul "Futurismo" senza genuflettersi di fronte a Marinetti e agli altri.

Ho approcciato all'argomento in modo critico perché ho scoperto che i futuristi non facevano teatro per aggredire lo spettatore. Finivo il mio spettacolo dicendo: «Guardate che il teatro futurista non cerca di mettersi in contrasto col pubblico..». Prendiamo la teorizzazione di Marinetti sul teatro, quando dice che «l'unico teatro valido è il teatro di varietà».

Ora, ditemi se al mondo esiste un altro teatro che cerchi il contatto con il pubblico come fa il teatro di varietà.. Sono convinto che il teatro futurista avesse un carica nuova importante, ma pochi sanno che le piccole scene del teatro futurista, che durano un minuto, un minuto e mezzo l'una, sono già presenti in esperienze teatrali precedenti ai futuristi.

Penso ai *Boulevardienne* e alle loro famose *scenettes* di due-tre minuti l'una. Non credo che i futuristi abbiano inventato molto, ma ovviamente possedevano una carica esplosiva che il



pubblico italiano dell'epoca, ancora più provinciale di adesso, ha interpretato erroneamente. Io credo che sull'ondata emotiva provocata dal "Futurismo", i futuristi stessi abbiano intelligentemente costruito la loro fortuna. La mia provocazione sul "Futurismo" non è stata colta e la gente probabilmente non ha nemmeno letto il mio programma di sala dove dicevo "Guardate che non è vero niente...".

Sinceramente credevo che dopo uno spettacolo come il mio ci fosse almeno un confronto con gli specialisti del "Futurismo" in Italia.

Niente, nessun confronto. Ho realizzato il mio spettacolo alla "Galleria nazionale d'arte moderna" di Roma, in un contesto e in uno spazio che rendevano possibile un confronto. Invece niente.

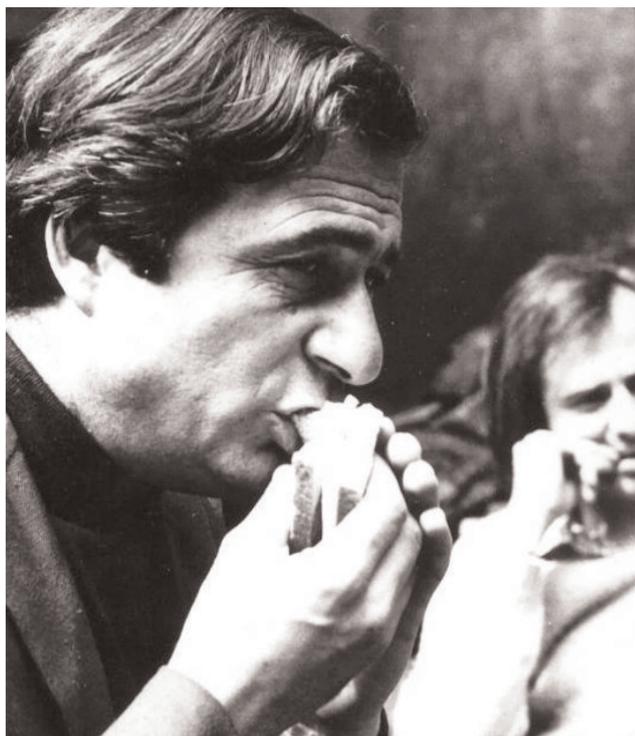
*Da quello che dici traspare un po' di amarezza...*

Con tutto quello che ho appena detto qualcuno può pensare che il mio atteggiamento nasca dall'animo amareggiato di un artista deluso. Non è così, io sto benissimo, mi sono messo a fare lo scultore, leggo, scrivo, sto benissimo, non sono affatto amareggiato.

*Ma prima di smettere hai lavorato per un po' a Parigi?*

Lì facevo esattamente le cose che facevo a Roma ma con tutt'altro merito. Sono stato l'unico italiano che ha portato il teatro sperimentale in giro per l'occidente. In Francia ero diventato *Monsieur Ricci*.

Sono comunque soddisfatto, perché il mio teatro è stato visto a Cracovia, Varsavia, Edimburgo (e non nel festivalino), Londra, Parigi, Venezia, Monaco (nel periodo delle tragiche olimpiadi del '72). Poi Berlino, Francoforte, Bonn, dove sono stato tre volte, e il Sud America. Abbiamo viaggiato tantissimo.



Parigi 1971 / 1971 Mario Ricci e il suo gruppo in tournée  
Mario Ricci e Carlo Montesi in tournée



*A Monaco hai lavorato nello spazio delle Olimpiadi, ed hai realizzato Los Angeles, giusto?*

Mi era stato affidato uno spazio da un architetto che stava organizzando un complesso di varie manifestazioni culturali. Lo spazio stava all'interno dell'area olimpionica e lo spettatore che veniva non era quello che di solito andava a teatro. Era lo sportivo. Il soggetto doveva essere legato alle Olimpiadi ed io proposi un lavoro sull'Olimpiade di Berlino del '36. All'inizio la mia proposta fu accolta, ma più tardi decidemmo di fare uno spettacolo sulle Olimpiadi di Los Angeles del '32. C'erano quattro superfici dipinte con immagini della *Grande Depressione* e le Ford che partivano verso la California. Insomma c'era Steinbeck. Con una serie di scatole di cartone creavo un labirinto nel quale dovevano passare gli spettatori e nel frattempo proiettavo sulle pareti in 16 mm, varie scene di cinema americano degli anni '30. C'era il gioco ed alcuni elementi del lavoro lasciarono un po' perplessi gli spettatori. Purtroppo quelle Olimpiadi furono funestate dai tragici fatti terroristici di *Settembre nero* e noi decidemmo di protestare perché volevamo che la manifestazione fosse interrotta. Invece vennero bloccate solo le manifestazioni culturali, ed anche se ci pagarono fino alla fine, avrebbero fatto una figura più dignitosa se avessero fermato i giochi. Ma lì c'erano questioni economiche enormi.

*A Bonn invece hai realizzato un altro spettacolo molto particolare, vero?*

Parliamo del 1973, di uno spettacolo all'interno del "Bonner Festival". Si intitolava *Giochi sulla sabbia* e consisteva in questo: la mattina della rappresentazione, in una piazza del centro storico di Bonn (isola pedonale) due grandi camion scaricavano un mucchio enorme di sabbia. La gente si incuriosiva immediatamente, e nel pomeriggio arrivavamo noi con il nostro furgone. Scendevano

tutti i ragazzi del gruppo con le maschere della "Commedia dell'arte italiana", ed uno strumento musicale che suonavano. Una volta sulla sabbia partiva *L'estro armonico* di Vivaldi (dal furgoncino) e i ragazzi iniziavano a spianare un po' la sabbia, creando un circuito su cui far correre le palline. Dopo un po' le maschere iniziavano ad invitare al gioco i passanti e gli spettatori. Pian piano i miei ragazzi si ritiravano e lasciavano le persone a giocare. Tutto finiva con grandi saluti e applausi, quando accendevamo il nostro furgone e ce ne andavamo. Fu il comune ad organizzare tutto, all'interno di un Festival. Fu un'esperienza bellissima.

*Cosa rimane della "Neoavanguardia teatrale italiana"?*

L'avanguardia ha avuto un ruolo importantissimo perché ha costretto il cosiddetto teatro ufficiale a seguirla, e quindi a rinnovarsi. Questo è un merito storico certo che non è stato ancora certificato. Naturalmente tutte le esperienze, soprattutto quelle di Avanguardia, hanno un inizio e una fine: il loro destino è di auto consumarsi. L'avanguardia si pone di fronte al resto della cultura e quando ha finito di bruciare e consumare, se dietro non c'è rinnovamento, l'avanguardia finisce.

