

[Titolo](#) || I materiali di scena in funzione di un nuovo tipo di teatro

[Autore](#) || Daniela Visone

[Pubblicato](#) || Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Pisa, Titivillus, 2010

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati

[Numero pagine](#) || pag. 1 di 4

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

I materiali di scena in funzione di un nuovo tipo di teatro

di Daniela Visone

Nello stesso periodo in cui il mondo della critica italiana comincia a riflettere sui nuovi modelli di ricerca stranieri, Mario Ricci conduce nel teatrino Orsoline 15 una sempre più consapevole sperimentazione sui materiali scenici, presentando nel 1965 alcuni spettacoli nuovi: *A* di Gianni Novak¹ e *Pelle d'Asino* di Elio Pagliarani e Alfredo Giuliani, *Balletto a due*, *Flash Fiction*, *Porno*, *Varietà*².

Protagonista della prima azione scenica è un personaggio di legno a forma di "A", che percorre la scena da una parte all'altra, sempre solo, mentre alle sue spalle scorre un nastro, sul quale, come in una grande striscia di un fumetto, sono raffigurate le funzioni alienanti della società e le frustrazioni che ne conseguono. Seguono tre "vignette" che, invece, rimandano a momenti di evasione: l'apparizione della donna invitante (un fumetto pop), l'apparizione di una casa in campagna, l'apparizione di un veliero nero. Ognuna delle tre parti si chiude con lo scintillio di bolle di sapone: a spezzare le immagini accattivanti è sempre il ritmo industriale, rappresentato dalle officine e dal diagramma industriale. L'apparizione, nel finale, del fungo della bomba atomica rende palese che il personaggio "A" è il cittadino dell'era atomica, di cui conserva l'iniziale³.

L'altra azione scenica è la prima, nel repertorio di Ricci, a basarsi su un testo, *Pelle d'asino* di Pagliarani e Giuliani, che riadattano e modernizzano la favola di Perrault. In realtà, come nota Fagiolo, «questa opera rientra (anche se il testo è corrosivo, la recitazione scattante, le musiche ben assortite) in un repertorio più abituale. Qui le marionette sono marionette nel senso tradizionale, e mimano gli atti dell'uomo, mentre nelle altre azioni sceniche Ricci ha trovato un ritmo nuovo, autonomo, funzionale»⁴.

Marionette e materiali comuni sono i protagonisti anche dei tre spettacoli successivi. Protagonista di *Balletto a due*, un'azione scenica della durata di circa quindici minuti, è un'eterea fanciulla rappresentata da una marionetta (creata da Gabriella Toppani) con un volto per metà zebra e per metà bianco⁵. Fissata ad un bianco leggero tessuto che costituiva il corpo, la marionetta si muove e salta attorno e sopra a una scultura in legno, opera di Franco Libertucci, in una danza a volte leggera, a volte caotica, surreale, sensuale incontrando e scontrandosi con altri oggetti che appaiono e scompaiono, e che convulsamente la portano prima alla pazzia e poi alla morte.

Flash fiction, invece, ha una durata di circa venti minuti ed è più complessa. A luce spenta, due inservienti sistemano ai lati e in basso del boccascena due secchi di zinco e tornano quindi dietro il fondale. Quando si accendono le luci ai due lati del palcoscenico appaiono due strutture di legno a forma di scivolo che Ricci chiama "rampe di lancio". In mezzo alle due rampe, vi è un'altra struttura di legno a forma rettangolare con al centro tre spie luminose, denominate "quadro comando". L'azione inizia nel totale silenzio. Due comuni grondaie scivolano lungo le rampe di lancio fino a posizionarsi sulle bocche spalancate dei due secchi posti in basso. Una volta posizionate le grondaie si accendono alternativamente le spie luminose del quadro comando quindi una voce registrata, in americano, dà inizio al conto alla rovescia: ten, nine... Giunti allo zero si ode il fragore di un razzo in partenza e lungo le grondaie cominciano a scivolare prima lentamente poi sempre più in fretta grossi chiodi da carpenteria, i quali cadendo nei secchi di zinco aumentano il fracasso. Poi il rumore assordante, insieme ai segnali luminosi, cessa improvvisamente. Di nuovo la stessa voce, questa volta però, sempre in americano, impreca, bestemmia, grida al sabotaggio. Primo lancio fallito. La stessa azione si ripete una seconda e quindi una terza volta. Lancio fallito. Isteriche, incontenibili imprecazioni dello speaker. Silenzio, e nel silenzio i due inservienti riprendono le grondaie e i secchi e scompaiono dietro il fondale⁶.

