

Titolo || a partire da zero
Autore || Germano Celant; Mario Ricci
Pubblicato || «Sipario» dicembre 1970
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 4
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

a partire da zero

Con questo collage, fatto su appunti, fotografie, dichiarazioni e lettere di Mario Ricci, ritrova vita sulla pagina la storia della ricerca e dello sviluppo di un linguaggio teatrale che per una coerenza interna non ha mai rinunciato a negarsi o a rimettersi in questione.

di Germano Celant; Mario Ricci

Lavoro nel teatro da circa dodici anni, prima mi interessava marginalmente.

Affermo da sempre, cioè da quando lo faccio, che il mio teatro è “teatro popolare” (senza alcun compiacimento, retorica, falso ideologico, demagogia) invece con molti pregiudizi, classicismi, eccetera. Naturalmente ho sempre affermato il contrario, e cioè che il mio teatro è un teatro d’*élite* (devo dire che adesso qualcuno se ne è accorto).

Il mio concetto di teatro popolare parte dall’idea della prima *Commedia dell’arte*.

Nel 1961, febbraio vado a Stoccolma per lavorare nel teatro di Marionette di Michael Menschke, il *Marionetteatern*.

Lavoro con Michael, in epoche diverse per circa un anno e mezzo. [In questo periodo assisto] ad uno spettacolo di “teatro meccanico”, di Harry Kramer. Kramer era (ed è ancora) scultore cinetico che, con materiali a lui del tutto naturali e confacenti alla sua personalità di artista aveva costruito uno spettacolo di circa un’ora diviso in più parti.

Brevi “pezzi” della durata di dieci minuti. Di questi ultimi l’ultimo è stato indubbiamente quello che più mi ha impressionato perché oltre ad una certa scontata originalità, formalmente si realizzava usando solo il movimento delle sue macchine-sculture come tecnica spettacolare senza ricorrere alle marionette (strani solidi geometrici con appendici) che, in tutti gli altri pezzi dello spettacolo, ovviamente, creavano invece delle misure e scontata comunicazione a tutti i livelli. Questa parte dello spettacolo era realizzata con tre di queste sculture sistemate una al centro e due ai lati del piccolo palcoscenico, ricavato all’interno di quello esistente, che misurava non più di tre metri e cinquanta per un metro di profondità e il cui boccascena era alto non più di un metro e venti.

Le sculture grandi in giusta proporzione con il palcoscenico, erano in alcune parti vivamente colorate e, appena, astratte, si lasciavano volentieri confondere con mezzi meccanici realmente esistenti. Sorrette da una brillantissima colonna sonora (il nastro era un *collage* di musica jazz, musica concreta, rumori di fabbriche, ecc.) e sapientemente regolate, alternavano i propri movimenti con strani periodi di stasi seguendo un ritmo prima piatto, poi, mano a mano, caotico, confuso, e sorprendentemente in ascesa; comunque di grande effetto.

Complessivamente il pezzo durava dieci dodici minuti (certo la misura giusta) tempo, durante il quale il pubblico per così dire affascinato dal ripetersi all’infinito degli stessi movimenti, alterati e alternati da sapientissime luci, seguiva l’evolversi della rappresentazione con un’attenzione che raramente mi era stato dato di vedere.

Torno a Roma alla fine del 1962. Primo spettacolo roma a casa di Nello Ponente, capodanno del 1963. Si tratta di un “pezzo” intitolato *Movimento numero uno per marionetta sola* e lo realizzo in collaborazione con Nini (Pasquale) Santoro e Nato Frascà.

[Se Kramer è un artista visuale che opera in quegli anni tramite nebulose filiformi, di ferro ed acciaio, che ammettono la presenza di materiali eterogenei tali da dare una immagine fisico-ottica ai suoi lavori, Santoro e Frascà, nel 1963 operano, da due diverse posizioni a livello di arte strutturale ed ottica, per cui i presupposti, come per Kramer, risiedono nelle teorie della Gestalt, con particolare riferimento alla Bauhaus.