*Ma ti manca un po' il teatro?*

Assolutamente no, in fondo il mio incontro con il teatro è stato del tutto casuale: mai avevo pensato di passare la metà della mia vita a fare teatro. Per cui non sono particolarmente legato a quel mondo. Avrei voluto essere pittore, mi sarebbe piaciuto essere un pittore da cavalletto, andare in giro per le campagne come gli impressionisti, come Monet, come Cezanne, magari bravo come loro sarebbe stato ancora meglio...



Brighton 1971  
Mario Ricci e il suo gruppo in tournée



## GLI INIZI

La prima critica negativa apparsa su carta stampata me l'ha rifilata nel 1962 il quotidiano *Le Monde*, quando ancora neppure immaginavo che di lì a poco, e per un bel pezzo, sarebbero state il mio pane quotidiano. Andò così. Doveva essere più o meno la primavera di quell'anno ed io già da qualche tempo mi mantenevo a Parigi facendo cornici per mio conto. Avevo imparato quel nuovo mestiere nell'atelier di Wengartein in Rue de Beaux Artes. Poi, siccome la *Prefecture* mi aveva negato il *permis de travaille*, mi ero messo in proprio e mi arrangiavo nella mia stanzetta, chambre-des-bonnes, di Rue de Rivoli. Dunque, come ho già detto, più o meno verso la primavera del '62 il mio amico Serge Rezvani deve fare una mostra di gravures e mi chiede se voglio fare le cornici per le sue opere. Naturalmente rispondo che sarei felicissimo di fargliele. Sono circa venti disegni il che significa venti cornici e per me un buon guadagno. La Galleria dove ci sarà l'esposizione è una piccola Galleria della rue de Seine con una magnifica vetrina d'angolo. Scelte le 'baguette' e concluso l'accordo con Serge, mi metto all'opera. Il lavoro è abbastanza lungo perché abbiamo deciso di arricchire ogni cornice con un 'pass-partout bisoté'. Durante la lavorazione sono fulminato da un'idea. Per una delle gravure fare una cornice diversa. In un certo modo personalizzarla al disegno dell'incisione e il disegno, decisamente astratto, mi fa pensare alla corteccia del sughero 'nature'. Senza dir niente a Rezvani mi

procuro al mercato delle Halle un pezzo di questa corteccia, si direbbe appena strappata dall'albero e con su, per la mia gioia infinita, tracce di foglioline e vellutello. Metto il foglio inciso 'sous-verre', sotto due vetri, e lo fisso, sporgente, sulla spessa corteccia di sughero. Finita l'opera vado da Serge e gliela mostro. Dice che può andare. Consegno quindi al gallerista le venti gravure incorniciate e lui ha la bella idea di esporre nella vetrina d'angolo, tutto solo, il mio capolavoro. Devo dire che fa una gran bella figura! Dopo il 'vernissage' escono le critiche e quella de *Le Monde* è, a dir poco, sfavorevole. Al critico del quotidiano non è affatto piaciuta la mostra del mio amico e non solo questo perché a un certo punto, dopo aver stigmatizzato sul suo lavoro aggiunge, presso a poco: "...a disturbare l'occhio oltre alla pochezza del disegno di Rezvani c'è una cornice fatta con un pezzaccio di sughero ancora fresco, con tanto di foglioline e vellutello. Non sono sicurissimo siano queste le parole usate dal critico per distruggere la mia invenzione. Il senso era però questo. Naturalmente per me è un trionfo. I miei amici parlano più della mia cornice che dei disegni di Serge, cosicché, quando l'indomani ci troviamo a pranzo in casa di uno di questi, appena posso, rizzata la cresta e alzata la coda, faccio cadere il discorso sulla disavventura nella quale ero incorso. E lo faccio con tanta malcelata sicumera da suscitare nella mia carissima amica Henriette la più giusta e sacrosanta reazione:

«Il ne faut jamais se prendre trop au serieux» mi dice fissandomi con il più bel sorriso ironico che potesse sfoderare. Devo dire di aver voluto raccontare tutta questa divertente e piacevole avventura per poter, infine arrivare alle sferzanti parole della mia cara amica. Frase che non mi è piovuta addosso senza bagnarmi; al contrario sono invece da allora sempre stato protetto dall'espormi ad altre figuracce, proprio dall'umido

che mi è rimasto indosso. E non solo questo perché l'assurda accoglienza riservata alla mia cornice da parte del critico francese mi ha molto aiutato, preparandomi ad ogni evenienza. Evenienze che non sono in seguito mancate, specialmente nei primi anni quando altri critici si sono occupati non troppo benevolmente del mio lavoro.

#### JAMES JOYCE E LA STAMPA TEDESCA

Il 1964-65 è stato 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 di Gordon Craig. Quei lavori – che forse hanno visto non più di 200-300 persone – erano, nel campo dell'avanguardia sperimentale, l'inizio della novità delle novità.

E non solo per Roma e per l'Italia. Ed è esattamente ciò che è accaduto. A tal proposito, mi sia consentito di riportare alcuni brani della stampa tedesca, relativi al *James Joyce*, rappresentato al Festival Experimenta III, svoltosi a Francoforte nel giugno del 1969. Scelgo la stampa tedesca perché tra tutte le critiche ottenute nel campo internazionale è quella che certamente meglio ha saputo leggere la qualità del mio lavoro.

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

*Saarbrucker 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 emozionante che scuote... Ironia e demistificazione sono i temi fondamentali di questo straordinario spettacolo che è soprattutto un invito al neoumanesimo.»

*Darmstadter Echo*: «Un gioco, un gioco per bambini ma con tutti gli ingredienti più significa-

tivi 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».

*Neue Frakfurter*: «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, Dalí ed altri maestri dell'arte e dell'espressività moderna.»

*Frankfurter Allegemeine*: «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 della stagione...».

EDGAR ALLAN POE  
E ILLUMINAZIONE AL KAMMERSPIELE

Durante tutto il nostro vai e vieni, tre o quattro addetti (macchinisti, elettricisti...) del teatro in silenzio, hanno seguito il nostro lavoro, altrettanto silenzioso e ordinato. Siamo un gruppo di professionisti e ci muoviamo dunque con sicurezza e sagacia. Sappiamo dove mettere mani e piedi. Lavoriamo sicuri e spediti e questo è sempre stato apprezzato dal personale dei diversi teatri nei quali abbiamo rappresentato i nostri lavori al punto che più d'una volta, avendoci scambiati per loro colleghi ci hanno chiesto a che ora sarebbero arrivati gli 'interpreti della commedia'. Gli attori, insomma! Sono sempre stato fiero di questa nostra peculiarità e non mi è mai dispiaciuto quando, a fine rappresentazione qualcuno di loro mi ha manifestato la propria simpatia per la nostra serietà e oculatezza nel lavoro, diciamo, manuale, magari aggiungendo poi, per dire che lo

spettacolo non gli era piaciuto, di non averci capito un bel niente.

Alle sedici abbiamo davvero finito. Prima di andare in scena ci resta ancora qualche ora per riposarci e rilassarci. Io, come faccio ogni volta, da solo lascio il teatro per un giro distensivo e per mangiare qualcosa, visto che dalla sera prima non ho toccato cibo. M'incammino in cerca di un luogo qualsiasi dove sedermi e mandar giù questo qualcosa. Senza volerlo a poche centinaia di metri dal teatro finisco in una grande piazza all'estremità della quale scorgo un immenso locale in stile tirolese. Si tratta di una birreria tanto grande quanto non ne avevo mai viste in vita mia. Salgo la scalinata ed entro. All'interno la birreria sembra ancora più grande. Immense sale con tavoli piccoli e grandi, già tutti più o meno occupati da gente chiassosa, molti dei quali in costume come li abbiamo già visti al nostro arrivo in città. Uomini e donne gomito a gomito e tutti, senza differenza di sesso, hanno davanti a sé enormi boccali di birra pieni dello spumeggiante nettare biondo, e molti già vuoti. Mi guardo attorno piuttosto intimidito. Non so cosa fare. Non so se far dietrofront e andarmene, oppure cercare un posto e sedermi con tutti gli altri. Infine scorgo una saletta meno affollata. Mi dirigo da quella parte e mi siedo in posizione strategica ad un tavolo d'angolo, dove già siede un signore piuttosto anziano. Non devo attendere molto. Dopo solo qualche minuto s'avvicina una specie di valchiria iper muscolosa e senuta e, senza tanti complimenti, nel suo magnifico tedesco mi chiede qualcosa. «Eine kleine bier, bitte» dico io recitando come una scimmia una frasetta ripetuta più volte a memoria. Quella mi guarda piuttosto perplessa e poi giù, un altro torrente di parole delle quali io, com'è naturale, non capisco un bel niente. Sfodero il sorriso più affascinante che riesco a mettere insieme in quel drammatico frangente e poi, con grande umiltà,

butto là in un italiano certamente più comprensibile dello sgangherato tedesco male orecchiato: «Una birra piccola per favore».