Nella schiera di artisti provenienti dal campo dell'arte figurativa che collaborano con Ricci presso il suo Orsoline 15 vi è anche Achille Perilli. Questi, nel 1965, realizza *Por no*, uno spettacolo con la regia di Marcello Aste: lo spettacolo è un'invenzione di Perilli, mentre le marionette sono realizzate da Ricci. Il testo della *pièce* di Perilli è un montaggio di brani

¹ Gianni Novak è un artista attivo in diversi campi, dal cinema alla pubblicità. Verso la metà degli anni Sessanta, egli comincia a sperimentare nel campo della letteratura sia sul piano espressivo che su quello tematico e nel 1969 pubblica *Il Bagatto* per la serie "La ricerca letteraria" di Einaudi (a cura di Guido Davico Benino, Manganelli e Sanguineti).

² Elio Pagliarani e Alfredo Giuliani sono poeti e scrittori appartenenti al Gruppo 63. L'opera più significativa di Pagliarani è un poemetto sperimentale intitolato *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1964. Di Giuliani ricordiamo *Povera Juliet e altre poesie*, Milano, Feltrinelli, 1965.

³ La descrizione è stata realizzata in base alla testimonianza di Mario Ricci e all'articolo di Maurizio Fagiolo, *Con le marionette di Mario Ricci torna il teatro a passo ridotto*, in «L'Avanti», 6.3.1965.

⁴ Maurizio Fagiolo, *Con le marionette di Mario Ricci torna il teatro a passo ridotto*, cit.

⁵ Lo spettacolo, secondo Fagiolo, è «una parabola che potremmo intitolare "la maschera e il volto" per la continua ambiguità tra pieno e vuoto, tra umanità e geometria, tra quadro e specchio. E la chiave si trova proprio nel volto del personaggio diviso in due zone». M. Fagiolo, *Tra arte figurativa e teatro*, in «L'Avanti», 4.6.1965.

⁶ Per la ricostruzione dello spettacolo facciamo riferimento alla testimonianza dell'artista e a R. G., *Flash Fiction di Mario Ricci*, <<il Messaggero>>, 19.5.1965.

Titolo || I materiali di scena in funzione di un nuovo tipo di teatro

Autore || Daniela Visone

Pubblicato || Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Pisa, Titivillus, 2010

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 2 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

tratti da Winckelmann, da thriller americani alla Spillane⁷ trattati tecnico-linguistici: «pornografie di libri di storia dell'arte ritagliate ed accostate in una cornice d'acquario a movimenti, amplessi di figure simili ad amebe superdotate di organi sessuali, con pulsazioni sanguigne in involucri di plastica trasparente, sospiri e rantoli da concerto sadiano di stupratori e stuprate»⁸.

Ricci dà vita a questa fantasia surreal-letteraria attraverso marionette in *perspex* che agiscono su un piccolo palcoscenico. Dapprima, due inquietanti protuberanze si scambiano effusioni e si lodano reciprocamente, poi entrano in colluttazione, «accompagnate da un ritmo sonoro incalzante che trascorre dal jazz alle urla»⁹. Nella seconda parte viene presentato un esemplare di *homo sapiens* (una forma indefinita e bianca) che viene fagocitato lentamente da un organismo color rosa - una piovra, secondo Flaiano¹⁰ - al ritmo di informazioni cabalo-aritmetiche. Flaiano sottolinea che lo spettacolo mostra «un'ironica biologia elementare, per le luci, i colori, le forme che compongono sempre quadri di una fantasia incontrollabile e che hanno anche il merito di rientrare nel nulla, come un sogno»¹¹, aprendosi a interpretazioni diverse, che conservano comunque «un mistero»¹².