Ed è proprio alla Bauhaus, con la sua attenzione alle tecniche operative, che si rifà la concezione teatrale iniziale di Ricci. In particolare a Schlemmer, che è il primo, negli anni 1924-26, a considerare i movimenti elementari delle forme e materie primarie come teatro. In *Movimento numero uno per marionetta sola* sono la luce, i volumi, il movimento, l’immagine, la marionetta, l’oggetto e lo spazio, le strutture tecniche e elementari su cui si basa il discorso-presentazione di Ricci. Il filone operativo è portato alle strutture globali dell’arte che anche è teatro (lo spettacolo è solo un tipo di teatro); le arti visuali, plastiche, cinetiche, volumetriche, dinamiche, eccetera quando si compongono in azione sono teatro, inizialmente inanimato e per materiali. Il movimento parte da uno per un solo personaggio, l’elementare ed il primario, sono basi operative del razionalismo in arte, lo sono anche per Ricci che inizia a ragionare sul teatro, non sul suo linguaggio, ma sulle sue tecniche].

Nella primavera dello stesso anno realizzo un altro spettacolo di ‘tre pezzi’ al quale collabora Pasquale Santoro. Anche Remo Remotti mi ha aiutato in quel periodo. Di questi tre pezzi uno è realizzato con soli “oggetti”. Lo stesso spettacolo, anche se modificato, viene rappresentato, insieme ad una mostra di marionette, alla Galleria Arco d’Alibert, verso la fine del gennaio 1964 e replicato, nella mia stanzetta di Viale Somalia fino a Giugno.

La mia ricerca è cominciata dunque sperimentando materiali a me naturali; cioè materiali d’animazione. Così già gli spettacoli fatti ancora prima del 1964, prima cioè di creare il teatrino club *Orsolina 15*, in casa di amici o in gallerie d’arte, se non addirittura nella mia stanza, sono spettacoli di animazione e non solo di marionette. Infatti il più delle volte usavo degli oggetti. Qualche volta *objects trouvés*. Questi spettacoli erano generalmente formati da più pezzi e uno di questi era realizzato con vecchi tubi di stufa incrostati di ruggine. Durava quindici minuti circa.

Iniziava con il canto del gallo ripetuto tre volte, poi dall’alto, alternativamente, calavano in scena sette cubi di diametro e altezze diversi che si disponevano sul palcoscenico, non secondo uno schema stabilito, ma secondo i nostri umori di ogni sera. Ciò ci permetteva non solo di cambiare ogni volta la scena, ma di poter cambiare le posizioni successive senza per questo

Titolo | a partire da zero
Autore | Germano Celant; Mario Ricci
Pubblicato | «Sipario» dicembre 1970
Diritti | © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine | pag 2 di 4
Archivio |
Lingua | ITA
DOI |

modificarne la struttura. (Questo più che al pubblico interessava noi manipolatori permettendoci di rinnovare il gusto della composizione, quindi il divertimento del gioco. Tenuto conto del nostro bisogno di divertirci).

Dopo alcune semplici evoluzioni di questi tubi, ne calavano in scena altri quattro, però a gomito, e il gioco si ripeteva.

Per ultimo calavano ventisette sezioni di tubi di uguale diametro (due centimetri) e tutti fissati con dei fili ad un supporto mobile. La differente altezza faceva sì che cambiando il parallelismo del supporto rispetto al piano del palcoscenico i tubi cambiassero immediatamente la loro posizione, e quindi la composizione ottenuta. Il gioco era assai divertente e di grande effetto. Il susseguirsi di queste "azioni visive" era provocato, o solo accompagnato, dal sonoro (jazz, rumori, voci inarticolate...) e dalle luci di scena.

[La ricerca tecnico-strutturale si complica con l'immissione del caso e dell'arbitrarietà delle azioni. Il gioco è un'altra tecnica del teatro. Gli oggetti in movimento, prima costruiti, ora sono anche reperiti tra gli oggetti ready-made. La concettualità della tecnica si arricchisce della concettualità dada. Le avanguardie visive sono i continui presupposti del lavoro di Ricci. Il tubo, i rumori, le voci, evento oggettuale si mescolano al movimento e alla tecnica elementare. Il teatro accade, non è pensato o programmato. Gli avvenimenti che si svolgono in uno spazio, attivizzato visivamente, sono una forma di teatro. La situazione romana delle arti visive, nel 1964, passa da un'attenzione alla ricerca pura al neodada, così i materiali come le tecniche sono un'altra componente del grande mosaico che è l'azione teatrale].