«Ah ja», fa quella, rimandandosi le quattro lettere in gola con un sospiro che poteva anche essere, anzi, che certamente era di penosa sopportazione quindi, letteralmente si gira sui tacchi e se ne va.

Io continuo ad aver fame. Mi guardo attorno e vedo in un altro ambiente, sul lato opposto della stanza dov'è uno di quei tavoli-vetrina strapieno di cose succulente tipiche bavaresi. Che sono poi pezzi di maiale cotto in pentola e crauti. Accanto al tavolo-vetrina c'è già un tizio con i regolari alpenstok e cappello con piuma e con in mano un piatto che sta riempiendo. Faccio lo stesso. Mi alzo, prendo un piatto e una forchetta e mi servo d'uno stinco di maiale con una bella porzione di crauti. Torno al mio tavolo e comincio a mangiare. Dopo qualche minuto arriva la stessa valchiria di prima. Ha in ogni mano quattro boccali di birra da un litro che sostiene alti all'altezza del seno prosperoso. Me ne scarica uno sul tavolo e, mentre lo fa, indicando con gli occhi il mio piatto, mi scarica addosso anche un'altra caterva di parole che io, purtroppo, non sono in grado di tradurre. Capisco però dal tono della voce che devo aver fatto qualcosa che non andava fatta. In cerca di aiuto guardo il mio vicino di tavolo ma quello sembra interessato solo al suo boccale. Da quando mi sono seduto lui non si è mosso d'una virgola. Continua a stringere il manico del suo boccale ancora pieno, gli occhi appannati fissi sulla bianca schiuma che è leggermente traboccata dal bordo. Decido all'istante che, per ogni evenienza non potrò certo contare su di lui. Mi sento per la prima volta solo in un mondo, un ambiente, in un qual certo modo, ostile. Sono in «terra teteska» e noi italiani con i crauti non siamo andati sempre d'accordo. Anzi!

Ad ogni modo mangio con appetito. Ci mancherebbe altro! Spazzolo ben bene il piatto e quando mi passa vicina la valchiria le faccio segno che intendo pagare. Lei, sempre con i quattro boccali in ogni mano, sempre tenuti all'altezza del florido petto, continua la sua marcia come se io nemmeno esistessi. Eppure son convinto che ha visto il mio gesto. Ho tempo. Non ho fretta. Posso aspettare ed ora, acquietata la fame e la sete posso dedicare il mio tempo all'esercizio che più amo: guardarmi attorno. Non ho forse scelto proprio per questo quel posticino d'angolo? Non ho nemmeno il tempo di pensarlo che devo voltarmi a precipizio perché ad un tavolo della stanza accanto se le stanno dando di santa ragione. Non è proprio quella che noi definiremmo una scazzottata. Si tratta di due tipi che, in piedi, si scambiano a turno sonori ceffoni senza fare assolutamente nulla per ripararsi. Siccome una notte di qualche anno prima nel giardino di Stoccolma di fronte al teatro dove io lavoravo ho visto una scena del tutto simile, sentenzio che potrebbe trattarsi d'un gioco di gente ubriaca del nord. C'è solo un problema a tenere in sospeso la mia sentenza: i ceffoni sono veri. Alti e sonanti. O se preferite: altisonanti. Se ne scambiano una mezza dozzina ciascuno, quindi si siedono e ricominciano a bere. Forse era davvero un gioco.

La valchiria popputa e muscolosa mi passa e ripassa accanto senza degnarmi d'uno sguardo. Infine si decide e lascia cadere sul mio tavolo un bigliettino. È il conto. Leggo, tiro fuori la moneta e aspetto. Finalmente dopo un altro paio di passaggi mi onora di una sosta. Intasca il danaro e mentre lo fa con la sua vociaccia perentoria mi scarica addosso un'altra filza di, suppongo, male parole e se ne va. Torna ai suoi giri. Io, che naturalmente non ho capito un accidente di quel che mi ha detto, e che ho però afferrato il palese rimprovero che vi era nella sua voce, disorientato e

intimidito, mi alzo per andarmene da dove sono venuto.

Ho dimenticato di dire che l'ingresso e l'uscita di quella straordinaria birreria aveva un so che di monumentale. Da fuori vi si accedeva da una larga scalinata di cinque-sei gradoni che terminavano in una sorta di comodo ripiano quindi, discesi altrettanti gradoni si era nella prima sala. Sul comodo ripiano vi era una brillante orchestrina che suonava musicchette locali e qualcos'altro di meno banale. Quando mi avvicino ai gradoni d'uscita vedo, mischiato fra gli elementi dell'orchestrina un uomo dai capelli sul bianco. Ha la faccia e la camicia tinte di rosso. È sangue. È visibilmente ubriaco e tenuto per le braccia da due energumeni mentre un terzo lo tira per la collottola verso l'uscita. Non sembra affatto arrabbiato anzi, agitando per quanto può le braccia canta giulivo. Seguo la scena inorridito fintanto il gruppetto raggiunge il ripiano e quindi, probabilmente dopo aver scaraventato il malcapitato ubriaco giù dagli scaloni d'ingresso, i tre energumeni tornano sui loro passi e sono accolti da un lugubre applauso da quelli che hanno seguito tutta la scena. Nessuno dei presenti m'è sembrato avesse nulla da ridire sul brutale trattamento riservato a quel povero cristo ubriaco. Il Poe era uno spettacolo affascinante, misterioso, intrigante. Come per il pezzo successivo anche in questo gli effetti cine-teatrali sono molto efficaci e il pubblico sembra apprezzarlo. Spesso applaude a scena aperta. Non è uno spettacolo facile. Rappresentare il grande romanziere americano, suggerire l'incanto delle sue narrazioni arcane, giocare con i suoi pendoli e i suoi pozzi senza rappresentarli, dando comunque l'impressione ch'essi fossero ad ogni istante presenti in scena, non mi è stato facile e questo pubblico bavarese sembra capirlo e accoglie la chiusura del sipario con un applauso convinto e generoso. Ma il vero successo lo riserva per

