

[Titolo](#) | Sulla frantumazione visiva e sonora: Illuminazione di Mario Ricci e Umberto Bignardi

[Autore](#) | Cristina Grazioli

[Pubblicato](#) | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 1 di 3

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Mario Ricci. Illuminazione (1967)

regia di Mario Ricci

impianto scenico di Umberto Bignardi

testo di Nanni Balestrini

performer Deborah Hayes, Angela Diana, Claudio Privitera, Marilù Gleyeses, Vivian Lombroso, Tonino Campanelli, Franco Cataldi, Marco Romizi

film di Umberto Bignardi, Giorgio Turi e Roberto Capanna, con la collaborazione di Mario Ricci

Prima rappresentazione Roma, Teatro alla Ringhiera, 26 ottobre 1967

Repliche Werkraumtheater di Monaco di Baviera, 1968

Milano, nell'ambito della contestazione universitaria, Facoltà di Architettura, 1968

Sulla frantumazione visiva e sonora: Illuminazione di Mario Ricci e Umberto Bignardi

di Cristina Grazioli

L'idea iniziale di Ricci di creare uno spettacolo a partire dal testo *Illuminazione* di Nanni Balestrini si traduce strutturalmente grazie all'apporto dell'impianto scenico di Umberto Bignardi, che ad un tentativo di ricostruzione dello spettacolo ci appare quindi come co-regista.

Del testo di Balestrini è conservata solo la versione edita in *Ma noi facciamone un'altra* (Feltrinelli, 1968). Seppure i testimoni non lo ricordino con certezza, è pensabile che il testo non dovesse essere dissimile. Ricorda Bignardi che veniva "frantumato" in segmenti che isolavano i singoli suoni contenuti nelle parole. Possiamo ipotizzare che vi fosse un'assonanza tra il procedimento di frammentazione dell'immagine e quello con cui si trattava la parola.

Scrivono Celant: «Teatro a scomparsa totale, l'illuminazione stroboscopica, il linguaggio inarticolato, la scenografia mobile, i movimenti spezzettati, sono 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»¹. L'artista scrive di non aver mai inteso fare spettacoli con sole luci e suono, e dopo questo spettacolo la direttrice che poteva far pensare ad un approdo all'astrazione viene abbandonata (si veda il Focus *Moby Dick*).

La collaborazione tra Mario Ricci e Umberto Bignardi, seppure occasionale, nasce da una convergenza degli interessi dei due artisti (apparentemente lontani per poetica e attività), testimoniata dai lavori dell'artista bolognese che precedono il progetto scenico per lo spettacolo del 1967. Considerando i lavori di Bignardi nel corso del paio d'anni immediatamente precedenti si può dire che il suo coinvolgimento nello spettacolo fosse decisivo; cioè si legge una forte continuità tra i suoi lavori e l'impianto scenico di *Illuminazione* (che, più di un impianto scenico, determina strutturalmente la partitura cinetico-visiva).

Diversi gli episodi da mettere in relazione a tale ambito di creazione (se ne vedano gli esempi nella sezione *Altri materiali di contesto*). In primo luogo l'interesse di Bignardi per la cronofotografia di Muybridge: dal 1965 esegue una serie di disegni sullo studio del movimento dell'uomo e degli animali, ispirati ai noti studi di cronofotografia. Nell'aprile del 1967 li espone alla galleria di Lucio Amelio Modern Art Agency, a Napoli; nel pieghevole di presentazione della mostra [cfr. *Altri materiali di contesto* in questo Focus] l'artista sottolinea il procedimento atto a restituire lo svolgersi del tempo «pur rimanendo sviluppate [le immagini] su di una superficie piana». Considera questo lavoro vicino alle sue esperienze di quel periodo. Riprendere quelle immagini voleva dire «innestare un mio intervento in un filone ancora aperto delle arti visive». Si tratta di «materiale preparato con criteri di fluidità e ritmo»: disegni a matite colorate, pastelli, inchiostri o materiali grafici da ricalcare, su carta bianca.

In un'intervista a Laura Cherubini, rispetto al lavoro su Muybridge del 1965 Bignardi afferma: «Entravo proprio in una fase al di là della pittura, cercavo una specie di veicolo per far transitare le immagini»². Questo tipo di disegni viene utilizzato in due film, realizzati con *filmmakers* provenienti dal cinema indipendente: *Amore, amore...* (1966, regia di Alfredo Leonardi) e *Motion Vision* (1967, sempre in collaborazione con Leonardi) [cfr. *Altri materiali di contesto*], vicini per concezione ai materiali utilizzati in *Illuminazione*.