Ottobre del 1964 prendo in affitto una vecchia stalla, ripulita in vicolo delle Orsoline e, aiutato da alcuni 'volonterosi' (come si dice), tra i quali attivissima mia moglie Gabriella Toppiani, lo trasformo in un teatro club. Questa operazione, nel suo genere, è la prima in Italia e destinata ad avere incredibili ripercussioni, se si considera che oggi di teatrini-club in Italia ve ne sono almeno una trentina, credo. Il ragionamento che mi spinge a questa operazione è semplicissimo: impossibile tentare la strada dell'altro teatro! Ma questo ragionamento vuoi dire non solo rifiuto della struttura, diciamo così, politico-sociale, ma anche, soprattutto, di quella specificatamente teatrale nel senso dei "linguaggi" (parolaccia!).

La mia partenza infatti è completamente differente da quella di qualsiasi altro teatrante italiano tant'è vero che non contesto (come Carmelo Bene per esempio) l'altro teatro ma, semplicemente, nella ricerca di un nuovo linguaggio quale mezzo di comunicazione, lo ignoro semplicemente (tutto questo è detto sommariamente). Voglio dire che ignoro tutte le avanguardie storiche e no.

1963-64, il lavoro sui media (visivi e motorii, luministici e fonetici, ottici e volumetrici) trova conferma in Mc Luhan. Il linguaggio teatrale "non" esiste, come non esiste una sua storia è una sua antistoria. I mezzi sono teatro. Radicalizzare il proprio operare non significa per Ricci essere contro, ma conoscere i dati elementari è primari del proprio fare e comunicare. Ogni dato o medium ha una importanza fondamentale nell'insieme della comunicazione, non si può trascurare un dato a favore di un altro. L'insieme globale è comunicazione, per cui 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. Ogni tassello viene preso in considerazione per arrivare ad una comunicazione globale. La casistica dei media si arricchisce del medium luogo. Il teatro-club no è quindi anfiteatro, ma un dato autosignificante e autostorico, è medium e storia in atto, nel grande mosaico di Ricci, come è storia del teatro in atto il lavoro sulla comunicazione teatrale. Passato e futuro non hanno alcun significato, per Ricci vale solo il presente, il fare ora e adesso, con la coscienza del proprio fare e comunicare attraverso i vari media.

Il 26 dicembre 1964 inauguro il teatrino-club Orsoline 15 con uno spettacolo di due pezzi: *Movimento per Marionetta sola numero 2*, realizzato in collaborazione con Gastone Novelli e *Movimenti uno e due*. Caratteristica di questi spettacoli, come dei precedenti è che la "scenografia" non è trattata come tale, ma si tratta di oggetti in movimento posti all'interno di "un'azione visiva" con caratteristica positiva, dovendo essi provocare movimento; oltre che farlo (sommario anche questo).

Dopo Santoro e Frascà, Gastone Novelli: se la collaborazione è comunicazione, anche la collaborazione muta. Novelli è un pittore più legato a temi fantastici e a materiali tradizionali, al primario e allo strutturale di Frascà e Santoro, si sostituisce il materiale cromatico e fantastico di Novelli: il mosaico di Ricci si dilata con nuovi movimenti (Movimento di marionetta sola numero due) mantenendo alcuni tasselli fissi. La ricerca su un unico media può variare all'infinito, così la marionetta in movimento e gli oggetti creano in continua dialettica movimento ottico e motorio, mentale e fisico mentre sono mossi e si muovono. Il teatro si fa, accade, avviene, il mosaico è teatro.

Il secondo spettacolo, febbraio-marzo 1965, è composto da tre pezzi: *Movimento uno e due* (nuova versione), A di Gianni Novak, *Pelle d'asino* da un libretto di E. Pagliarano e A. Giuliani, materiale scenico di Gastone Novelli.