il pezzo successivo: *Illuminazione*. Il testo di Nanni Balestrini è, in realtà, un non-testo. Un non-testo di tre o quattro paginette dattiloscritte: ironiche, stimolanti, incalzanti. Non trattandosi di un testo a tema tutto è da risolvere attraverso la figurazione e raffigurazione di «immagini in libertà», se così posso dire, e quelle realizzate cinematograficamente da Turi, Capanna e me stesso e dai ragazzi che ora, tutto di bianco vestiti, muovendosi sul palcoscenico giocano con i se stessi rappresentati in quelle immagini, al di là della libertà scenica e al di qua d'un astrattismo di maniera, sono immagini pensate, realizzate e rappresentate al fine di ottenere, come mi sembra già di aver detto, «una ulteriore spettacolarizzazione della rappresentazione». Balestrini nel suo non-testo suggerisce movimenti ginnici che i ragazzi eseguono puntualmente seminascosti e confusi dalle immagini filmate che li coprono, avvolgendoli. Come pure sono avvolti dalle immagini quando compongono figure coreografiche mentre gli altoparlanti recitano brani che Balestrini ha tratto dalle didascalie de *Il giardino dei ciliegi*. Avvolti insieme agli spettatori che gremiscono platea e palchi e ogni volta che ciò accade il pubblico ci regala il suo assenso. Come a Francoforte l'anno dopo, questo pubblico di Monaco di Baviera dà l'impressione d'aver capito cosa significasse il mio "teatro-immagine". E lo fa nel modo più convincente e straordinario: alla chiusura del sipario tutti in piedi ad applaudire. Herr Doctor Zimmermann mi abbraccia commosso. È proprio così. In Italia ancora ridono di noi, qui ci abbracciano commossi. Amen, e così sia... Sono circa le tre del pomeriggio quando siamo pronti a partire. Qualcuno suggerisce di mangiare qualcosa insieme ma io ho altro nella mente. Ieri, quando ho raccontato ad Herr Zimmermann la mia disavventura in birreria lui mi ha, in un certo senso, svelato l'arcano. «Sa dov'è capitato lei senza volerlo?» mi ha chiesto.

«No» ho risposto lapidario. «Lei è capitato nella più famosa birreria del mondo. È lì che Adolf Hitler ha tenuto il suo primo comizio.» «Cristo!» ho esclamato io «Adesso capisco». E invece non avevo capito un bel niente! Troppo facile, troppo sciocco. Due più due non fa sempre quattro. Meglio verificare prima di sanzionare.

Ed è proprio per questo che mi scuso con i miei amici per non unirmi a loro. Voglio, intendo tornare nella stessa birreria, sedermi allo stesso posto e capire perché la valchiria m'ha trattato in quel modo. Ed è quello che faccio. Vado e mi siedo allo stesso tavolo della stessa stanza, nella speranza che sia lei a servirmi. Ho fortuna. Il tavolo è libero e, probabilmente, data l'ora, c'è meno gente di ieri. Lei appare non appena mi siedo. Mi guarda curiosa. Naturalmente stenta a riconoscermi, allora quando mi chiede cosa desidero, mettendo da parte il mio super fesso tedesco, ordino una birra nel mio splendido italiano. Mi riconosce. Con la bocca e lo sguardo esprime qualcosa fra il sorriso e la smorfia quindi si gira sui tacchi come un automa e parte di corsa verso il rifornimento. Devo confessare che pensandoci e ripensandoci qualcosa mi sembrava d'aver capito. Ora devo solo verificare, così, quando la valchiria torna col suo boccale da un litro risplendente del suo liquido biondo, io mi alzo e le faccio segno di seguirmi. La conduco al tavolo vetrina e, sempre a gesti le indico quel che voglio. Quindi torno a sedermi. Dopo appena cinque minuti lei torna con il solito stinco e crauti, questa volta però caldi, come pure caldo è il piatto. Nel poggiarlo con una certa grazia sul tavolo sembra sorridermi e, forse, mi augura buon appetito. Inutile dire che questa volta stinco e crauti mi sembrano infinitamente migliori. Mangio e bevo con soddisfatto appetito. Me la sto proprio godendo. Ho la netta sensazione che le mie deduzioni siano piuttosto azzeccate. Si tratta ora di vedere come va a finire. Finito di mangiare

le faccio segno di portarmi il conto e quando viene col suo foglietto, invece di lasciarlo cadere sul tavolo me lo porge. Lo prendo e infilo una mano nei jeans per prendere i soldi. Come tutti sanno le tasche dei jeans sono piuttosto aderenti cosicché, nel tirar fuori la mano con la moneta, tiro su anche due biglietti del teatro corrispondenti a due poltrone di prima fila nelle quali, per ragioni diciamo così 'tecniche' avevo piazzato i due proiettori 8mm. I due biglietti mi erano stati consegnati affinché la cassiera non si sbagliasse e vendesse anche quelli. Ho già detto che il teatro "Kammerspiele" non è a più di duecento metri dalla birreria di Adolf, ragion per cui la bella valchiria li riconosce immediatamente.

«Teather?» mi chiede, aspirando la parola come volesse mangiarsela. Allora l'orango, cioè io, battendosi i pugni sul petto quasi grida: «Ja, ja...lo teather!» Beh, voi non ci crederete ma la valchiria si fa un po' rossa e, ai miei occhi, diventa bellissima. «Tu» dice proprio tu «Tu teather Kammerspiele?» «Ja, ja. lo.. spettacolo.. ieri sera..»

«Oooh! Kut kut...Pravo!». A questa vorrei baciarla sulla bocca davvero e ci manca poco che non lo faccio. Mi limito invece a prendere il resto e, quando da quello prendo una moneta e gliela porgo come mancia, lei rifiuta decisamente. «Nein nein...tu artisten..». Quasi cado in ginocchio. Dio, ma ve lo immaginate: una bellissima valchiria popputa e muscolata che rifiuta la mancia perché io sono 'artisten'! Ma quando mai! «Ecco cosa sono i tedeschi», mi vien da pensare, perché questa non può essere che una storia tedesca. Sapete perché ieri ce l'aveva tanto con me? Credo di poter dire che primo, per servirmi da solo non dovevo sedermi a quel tavolo e in quella saletta, probabilmente di prima classe, ma nella sala più grande. Secondo, molto probabilmente servendomi da solo avevo dato l'impressione di non voler pagare il servizio sul cibo, forse obbligatorio per

chi sceglieva le sedie imbottite e, ultimo ma non ultimo, non avevo rispettato l'ordine delle cose.

Naturalmente non si tratta che di mie supposizioni ma, ancora oggi, sono convinto che quelle dovevano essere le sole ragioni per essere stato così vistosamente maltrattato.

#### FECERO A BOTTE PER UN MIO SPETTACOLO

*Salomè, Sacrificio edilizio e Varietà* li rappresentai nel marzo '66 al regio di Parma, nella prima uscita dalla sede romana delle "Orsoline", al Festival internazionale del teatro universitario, dove fecero a botte per il mio spettacolo. Mi spiego: il lavoro fu visto a Roma da Chiara Valentini, che adesso, se non ricordo male, scrive sul *l'Espresso*. Dopo la visione ci invitò a Parma, che era una città rossa, ed ovviamente anche l'università lo era, con degli antagonisti neri, fascisti, i quali vennero a vedere il mio spettacolo e ne trassero occasione per fare casino. Il mio spettacolo era perfetto per suscitare la loro ira, visto che non lo capirono molto, e pensarono di essere stati aggirati o non rispettati. Hanno fatto un casino incredibile, hanno fatto a pugni durante lo spettacolo ed hanno segnato in quel modo il mio primo spettacolo fuori dalle "Orsoline".

#### TUTTA LA MIA CONCEZIONE DEL TEATRO CAMBIA PER UNA PAROLA

In un saggio scritto su *Teatro 1* nel 1967, dicevo che il mio teatro doveva portare prima emozioni e poi riflessioni, ma soprattutto che doveva evitare il contrario, che non andava bene «il viceversa». Era talmente nuova la proposta che chi ha pubblicato il testo lo ha corretto. Pensava che mi fossi sbagliato, ed ha scritto «e viceversa», mandando all'aria tutto il mio discorso. Perché «e non viceversa» significa una cosa, mentre «e viceversa» ne

significa un'altra. Sia chiaro, io non voglio fare la parte dell'incompreso. Mi dispiace soltanto che quel documento, se un giorno qualcuno lo dovesse leggere, è un documento falsificato.