Alla fine dell'anno il regista realizza *Varietà*, il primo spettacolo in cui introduce la figura umana, che viene "dimensionata" all'interno dell'accadimento scenico come oggetto, facendo cioè perno sulle sue capacità di movimento. All'apertura del sipario, due uomini vestiti di nero, con cuffie da bagno sulla testa, lavorano intorno ad un'impalcatura metallica di tubi innocenti colorati, mentre sul fondo c'è una donna in vestiti ottocenteschi. L'azione mimica è accompagnata da una colonna sonora in cui sono montati un brano di Cage - voci sovrapposte e manipolate - col rumore delle chiavi inglesi e dei bulloni. Improvvisamente si abbassa un siparietto di compensato su cui campeggiano, ritagliati nel legno e opportunamente incollati, i busti ed i volti fotografati di Sofia Loren, Claudia Cardinale, Brigitte Bardot e Ursula Andress con abiti svolazzanti. Quattro amici in carne ed ossa, posizionate dietro il pannello fermo a mezz'aria, prestano le loro gambe alle dive e ballano un can can indavolato. Finisce la musica, smette il can can e si ritira il pannello. Riappare la scena iniziale: i lavori non si sono mai interrotti, la gabbia, fatta dall'impalcatura dei tubi, circonda sempre più la donna in costume ottocentesco, che comincia a fare uno spogliarello lentissimo. Poi, l'azione del ballo si ripete una seconda volta. Quando scompare il pannello e riappare la scena iniziale, la donna continua a fare lo spogliarello davanti ai due operai, ma sotto gli indumenti, il corpo, invece di apparire nella sua nudità, è fasciato da bende così da sembrare mummificato. Un urlo disumano degli operai chiude lo sketch.

Per rendere realmente "oggetto" l'attore, Ricci fa ricorso a due elementi fondamentali: la ritualità e il gioco. Per "gioco" intende proprio i giochi infantili che, riproposti in scena solo come movimento, difficilmente possono significare altro che se stessi; per "ritualità", intende il ritmo portante delle singole azioni visive, che deve essere in alcuni momenti veloce e in altri lento, secondo una tecnica puramente meccanica¹³. Attraverso il movimento, la figura umana si fa, dunque, elemento della scrittura scenica. L'attore, entrando a far parte dell'organismo immaginativo di Ricci, contribuisce a realizzare, insieme agli altri segni, uno spettacolo non basato su un significato portante, ma aperto alla libera interpretazione degli spettatori.

Quartucci, negli stessi anni, continua a sperimentare le sue idee sceniche sulla base di una nuova drammaturgia. Pur continuando in maniera contraddittoria la collaborazione con il Teatro Stabile di Genova, allestisce, nel maggio del 1965, con la Compagnia del Teatro Universitario di Genova, *Cartoteca*, uno spettacolo tratto dal testo di Tadeusz Rosewicz¹⁴, che si presenta come un copione composto di 16 cartelle, una sorta di canovaccio adatto a qualsiasi manipolazione. La scelta del testo è di Quartucci, ma tutto lo spettacolo viene elaborato e pensato insieme agli studenti universitari, quindi ad attori non professionisti, che proprio in quel periodo avevano composto e fatto circolare il primo libro nero contro uno stabile - quello di Genova ovviamente - che viene letto in scena¹⁵.

⁷ Frank Michael Morrison Spillane, conosciuto con lo pseudonimo di Mickey Spillane (New York, 9 marzo 1918-Murrells Inlet, 17luglio 2006), è stato un autore di fumetti e scrittore statunitense. È considerato uno dei padri, assieme a Dashiell Hammett e Raymond Chandler, del genere *hard-boiled*. Molti dei suoi romanzi ebbero vita proprio fuori dalle pagine del libro, per essere portati sullo schermo del cinema (con l'unico vero successo di *Un bacio, una pistola*, per la regia di Robert Aldrich), oppure letti alla radio o ridotti per la televisione o, infine, da lui sceneggiati per serie a fumetti.