Nuova versione di un lavoro del '64, Movimento uno e due, la permutazione come comunicazione e due nuovi lavori, che ammettano un nuovo medium, il testo. L'immagine del mosaico si dinamizza e si fa più corposa, il ritmo dei media aumenta e si complica, tramite alcuni esponenti del gruppo '63, che già lavorano sulle strutture tecniche del linguaggio letterario e poetico, un lavoro sul lavoro dunque.

Maggio 1965 un terzo spettacolo anch'esso in tre pezzi.

Balletto a due, in collaborazione con Franco Libertucci, si tratta infatti di una curiosa marionetta che prende contatto con gli oggetti-sculture di Libertucci.

Flash Fiction, un testo interamente mio. Due attrezzi che simulano rampe di lancio; due grondaie inclinate sulle rampe. Chiodi che scorrono nelle grondaie e cadono in due secchi posti sotto il palcoscenico (diciamo così). Un conto alla rovescia ripetuto all'esasperazione.

Titolo || a partire da zero
Autore || Germano Celant; Mario Ricci
Pubblicato || «Sipario» dicembre 1970
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 4
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Per no, testo e materiali scenici di Achille Perilli, regia di Aste, realizzato da me. Una serie di oggetti di Perilli, alcuni in perspex, illuminati con luci varie.

Dicembre 1965. Altro spettacolo. *Varietà e Tanto fragili non si entra nell'ufficio del capitano*. Di quest'ultimo pezzo non voglio parlare. *Varietà* invece è molto interessante perché per la prima volta utilizzo uomini in scena, che non chiamo attori, ma attori-oggetto. Già da tempo studiavo la possibilità di reinserire l'uomo-attore, non tanto in un contesto di sua appartenenza ma, al contrario, strumentalizzato (in senso tecnico, beninteso) al punto di diventare un meccanismo della macchina scenica che intendevo "costruire". Parlando di "teatro di visione, arte che sorge dal movimento", Craig aveva aggiunto che in quel teatro "non ci sarà più figura vivente ad oscurare i nessi tra realtà ed arte".

Questa figura vivente, l'uomo, l'attore, doveva esserci. Deve esserci! Come rinunciare al formidabile materiale scenico che rappresenta l'uomo-attore?

Il problema non era dunque di escluderlo, ma di inserirlo in un contesto capace di dimensionarlo, tenendo conto che il suo meccanismo di movimento era facilmente inseribile nel meccanismo totale di uno spettacolo di "movimento". Da ciò, e da altre ovvie considerazioni, l'idea dell'attore oggetto.

Se l'accadimento scenico (quindi l'azione visiva) si forma e si compie con gli elementi che lo compongono, e se la luce è movimento, colore è movimento, suono è movimento, l'attore-oggetto, con le sue capacità di movimento può essere inserito in quell'accadimento scenico senza per questo alterarne la forma, anche se la sua presenza tende a dare all'accadimento stesso un contenuto.

Tra i media, il mezzo di comunicazione a più alto livello di informatività e informazionalità è il corpo umano con tutte le sue implicazioni fisico-concettuali, che vanno dalla sensorialità alla sensitività, dalla sentimentalità alla sensuosità, dalla carica ontologica alla presa topologica, dalla materialità alla concettualità, in un continuo scambio di dati informativi, e poi informativi. Così Ricci, dopo avere preso coscienza delle possibilità comunicazionali degli oggetti, luce e movimento, spazio e volume, suono e azione, parole e testo, immette nel suo grande mosaico operativo un nuovo oggetto, l'uomo, che in teatro, per convenzione si chiama attore, l'attore-oggetto. Ma anche in questo caso non adotta l'oggetto-uomo-attore per la sua carica informativa, di strumento per comunicare altre cose, ma adotta l'attore-oggetto come segno informazionale, autonomo e autosignificante, come medium con i suoi specifici significati biologico-mentali che prevaricano inizialmente con la loro presenza, la ragione della presenza dell'attore, ne sono cioè il vero significato.

Marzo '66, altro spettacolo di tre pezzi:

Salomé, con materiali scenici di Claudio Previtera

Varietà, i materiali scenici sono miei

Sacrificio Edilizio, con materiali di Carlo Cego.