## RE LEAR. L'UNIVERSALITA' DEL TEATRO

Una volta abbiamo portato il mio *Re Lear* ad Altamura, in un paese di gente semplice dove non succedeva mai niente. Lo spettacolo era gratuito e c'è una foto fatta dal mio amico John Ross che mostra un mare di cappelli e di gente che del *Re Lear* non sapeva nulla: erano tutti pastori. Dopo lo spettacolo ci fu una specie di dibattito, con il maestro di Scuola e il sindaco. Ma la cosa straordinaria fu la reazione di questi pastori che parlavano agitando le mani. Erano le mani di gente che per tutta la vita aveva zappato, e si vedeva bene. Era il 1971 e mi ricordo che queste persone parlavano accalorate e sconvolte. Non voglio dire che quella sera ad Altamura era arrivato il profeta, ma qualcosa di importante per loro era avvenuto. Quegli spettatori non erano stati minimamente interessati al *Re Lear*, ma erano stati colpiti dal linguaggio dello spettacolo, dai ritmi, dai tempi, dalle idee. C'era l'ultima scena con un'incudine, e due uomini che forgiavano la gabbia di *Re Lear*.

Lo facevano sotto la tempesta e c'era un urlo di gabbiani. Per quella gente l'incudine emetteva un suono familiare, quotidiano, e con questi elementi credo di aver fatto breccia.

Credo che se il più grande regista di tutti i tempi avesse rappresentato il più grande *Re Lear* della storia del teatro, non avrebbe avuto l'effetto che ha avuto il mio.

Tra l'altro il *Re Lear* è una tragedia complicatissima, anche se bellissima, e nel rappresentarla devi stare attento a mille cose. Credo che il linguaggio da me usato abbia fatto capire loro il senso della tragedia.

## OLTRE CORTINA

Non ho mai capito come mai e in che modo noi, fin dalla nostra entrata nell'area d'oltre cortina, si sia sfuggiti ad ogni forma di organizzazione, dunque d'ufficialità e, infine, di controllo. Incredibile ma vero: fin dal nostro ingresso in Polonia nessuno si è mai veramente interessato di noi, dandoci così agio di spostarci in lungo e largo, senza limiti e senza controlli, in un paese soggetto, come i più «reazionari» di casa nostra accusavano, a stretto controllo politico-poliziesco. È bene ricordare che siamo nel 1967, in piena guerra fredda. Senza voler fare nessuna post-dietrologia i fatti furono quelli e dunque ho ragione di non aver capito allora e oggi, come e perché abbiamo potuto vivere quella singolare avventura. Ci fu data la possibilità, a noi - «cani sciolti» - se così' posso dire, di entrare in case «private», discorrere e parlare di cose «private» strettamente legate alla vita d'ogni giorno che certamente ad altri, occidentali come noi, era negata, se non in particolari casi legati alle conoscenze e alle amicizie. Davvero un'esperienza singolare nella quale la ragione della nostra presenza in quei luoghi, ebbe davvero scarsissima importanza. Di teatro sperimentale non si parlò quasi mai. Comunque poco, né il nostro spettacolo, *Edgar Allan Poe*, con tutte la sua singolarità, suscitò l'interesse che ci si sarebbe aspettato. Evidentemente l'avanguardia, il teatro di sperimentazione non erano gli argomenti che gli stavano più a cuore in quel momento. D'altra parte, vien da dire, (ma questo è un dibattito antico) avanguardia e sperimentazione artistica sono presenti e variamente apprezzati (o disprezzati) laddove esiste una parvenza di democrazia. Difficile immaginare movimenti d'avanguardia artistica, se non clandestina, in paesi sottoposti a dittature, o a qualsiasi forma di dispotismo. La stessa avanguardia storica russa è nata e si

è sviluppata nel momento in cui l'impero zarista s'era adattato all'imperio borghese-parlamentare e la sua lunga coda, che per qualche anno ha convissuto con lo sviluppo e il consolidarsi della rivoluzione d'ottobre. È stata infine soffocata proprio da quella per la quale essa (l'avanguardia) aveva così intensamente lottato nel periodo pre-rivoluzionario. Bene o male quei tre giorni della nostra forzata permanenza finirono e noi, infine, riprendemmo la strada di casa. Ma, come vedremo, i nostri guai in terra d'oltre cortina, non erano ancora finiti. Trasportati per tutta la notte da Deborah la vichinga (ancora oggi mi chiedo come abbia fatto!) ci svegliammo all'alba dell'indomani alla frontiera ceco-austriaca. Ultimo ostacolo da superare prima di rientrare nel controverso, amato-odiato occidente. Ci aspettiamo la solita trafila. Ore di attesa pur se a quella frontiera e a quell'ora siamo gli unici a voler passare. Invece, del tutto inaspettatamente, i poliziotti cechi sembrano assai ben disposti nei nostri riguardi. Senza smettere del tutto l'abituale comportamento non proprio amichevole, sembra vogliano sorriderci. Ho addirittura l'impressione che uno di loro, nella sua incomprensibile lingua, si rivolga a Deborah con un qualcosa molto simile ad un: «benvenuti». Rinfrancati e incoraggiati rispondiamo alla loro supposta benevolenza con sorrisi e gesti di sconfinata amicizia. Pur di superare quanto prima quell'ultimo ostacolo, siamo disposti a tutto. Sorrisi e ammiccamenti ruffiani si moltiplicano a dismisura. Fa un freddo cane e, forse proprio per questo, i doganieri sembrano volerci lasciar passare senza troppe richieste e quindi tornarsene al caldo della loro baracca. Di fronte a noi, a non più di cento metri, su di un rialzo del terreno c'è la frontiera austriaca. Dai loro movimenti ho l'impressione che i doganieri ci abbiano già scorti. D'altronde non passiamo certo inosservati con la nostra grossa cassa, sistemata come un catafalco sul tetto del

mezzo. Oltre alla cassa c'è poi il nostro aspetto, a non permetterci di passare inosservati. Cisposi, i «capelloni» spettinati, le membra rattrappite per la notte passata all'addiaccio. Eppure i cechi sembrano prendere le cose per il verso giusto. Anche se le nostre sembianze sul momento non appaiono proprio le stesse stampate sulle piccole foto, verificano abbastanza superficialmente i nostri passaporti. Ci chiedono quindi di aprire il portabagagli posteriore del Volkswagen e qualcuno dei nostri bagagli personali e, dopo aver frettolosamente ispezionato l'interno del mezzo, ci rivolgono la domanda che farà saltare tutto in aria. E non per colpa loro! Merda! «Cosa c'è nella cassa?» Chiedono del tutto legittimamente. La cassa, costruita con legno e spesso compensato, che durante la rappresentazione appare in scena come un catafalco, nel tempo della sua inattività artistica, torna ad essere quello che è: un contenitore di tre metri di lunghezza per un metro e venti di larghezza per ottanta centimetri di altezza; una comune cassa per il trasporto del materiale scenico.

Ci pensa Claudio (Previtera) a far saltare tutto in aria. Il nostro Claudione. «Ruskji» risponde alla domanda del doganiere-poliziotto ceco, anticipandomi d'un soffio. Io avrei detto: «Niente. Materiale di scena». Invece lui, chissà perché, dice un russo: «Ruskji». Lo dice, naturalmente, con l'intento di scherzare. Con l'intento di farci ridere tutti. Perché tutto sommato è inverosimile, fuori del mondo che dentro il catafalco, nella cassa, ci possa essere un russo. E chi ce lo potrebbe aver messo? E cosa ci sta a fare lì, un russo? Lui, ancora mezzo addormentato, infreddolito, assolutamente certo d'essere supremamente spiritoso, divertente e farci ridere tutti, poliziotti cechi compresi, getta la parolina che ci farà definitivamente gelare le chiappe. Perché, amici miei, quelli mica ridono. A quelli tutti i nostri salamalecchi; tutti quei falsi sorrisi è quei gesti remissivi devono già averli insospettiti. O magari