Si tratta per l'artista di un genere di animazione particolare: «è attraverso la rianimazione delle figure che ci si allontana di più da fenomeni imitativi e risultano più evidenti nello scorrere reale del tempo sullo schermo le relazioni tra il linguaggio cinematografico ed il linguaggio delle arti visive. Ottenere risultati di intercambiabilità e fusione tra strumento di comunicazione ed immagine preparata, è il problema che mi interessa ed è in questo senso che ho anche progettato e costruito due "macchine visive" (*Prismobile* e *Fantavisore*) nel 1965. [...] il lavoro del disegno acquista un significato di progettazione delle immagini in funzione di un reale consumo delle stesse, attraverso strumenti di comunicazione visiva adeguati. Da questo presupposto credo che tenderà lo sviluppo futuro del mio lavoro nei termini di una sempre più fusa relazione tra strumenti di diffusione,

¹ G. Celant, M. Ricci, *A partire da zero*, in «Sipario», n. 296, dicembre 1970, pp. 50-55 : p. 55; poi con il titolo *Collage per una automitobiografia*, in F. Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali (1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, 2 voll., vol. I, pp. 212-221 : 221.

² M. Calvesi, L. Cherubini, *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*, Università Degli Studi di Roma "La Sapienza" / Museo Laboratorio di Arte contemporanea, Roma 1994 (catalogo della mostra, Roma 16 febbraio-12 marzo 1994), p. 19.

[Titolo](#) | Sulla frantumazione visiva e sonora: Illuminazione di Mario Ricci e Umberto Bignardi

[Autore](#) | Cristina Grazioli

[Pubblicato](#) | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 2 di 3

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

materiali visivi e situazioni in cui questo processo si effettuerà»³.

Oltre a ribadire la valenza di dialogo tra i diversi linguaggi delle arti, l'artista sottolinea l'importanza del rapporto tra immediatezza della comunicazione e progettualità: a tale contesto di ricerca annovera le due "macchine visive" create nel 1965 (o come le chiama Bignardi – con assonanza surrealista – «Media trovati modificati», *Prismobile* e *Fantavisore*) [cfr. *Altri materiali di contesto*].

Prismobile utilizza il sistema a "strisce mutevoli" della pubblicità, creando strisce di plastica traslucida con illuminazione interna (al neon); nel 1966 viene esposto all'Attico. *Fantavisore* rovescia il tipo di comunicazione televisiva proponendo sovrapposizioni di immagini che erano parte del dispositivo e di immagini riflesse catturate dal contesto reale (un parallelepipedo dotato di luci interne era la sorgente luminosa che rendeva visibili per rifrazione immagini colorate riprodotte su di una lastra di cristallo, alla quale era sovrapposta una seconda superficie, riflettente).

Questo tipo di sperimentazione proseguirà nel 1969 nell'*Implicor* (per Olivetti), in cui specchi di cristallo speciali erano trattati in modo da trattenere l'immagine e nei sistemi multimediali creati per IBM fino all'inizio degli anni Ottanta (1982-1983, anni che segnano il ritorno al disegno e alla pittura). Un riferimento costituiscono i lavori presentati alle Expo da Josef Svoboda (come è noto uno dei più importanti creatori di dispositivi luminosi nel secondo Novecento). Bignardi nel 2000 riprenderà questo percorso con un'installazione al Teatro Anatomico di Bologna.

Da tale contesto di creazione, si capisce come gli autori ritengano di proporre l'allestimento in spazi alternativi alla sala teatrale, «per creare una condizione di totale fusione tra spettatore e struttura»; così «oltre a modificare il significato usuale di "cinema" per un altro più propriamente riferito al concetto di immagine mobile nello spazio, si otterrebbe un rapporto tra dinamica dei fenomeni in quel dato spazio e la dinamica percettiva degli spettatori, che, potendo guardare, toccare, sentire e camminarci dentro come e quando vogliono costituirebbe parte effettiva di quella struttura»⁴. Questa concezione di Bignardi corrisponde all'idea di Ricci del «cinema a quattro dimensioni».

Bignardi ricorda⁵ anche una serata di presentazione, in cui era presente Eco, dove ribadiva il fatto che non si trattasse di cinema a teatro (cfr. anche l'articolo di Umberto Eco riportato nel catalogo del 1994⁶ [cfr. *Altri materiali di contesto*]).