In Sacrificio Edilizio, il mezzo dell'attore-oggetto si riduce a strumento, a utensile per, è un dato tecnico come la luce, la voce fuori campo, la scenografia, non autosignifica altro che il suo essere un dato tecnico, costruisce o distrugge il muro, ma non agisce come attore, cioè colui che fa una azione significativa (sempre secondo la tradizione teatrale), ma è un semplice attrezzo, una struttura che serve per fare teatro, anche se con Ricci lo diviene, naturalmente un "altro" (il termine è sbagliato, altro vuol dire contrapposto a, mentre per Ricci non c'è alcuna sfida nel teatro che è stato) teatro, diciamo che non essendo teatro (quello che è stato) neppure di riflesso, è teatro.

Dicembre 1966, *I Viaggi di Gulliver*, materiale scenico di Claudio Previtera.

Dall'elementare al complesso. Se prima la luce-oggetto, il movimento-oggetto, l'oggetto-oggetto, il volume-oggetto, l'immagine-oggetto, il suono-oggetto, il testo-oggetto, l'attore-oggetto, erano autonomamente e singolarmente spettacolo autosignificante, ora il loro insieme, lo spettacolo-oggetto, diventa teatro. Lo spettacolo quindi si autosignifica a sfavore degli oggetti-segni particolari, il rapporto tra gli oggetti (immagine, testo, attore, suono, movimento, eccetera) è un medium, l'attenzione di Ricci non è quindi portata allo spettacolo come modo di rappresentare, ma ai rapporti tecnici tra i vari oggetti, in modo da dare un significato, variabile con la variazione degli oggetti, al proprio mosaico. A questo punto non si tratterà più di scegliere un modo di rappresentare, ma di sperimentare in tutte le maniere i rapporti tra i vari oggetti, siano essi coerenti o coesistenti, non importa, la coerenza e la consistenza fanno parte di un teatro che è stato, anche se Ricci è coerente e consistente.

Maggio 1967, *Edgar Allan Poe*, materiale scenico di Claudio Previtera, filmati di Giorgio Turi e Roberto Capanna.

Considerando che il titolo di uno spettacolo può di per sé essere un "segno" capace di influire psicologicamente sullo spettatore prima dell'inizio, la scelta di *Edgar Allan Poe*, come titolo si giustifica immediatamente in ciò che vuole rappresentare. Si tratta infatti di una serie di "azioni visive tendenti a creare stati di pathos di diversa natura". Natura che ritengo peculiare all'autore americano.

Titolo come segno, come medium autosignificante. Il mosaico può essere presentato compatto, come nei Viaggi di Gulliver o a tasselli singoli aventi un proprio significato di rimando agli altri. Ulteriore immissione di materiale informazionale, i due films, che parlano del materiale comunicazionale del palcoscenico, il segno che parla del segno, mentre gli attori-oggetti dialogano con l'oggetto-oggetto, il movimento oggetto, la vita-oggetto, il gioco-oggetto, il pallone-oggetto, in modo che l'oggetto spettacolo, non è altro che un gioco di movimenti con oggetti e pallone in una situazione vitale, in cui l'uomo-attore è componente come le altre.

Titolo || a partire da zero
Autore || Germano Celant; Mario Ricci
Pubblicato || «Sipario» dicembre 1970
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 4 di 4
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Ottobre 1967, insieme a *Edgar Allan Poe*, realizziamo *Illuminazione* da un testo di Nanni Balestrini, materiale scenico di Umberto Bignardi, Turi e Ricci.

Teatro a scomparsa totale, l'illuminazione stroboscopica, il linguaggio inarticolato, la scenografia mobile, i movimenti spezzettati, sono a segni che nel momento che si istituiscono acquistano significato teatrale-visivo. La dissolvenza del teatro come teatro, la luce ritmica come teatro, ogni tassello di volta in volta predomina o è al centro dell'indagine teatrale di Ricci.

Ottobre 1968, *James Joyce*, materiale scenico Umberto Bignardi, Mario Romano, Carlo Montesi, filmati Bignardi, Piero Galletti e Ricci.