no. Magari, molto più semplicemente, devono aver pensato che questi gitani d'occidente ci stanno prendendo per il culo! E se lo avessero pensato non ci sarebbe stato nemmeno da dargli torto. Loro sono in tre e al *Ruskji* di Claudio li vedo cancellare dai loro volti quel poco d'umanità che ce li aveva resi così rassicuranti. Guardano per un istante Claudione e poi uno di loro spara fuori una parola che in ceco deve significare: «Cosa?» Anzi, che sicuramente significa: «Cosa?» È così palesemente minaccioso che persino Claudio capisce la stronzata che ha appena fatto, e allora, per rimediare (pensa lui), invece di mettersi a piangere e dire: «ho scherzato», credendo che essi capissero da soli che lui stava solo scherzando, col tono del cacasotto che per divertire, per far ridere tutti, fa lo spavaldo, rilancia: «Tovarich Ruskji». Aggiungendo così nitroglicerina al fuoco. Ancora oggi non so se quei poliziotti cechi avessero capito quali fossero realmente le intenzioni di Claudio, oppure se l'avessero preso sulla parola e credessero che nella cassa-catafalco ci fosse davvero un compagno russo. Al rilancio di Claudio quelli, nel dubbio, sono andati a vedere. E vedere significava aprire la cassa. Cioè che noi aprissimo la cassa. Ora, a molti può apparire esagerato che l'apertura d'una cassa possa rappresentare una tragedia. Anche quando ciò debba avvenire a circa diciotto gradi sottozero. E lo sarebbe, non fosse che la bassa temperatura aveva gelato le corde che tenevano ben saldo il catafalco sul portabagagli del mezzo. Gelate le corde, gelate le mani che avrebbero dovuto scioglierle, ecco composta la tragedia.

I nodi delle corde resistono. Non intendono assolutamente mollare la presa. Bisogna esserci passati per crederci. Nessuno di noi ha nelle dita ghiacciate, sufficiente forza per allentarli. Passa una buona mezz'ora prima che uno dei nostri carcerieri sia folgorato dall'idea che manca. Rientra nella baracca e di lì a poco ne esce con una casse-

ruola ripiena d'acqua bollente. Ben irrorati dall'acqua fumante, i nodi mollano, le corde si afflosciano e finalmente, tolta la cerata che lo copre, possiamo sollevare il coperchio del catafalco. La cassa è aperta, adesso possono vedere. Verificare. Sincerarsi che fra le scene non c'è alcun «tovarich» nascosto.

Per sincerarsene basterebbe che uno di loro si arrampichi sulla scaletta poggiata sul fianco del Volkswagen e dia un'occhiata all'interno. Ma quelli non ci pensano per niente. La punizione non è tale senza l'umiliazione. Pretendono che si svuoti la cassa e si depositi in terra, pezzo per pezzo, tutto il materiale contenuto in essa. Si trattava infatti di oggetti, in genere di legno compensato, che mai e poi mai ad occhi profani sarebbero potuti apparire parti di una scenografia.

Per me fu invece diverso. Era la prima volta che mi fissavo a quel modo su quegli oggetti dalle stravaganti forme e capii, una volta per tutte, quanto di artificioso e al tempo stesso magico, vi possa essere in una rappresentazione teatrale. E non solo del mio "teatro immagine". Mano mano che i pezzi passano da una mano all'altra, spodestati dall'artificiosità della rappresentazione, non più mossi con sapienza nelle luci di scena, in modo tale da divenirne parte determinata e determinante dalla rappresentazione adesso, alla fredda luce invernale mi appaiono par qual che sono: niente di più che meschini pezzi di legno, tagliati, modellati e colorati dalla nostra fantasia. Solo oggetti che senza «ruolo» né «parte» hanno perduto la propria anima. Spogliati dalla consistenza magica dal contesto per il quale sono stati concepiti e realizzati, tornano ad essere quel che sono: cose innocue, spoglie di qualsivoglia significato. Impossibile pensare che quelle cosucce abbiano potuto trattenere l'attenzione, stimolare la fantasia di un pubblico che si lasciava quasi sempre coinvolgere e a volte, lo voglio dire: affascinare! Cosucce che adesso non meritano né considerazione né commenti da parte

di chi aveva spogliato anche noi dal nostro abito misterioso di sagaci teatranti. Ridotto tutto ad un miserabile passaggio di frontiera, non suscitano nemmeno una risata sardonica, né un pietoso commento.

Quando la cassa-catafalco fu interamente svuotata, constatato il vuoto, senza nemmeno darci alcun segnale di libera uscita, i nostri persecutori si ritirarono nella loro diabolica, miserabile baracca che loro, pomposamente, indicavano sulla carta come frontiera e noi, mentre loro forse stavano ridendo di noi, rimpacchettammo tutto e ce ne andammo dall'altra parte. La cortina di ferro definitivamente alla spalle.

#### MOBY DICK A CAMOGLI

Doveva essere il 1978 o il 1979. Mi chiamano dalla direzione del PCI di "Botteghe oscure" e mi chiedono di partecipare al Festival de l'Unità a Genova. A Genova, però, non mi andava di andare e chiedo di poter montare il mio *Moby Dick* a Camogli: una cittadina a una 50 di km da Genova, con un porticciolo delizioso. Stranamente accettano. E fu così che montai il *Moby Dick* nel porto di Camogli. Lo faccio interamente in collaborazione con la cooperativa dei pescatori di Camogli, tutti comunisti e tutti bravissimi: mi hanno proprio aiutato, anche a divulgare la notizia. Per una settimana ho fatto una specie di laboratorio aperto (e all'aria aperta) nel porticciolo di Camogli. Mi ero fatto costruire una balena di plastica lunga 9 metri e alla testa alta due metri (la spesa più alta di tutta l'operazione). L'abbiamo pitturata sul molo e a poco a poco si sono aggregati un sacco di giovani e giovanissimi, attirati anche dal laboratorio e dalle prove. Tra tutti questi ragazzi ne ho scelti quattro, che dovevano fare la parte dei pesci con le stesse teste di pesce del lavoro originale. Il tutto su un grande peschereccio messo a disposizione dalla

cooperativa dei pescatori, con un albero al quale fu aggiunta una vela. Il *Moby Dick* l'abbiamo ancorato ad una barca e legato come nel film di John Huston. Poi l'abbiamo portato ai limiti del molo, assolutamente fuori della vista del pubblico. Abbiamo dotato una quarantina dei ragazzi che assistevano al laboratorio, di lanterne a petrolio (poi dirò perché). Inoltre, d'accordo con i pescatori del posto (specialmente all'inizio quando c'è il rituale dell'"armo" della preparazione della baleniera), abbiamo organizzato un coro in antico dialetto di Camogli: vecchie canzoni marinare, una cosa molto efficace. Achab scendeva dall'albergo che stava in cima a Camogli e si faceva tutta la stradina in discesa. Avevo ottenuto dal comune di Camogli di spegnere tutte le luci, e c'era un gran silenzio. Si sentiva solo il battere della sua gamba di legno, e intanto, dal fondo del molo, spuntavano i ragazzi con i lumi a petrolio accesi. Un colpo d'occhio straordinario. Lo spettacolo era gratuito e ho calcolato che complessivamente ci saranno state 5000 persone – più degli abitanti di tutta Camogli - anche perché il laboratorio di teatro all'aperto aveva richiamato gente da paesi vicino, come Chiavari, e persino da Genova. Lo spettacolo aveva delle parti prese dal lavoro originale, per esempio i pesci che entravano in scena, solo che in questo caso uscivano dal mare e salivano sul peschereccio per giocare a carte con Achab. A Camogli era molto diverso, per quanto ci fossero forti richiami al *Moby Dick* originale. La cosa straordinaria era la presenza dell'aria di mare, e non dimenticherò mai il finale, quando è apparsa la grande balena in mezzo al porto e lentamente è venuta contro il peschereccio. A quel punto è partita la proiezione del film di Houston, proprio quando Gregory Peck è sulla scialuppa che arpiona la balena. Tutto proiettato sulla vela. Ma siccome la vela era triangolare, una parte del film andava a finire sulla facciata della chiesa, in fondo al porto. Purtroppo di questo *Moby Dick* non ci sono foto.