Più oggettivamente legato allo spettacolo è il *Rotor* (seppure il dispositivo previsto da Bignardi⁷ non sembra fosse stato realizzato in modo adeguato, come racconta Umberto Bignardi). A proposito della mostra *Fuoco immagine acqua terra* scrive: «mentre pensavo al film *Motion Vision* trovai quasi automaticamente l'idea del *Rotor* perché era un modo per reinventare l'immagine cinematografica e anche negarla. Feci le riprese di vari nudi in movimento e una specie di animazione usando le immagini dei disegni su Muybridge»⁸. L'artista conduce il segno del movimento da Muybridge al disegno e dal disegno al film (dove nudi di performer "riproducono" il disegno). Bignardi sottolinea l'importanza che ha per lui la "fedeltà" dell'immagine nell'utilizzo del cinema, alludendo alla dose di "realtà" che il film porta in sé. In occasione della mostra *Arte povera e Im/Spazio* scrive Celant che «l'immagine abbraccia lo spazio, si fa spazio. Si svolge nel tempo e diventa cinema. Si dilata su e con le pareti e diventa architettura»⁹.

La proposta di collaborazione da parte di Ricci a Bignardi giunge dopo che il regista aveva visto la mostra alla Galleria romana L'Attico, dove era stato esposto appunto il *Rotor*. «In quella forma di teatro-immagine c'era la dilatazione dell'esperienza del *Prismobile* e del *Rotor*. Questo generava ovviamente una dimensione spettacolare, nella seconda versione del '68 che andò al museo di Wiesbaden nella mostra con Pascali, Mattiacci, Kounellis e Lombardo, avevo aggiunto una colonna sonora. [...] Ricordo un articolo del "Frankfurter Allgemeine" che recensiva quella mostra e rilevava con precisione la differenza del *Rotor* rispetto al lavoro di tutti gli altri, parlava di uno spazio audiovisivo che coinvolgeva nell'ipnosi del tempo e dello spazio»¹⁰. Marco Diacono in «BIT» a proposito del *Rotor* nel 1967 scrive: «è un'opera che marcia a immagini»¹¹.

Bignardi collabora con Ricci anche l'anno successivo, in occasione di *James Joyce*, per il quale crea costumi con lampadine (lungo il profilo della figura); tra i materiali scenici vi erano strisce di plastica su cui si proiettavano immagini. Nello stesso 1968 partecipa all'*Histoire du Soldat*, regia di Furtwängler alla Kammeroper di Monaco di Baviera. L'artista ricorda i *Nine Evenings*, eventi "intermedia" all'Armory di New York, negli stessi anni (1967/1968), dove si produceva una fruttuosa collaborazione tra mondo artistico e grandi gruppi industriali. «Non era un episodio di sponsorizzazione, ma vera progettazione tra specialisti di tecnologia e artisti come John Cage, Rauschenberg, Fahlström»: in Italia vi era una distanza abissale tra questi settori¹². Partecipa ad *Events* a Monaco, a *Situazione 68*, a Firenze.

³ Dal pieghevole della mostra presso la Modern Art Agency, aprile 1967 (cfr. *Altri materiali di contesto*).

⁴ U. Bignardi, *Dinamica visiva e percettiva*, in G. Bartolucci, *Il "gesto" futurista. Materiali drammaturgici 1968-1969*, Bulzoni, Roma 1969, pp. 161-162 (da «Bit», dicembre 1967, n. 6, *L'illuminismo può anche essere un Aufklärung*).

⁵ Da una conversazione della sottoscritta con Umberto Bignardi, che ringrazio per la grande disponibilità (ottobre 2013).

⁶ M. Calvesi, L. Cherubini, *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*, cit., p. 82.

⁷ Si vedano i bozzetti presentati in questo Focus.

⁸ Ivi, p. 24.

⁹ Ivi, p. 20.

¹⁰ Ivi, p. 21.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

Titolo || Sulla frantumazione visiva e sonora: Illuminazione di Mario Ricci e Umberto Bignardi

Autore || Cristina Grazioli

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Ricci parla di una zona dell'individuo-spettatore da lui genericamente definita come «mnemonico-emotivazionale» a cui giungere tramite immagini (che qui hanno valenza di “azioni”, «collegate non più dal filo conduttore di una qualsiasi storia o storiellina ma solo “tecnicamente”, e che in prima lettura lo costringessero a delle “reazioni” prima che a dei “sentimenti”). Cioè un teatro “di visione”, che comunica tramite immagini, non necessariamente astratte, e che costringe lo spettatore a reagire (anche con la noia). Immagini che sono l'esito del lavoro sui materiali «originali, non significanti se non quello che visivamente rappresentavano». È evidente in tal senso il ruolo primario della luce come oggetto di visione.