⁸ Intervista a Mario Ricci, in Nico Garrone, *Trittico per Mario Ricci*, in «la Repubblica», 7.7.1988.

⁹ Luca Borgia, *L'evento e l'ombra*, cit. t., p. 48.

¹⁰ Ennio Flaiano, *Azioni visive alle Orsoline 15*, «L'Europeo», aprile 1965, in *Teatrotre-Scuola romana*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 8.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Nella recensione, Flaiano dichiara: «Non so se era questo che voleva dire Perilli, o se ce lo stiamo inventando noi». Ennio Flaiano, *Azioni visive alle Orsoline 15*, cit.

¹³ Mario Ricci, *Teatro rito e teatro gioco*, cit., pp. 56-64.

¹⁴ Tadeusz Rosewicz, nato nel 1921, è un poeta, drammaturgo e scrittore polacco. L'esperienza della guerra, a cui partecipò come partigiano, ebbe un effetto devastante su di lui. Il mondo contemporaneo, la guerra e le rematiche sociali sono sempre stati al centro della sua opera poetica e teatrale. Tra le opere per il teatro ricordiamo: *Il gruppo di Lacoonte* (1960), *Gli spaghetti e le spade* (tradotto in Italia nel 1967), *Nella fossa* (1979).

¹⁵ Si tratta di un vero e proprio libretto polemico scritto dagli universitari del CUT di Genova contro il malfunzionamento e le proposte artistiche del Teatro Stabile di Genova.

Titolo || I materiali di scena in funzione di un nuovo tipo di teatro

Autore || Daniela Visone

Pubblicato || Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Pisa, Titivillus, 2010

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 3 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

La vicenda prende spunto dal racconto di un personaggio che, sul letto di morte, rivive la sua vita: questa situazione drammatica permette a Quartucci di introdurre nelle maglie larghe del canovaccio diversi argomenti di attualità, come la guerra del Vietnam, le marce della pace, gli avvenimenti in Africa, i movimenti di liberazione, il nazismo. Lo spettacolo, in questo modo, sfugge al concetto di rappresentazione per darsi piuttosto come esperienza in atto, evento che rinasce sera per sera diverso, adeguandosi agli stimoli dell'attualità.

Pertanto *Cartoteca*, come sostiene Quartucci - utilizzando un'espressione che diverrà tipica del suo lavoro quando girerà l'Italia con un Camion "caricando" realtà e "scaricando" teatro -, deve essere considerato «il primo grosso "scarico" teatrale messo in opera sulla scena italiana con una precisa coscienza dei suoi meccanismi e dei suoi significati, [...] uno scarico sui temi più brucianti di quegli anni»¹⁶. Allo stesso tempo, *Cartoteca* è anche un'operazione di "carico", perché nel contenitore scenico, inteso come spazio vuoto, «gli universitari, gli oggetti vengono portati dentro»¹⁷; in altre parole, in scena sono presentati oggetti e azioni quotidiani, che tendono ad immergere il pubblico nello spettacolo¹⁸.

Utilizzando il lessico di Camion, Quartucci vuole evidentemente dire che *Cartoteca* è una sorta di anticipazione di quello che succederà poi con Camion, in quanto lo spettacolo si presenta come un discorso che riguarda tutti: i temi affrontati per la loro attualità coinvolgono pienamente gli spettatori, che si trovano così nelle condizioni di poter reagire a quello che succede in scena, e quindi di condividere o di rifiutare la situazione in cui l'azione li precipita. Per questo *Cartoteca*, mirando a provocare un fatto di cultura in una comunità e quindi a colmare quello iato esistente tra platea e palcoscenico, apre uno spiraglio su una nuova funzione del teatro, che naturalmente richiede anche delle scelte espressive adeguate.

Per la messinscena, infatti, Quartucci adotta un nuovo metodo registico.