Roma 1973 Teatro Abaco Le tre melarance



**1962** MOVIMENTO NUMERO UNO  
PER MARIONETTA SOLA

testo e regia Mario Ricci  
collaboratori Nini Santoro, Nato Frascá  
Casa di Nello Ponente, Roma, 31 dicembre

**1964** SPETTACOLO DI TRE PEZZI

regia Mario Ricci  
collaboratori Pasquale Santoro, Remo Remotti  
Galleria Arco D'Alibert, Roma, gennaio

**1964** MOVIMENTO PER MARIONETTA SOLA N° 2

testo, regia, luci e colonna sonora Mario Ricci  
materiale scenico Gastone Novelli  
musica Nini Santoro  
Teatro Orsoline 15, Roma, 26 dicembre

**1964** MOVIMENTO UNO E DUE

animazione, testo, regia, materiali scenici  
colonna sonora, luci Mario Ricci  
Teatro Orsoline 15, Roma, 26 dicembre

**1965** MOVIMENTO UNO E DUE (Ripresa)

animazione, testo, regia, materiali scenici  
colonna sonora e luci Mario Ricci  
Teatro Orsoline 15, Roma, 3 marzo

**1965** A

di Gianni Novak  
materiale scenico Giorgio Aragno  
colonna sonora Mario Ricci  
musica Sanjust  
luci Mario Ricci  
animatori Carlo Vitali e Mario Ricci  
tecnico del suono Riccardo Orsini  
Teatro Orsoline 15, Roma, 3 marzo

**1965 PELLE D'ASINO**

di Elio Pagliarani e Alfredo Giuliani  
materiale scenico Gastone Novelli  
marionette, luci, colonna sonora e regia Mario Ricci  
tecnico del suono Riccardo Orsini  
animatore Mario Ricci  
Teatro Orsoline 15, Roma, 3 marzo

**1965 BALLETO A DUE**

di Mario Ricci in collaborazione con Franco Libertucci  
materiale scenico Franco Libertucci  
marionette Gabriella Toppani  
colonna sonora, luci, animazione e regia Mario Ricci  
tecnico del suono e luci Riccardo Orsini  
Teatro Orsoline 15, Roma, 15 Maggio

**1965 FLASH FICTION**

di Mario Ricci  
materiale scenico, luci e regia Mario Ricci  
colonna sonora Mario Ricci, Nini Santoro  
tecnico suono e luci Riccardo Orsini  
animatori Carlo Vitali e Mario Ricci  
Teatro Orsoline 15, Roma, 15 maggio

**1965 POR NO**

di Achille Perilli  
regia Marcello Aste  
materiale scenico Achille Perilli  
direzione delle voci Marcello Aste  
colonna sonora e luci Mario Ricci  
animazione Carlo Vitali e Mario Ricci  
tecnico del suono e luci Riccardo Orsini  
Teatro Orsoline 15, Roma, 15 maggio

**1965 VARIETÀ**

di Mario Ricci  
materiale scenico, luci e regia Mario Ricci  
colonna sonora Mario Ricci, Nini Santoro  
tecnico del suono e luci Riccardo Orsini  
interpreti Claudio Previtiera, Sabina De Guida  
Tonino Campanelli  
Teatro Orsoline 15 Roma, 15 dicembre  
Festival internazionale del Teatro Universitario  
Parma, marzo 1966

**1965** TANTO FRAGILI NON SI ENTRA  
NELL'UFFICIO DEL CAPITANO

di Giuliano Zincone

materiale scenico Emiliano Tolve

direzione delle voci, luci, colonna sonora e regia Mario Ricci

Teatro Orsoline 15, Roma, dicembre

**1965** SALOMÈ

testo collage Mario Ricci

marionette Gabriella Toppani e Mario Ricci

dipinte da Claudio Previtera

materiale scenico Claudio Previtera

luci e colonna sonora Mario Ricci

animatori Gabriella Toppani e Mario Ricci

tecnico del suono e luci Luigi Perrone

interpreti Claudio Previtera

Teatro Orsoline 15 Roma, Dicembre

Festival internazionale del Teatro Universitario

Parma, marzo 1966

**1965** SACRIFICIO EDILIZIO

testo-collage, luci, colonna sonora e regia Mario Ricci

materiale scenico Carlo Cego

interpreti Deborah Hayes, Angela Diana, Sara Di Nepi

Claudio Previtera, Sabina De Guida

tecnico suono e luci Luigi Perrone

Teatro Orsoline 15, Roma, dicembre

Festival internazionale del Teatro Universitario

Parma, marzo 1966

**1966** I VIAGGI DI GULLIVER

di Mario Ricci (dal romanzo di Jonathan Swift)

regia Mario Ricci

scene Claudio Previtera

interpreti Deborah Hayes, Sabina De Guida, Angela Diana

Claudio Previtera, Tonino Campanelli, Piero Panza

Teatro Orsoline 15, Roma, 15 – 18 ottobre

**1967** EDGAR ALLAN POE

testo-collage filmati e regia Mario Ricci

materiale scenico Claudio Previtera

interpreti Deborah Hayes, Sabina De Guida, Sara Di Nepi

Angela Diana, Claudio Previtera, Tonino Campanelli

Teatro Orsoline 15, Roma, 15 maggio

**1967 ILLUMINAZIONE**

di Nanni Balestrini

regia Mario Ricci

scene Giancarlo Bignardi

luci Mario Ricci

interpreti Deborah Hayes, Angela Diana

Claudio Previtera, Marilù Gleyeses, Vivian Lombroso

Tonino Campanelli, Franco Cataldi, Marco Romizi

Teatro della Ringhiera, Roma, 26 ottobre

**1968 JAMES JOYCE**

di Mario Ricci

regia Mario Ricci

materiale scenico Giancarlo Bignardi

Carlo Montesi, Mario Romano

interpreti Deborah Hayes, Carlo Montesi, Angela Diana

Tonino Campanelli, Mario Romano

musiche Jerry Mulligan

interprete vocale del testo di James Joyce Gabriella Toppani

Unione culturale, Torino

Teatro Abaco, Roma, ottobre

**1969 IL BARONE DI MÜNCHHAUSEN**

di Mario Ricci

regia Mario Ricci

materiali scenici Claudio Previtera, Carlo Montesi

Mario Romano

interpreti Carlo Montesi, Mario Romano, Tonino Campanelli

Deborah Hayes, Angela Diana, Claudio Previtera

Unione Culturale, Torino

Teatro Abaco, Roma, novembre

**1970 RE LEAR: DA UN'IDEA DI GRAN TEATRO  
DI WILLIAM SHAKESPEARE**

di Mario Ricci (da William Shakespeare)

regia Mario Ricci

materiali scenici Claudio Previtera

Carlo Montesi, Mario Romano

interpreti Carlo Montesi, Mario Romano, Angela Diana

Claudio Previtera, Luigi Perrone

Gabriella Toppani, Carla Renzi

incontro seminario internazionale di ricerca

Teatro di Palazzo Grassi, Venezia, 16 maggio

Teatro Abaco, Roma, maggio

**1971 MOBY DICK**

di Mario Ricci (da Herman Melville)

regia Mario Ricci

materiali scenici Claudio Previtiera

Mario Romano, Carlo Montesi

interpreti Claudio Previtiera, Angela Diana

Lillo Monachesi, Carlo Montesi, Debora Hayes

III Rassegna del Teatro nuovo, Palermo

**1972 LOS ANGELES 1932**

di Mario Ricci

regia Mario Ricci

interpreti Caterina Merlino, Mariella La Terza

Ugo Margio, Paolo Fallace, Sabina De Guida, Walter Silvestrini

Marisa Volonnino, Mauro Knezevic, Tonino Campanelli

Francesco Graziosi, Valerio Ghiandi, Laura Bono

Giochi olimpici, Monaco di Baviera, agosto

**1972 IL LUNGO VIAGGIO DI ULISSE**

di Mario Ricci

regia Mario Ricci

film Guido Cosulich, John Ross, Mario Ricci

interpreti Carlo Montesi, Mario Romano, Lillo Monachesi

Angela Diana, Claudio Previtiera, Deborah Hayes

Tonino Campanelli, Mariella La Terza

Teatro Abaco, Roma, 18 settembre

**1973 LE TRE MELARANCE**

di Mario Ricci

filmati e regia Mario Ricci

elementi scenici Claudio Previtiera

Carlo Montesi, Mario Romano

interpreti Carlo Montesi, Lillo Monachesi, Angela Diana

Claudio Previtiera, Deborah Hayes, Mariella La Terza

Teatro Abaco, Roma, 4 dicembre

**1973 KLANGFABERSPIEL**

progetto e regia Mario Ricci

scene e pitture in scena Piero Dorazio

musiche e direzione Marcello Panni

interpreti Claudio Previtiera, Mario Romano

Lillo Monachesi, Ugo Margio, Carlo Montesi, Angela Diana

Deborah Hayes, Mariella La Terza

musica Gruppo Nuova musica

Piccola Scala, Milano

**1975 GIOCHI SULLA SABBIA**

azione di teatro in strada del gruppo  
di sperimentazione Teatrale diretto da Mario Ricci  
Marketplatz, Bonn, giugno

**1975 BARBABLÈ**

di Mario Ricci  
regia Mario Ricci  
scene Mario Romano  
costumi Angela Diana  
film originali Giorgio Aureli, Eva Piccoli, Mario Ricci  
interpreti Jean Paul Boucher, Gabriella Conti  
Federica Debè, Bianca Grieco, Marisa Patulli  
Teatro Abaco, Roma, dicembre  
Teatro Quirino, Roma, dicembre

**1977 IMPROBABILE MESSA IN SCENA**

DI AMLETO PRINCIPE DI DANIMARCA  
DI VLADIMIR MAJAKOVSKIJ PRINCIPE DEI SOVIET  
di Mario Ricci  
regia, luci e colonna sonora Mario Ricci  
interpreti Tonino Campanelli, Stefano Cornati  
Stefano De Santis, Duccio Dugoni, Ingrid Enbom  
Susanna Micozzi, Marcello Murru  
Antonello Ottonello, Antonio Santini  
Nazzano Romano, aprile

**1978 AIACE PER SOFOCLE**

di Mario Ricci  
regia Mario Ricci  
scenografia Carlo Montesi  
interpreti Gudrun Gundlach, Carla Tenda, Marcello Murru  
Teatro Abaco, Roma, marzo

**1979 IL RITORNO DI ORESTE**

di Mario Ricci  
regia, luci e colonna sonora Mario Ricci  
musica Alvin Curran  
costumi Fabrizia Magnini  
voce registrata Dario Mazzoli  
interpreti Nicola Pistoia, Gianni De Feo, Pino Misiti  
Teatro Abaco, Roma, aprile

**1980 ELETTRA**

di Mario Ricci  
regia, luci e colonna sonora Mario Ricci  
materiali scenici Carlo Montesi, Fabrizia Magnini  
interpreti Cecilia Sacchi  
Teatro Abaco, Roma, marzo

**1981 IPERIONE A DIOTIMA**

di Mario Ricci  
regia, luci e colonna sonora Mario Ricci  
materiali scenici Carlo Montesi, Cecilia Magnini  
interpreti Ruggero Dondi  
Teatro Abaco, Roma, Aprile

**1982 PENTESILEA**

di Mario Ricci  
regia, luci, materiali scenici e colonna sonora Mario Ricci  
Sala Umberto, Roma

**1989 CINQUE SERATE FUTURISTE**

di Mario Ricci  
regia, luci e colonna sonora Mario Ricci  
scene e costumi Carlo Montesi, Fabrizia Magnini  
Dafne Daffuri, Simona Ricci  
assistente alla regia Filippo Ricci  
interpreti Angela Ceruti, Anneliese Harryson  
Gianpaolo Innocentini, Roberto Posse, Walter Toschi  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

**1990 TRE SERATE DEL TEATRO DEL BOULEVARD**

di Mario Ricci  
regia, luci e colonna sonora Mario Ricci  
materiali scenici Fabrizia Magnini, Carlo Montesi  
interpreti Roberto Posse, Maddalena Rossi, Walter Toschi  
Giulia Del Monte, Cinzia Torriglia  
Borsino del mattatoio, Roma

**1991 IL TEATRO A ROMA DAL SETTECENTO AL BELLI**

di Mario Ricci  
regia, luci, e colonna sonora Mario Ricci  
materiali scenici Daniela Bonetti, Valentina Mazzucchi  
Eva Coen, Mario Ricci  
assistente alla regia Filippo Ricci  
interpreti Guido D'avino, Cinzia Torriglia, Fabrizio Passerini  
Maddalena Rossi, Carlo Del Giudice, Giorgio Arevalo  
Teatro Spazio Zero, Roma, 1991

**1992 DUETTI ITALIANI**

DAL TEATRO GROTTESCO AL TEATRO DEL REALISMO MAGICO

di Mario Ricci

regia, luci e colonna sonora Mario Ricci

scene e costumi Valentina Bazzucchi, Daniela Sonetti

assistente alla regia Elisabetta Casentino

interpreti Giorgio Arevalo, Marco Maltauro

Roberto Posse, Maddalena Rossi

Teatro Spazio Zero, Roma





indice 

Introduzione	7
Mario Ricci e il suo teatro	13
Conversazione con Mario Ricci	43
Mario su Ricci	97
Teatrografia	119





## in catalogo\*

cantine romane

**Sentieri d'ascolto**  
sul teatro d'innovazione  
Alessandro Berdini  
Francesca Russo, (a cura di)

**Un capitano coraggioso**  
Ugo Margio e il suo teatro  
Enzo Di Mauro, (a cura di)

**Alchimie e carezze**  
sul teatro di **Alessandro Berdini**  
Giancarlo Mancini

zero

**Il signore del male**  
Il fantastico realistico  
nel cinema di John Carpenter  
di Paolo Zelati

**Kill baby kill!**  
Il cinema di Mario Bava  
di Gabriele Acerbo, Roberto Pison

oltre confine

**L'attore-giocoliere**  
Da Enrico Rastelli al nuovo circo  
di Leonardo Angelini

clock notes

**Fellini Satyricon Politikon**  
Le vignette tra guerra e partiti  
di Angelo Olivieri

prospettive

**Visioni sonore**  
Viaggio tra i compositori italiani  
per il cinema  
di Paolo Fazzini

**Gli artigiani dell'orrore**  
Mezzo secolo di brivido  
dagli anni '50 ad oggi  
di Paolo Fazzini

**La Fabbrica del riso**  
32 sceneggiatori raccontano  
la storia del cinema italiano  
di Andrea Pergolari

amori miei

**Dizionario dei protagonisti  
del cinema comico  
e della commedia italiana**  
di Andrea Pergolari

parole di celluloido

**Vacanze di Natale**  
di Franco Spicciariello

**La banda degli onesti**  
di Andrea Pergolari

**Un Americano a Roma**  
di Alberto Pallotta

**I Soliti Ignoti**  
di Alberto Pallotta

**Febbre da Cavallo**  
di Alberto Pallotta

fuori collana

**Goblin**  
La musica, la paura, il fenomeno  
di Giovanni Aloisio

**Il terrorista dei generi**  
Tutto il cinema di Lucio Fulci  
di Paolo Albiero, Giacomo Cacciatore

\* per informazioni sull'intero catalogo della casa editrice  
visitare il sito [www.unmondoaparte.it](http://www.unmondoaparte.it)