Egli utilizza la libertà compositiva del testo di Rosewicz per indurre gli studenti-attori, aperti a qualsiasi novità per la loro inesperienza, ad esprimersi in scena attraverso il metodo dell'improvvisazione. Durante le prove ordina ai suoi attori di agire nel caos più totale per 30 minuti, poi affida loro temi e soggetti che modifica di giorno in giorno¹⁹: scopo di quest'operazione è quello di abituare gli attori, attraverso l'improvvisazione, a entrare e ad uscire dai personaggi, che non sono mai definiti perché ogni attore-studente ricopre da 10 a 15 parti. La partecipazione allo spettacolo degli studenti, la loro capacità di improvvisazione e di gestione del "caos" determina ogni sera un diverso andamento della rappresentazione. «Mi divertiva vederlo ogni sera modificato a seconda della partecipazione degli studenti», afferma Quartucci, perché «l'attore doveva essere una continua geografia, in cui cambiare senza fissare niente»²⁰.

Anche la scena muta *in fieri* con l'evolvere dell'azione: senza quinte e senza palco, l'unico elemento scenico fisso è una parete-staccionata, su cui di volta in volta vengono appesi oggetti e manifesti, oppure si dipingono scritte, si proiettano diapositive; su una pedana sono posti un lettino, un lavandino e qualche altro elemento d'interno, ma anche un lampione, manifesti pubblicitari e riflettori bianchi a luci intermittenti molto forti: in un unico ambiente, cioè, coesistono la camera da letto e la strada²¹. Oltre alla staccionata e al letto, in scena non ci sono altri oggetti fissi, ma tutti gli oggetti e le azioni quotidiane riempiono gradualmente lo spazio.

Sia nell'uso degli oggetti che nell'uso dei gesti, Quartucci tiene conto ampiamente dell'arte pop, che si era affermata in Italia nel 1964, con la premiazione di Rauschenberg alla Biennale di Venezia. Quartucci imprime la sua idea formale e visiva alle azioni, ai movimenti, ai rapporti che man mano si stabiliscono sulla scena, intervenendo in questo modo sulla scrittura della scena attraverso un'«immersione totale da parte della regia nei gesti di ogni attore-personaggio»²².

Si crea così un'osmosi tra regia e attori e tra attori e pubblico. Gli spettatori, infatti, coesistono in un unico spazio con gli attori, divisi solo da una linea ideale di demarcazione. Il protagonista, all'inizio, siede in platea in mezzo ai compagni, con cui discute ad alta voce su chi deve salire sul palcoscenico a interpretare la sua parte; in un secondo momento, due attori in scena enumerano le caratteristiche fisiche del personaggio in questione: questa scena ha lo scopo di provocare la reazione psicologica dei partecipanti, che potenzialmente si sentono chiamati ad agire in scena in qualsiasi momento, perché in qualsiasi momento può essere uno spettatore ad avere quelle determinate caratteristiche fisiche e quindi ad essere costretto ad agire nello spettacolo. Quartucci, in questo modo, intende eliminare la distinzione tra prodotto rappresentativo e pubblico fruitore, per instaurare al suo posto un discorso dialettico tra un «gruppo realizzatore» e una «comunità in ascolto»²³.

Il messaggio che traspare dai segni dello spettacolo non è espresso, però, attraverso un significato chiaro e inequivocabile, ma, al contrario, attraverso una struttura gestuale improbabile, ambigua, imprevedibile, disordinata, attraverso quello che Eco

¹⁶ Edoardo Fadini e Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976, p. 62.

¹⁷ Ivi, p. 77.

¹⁸ «Non c'è mezzo migliore per raggiungere questo scopo di quello che si limita a proporre le stesse cose che sento o faccio ogni giorno: come leggere i giornali, andare a letto, spogliarsi, lavarsi i piedi, spostare un mobile, costruire una pedana o trasportare dei tubi innocenti». Ivi, p. 69.

¹⁹ Ivi, pp. 59-61.

²⁰ Ivi, p. 77.

²¹ Carlo Quartucci, *Sette anni di esperienze*, in «Teatro», cit., pp. 47-48.

²² Ivi, p. 62.

²³ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 114.

Titolo || I materiali di scena in funzione di un nuovo tipo di teatro

Autore || Daniela Visone

Pubblicato || Daniela Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Pisa, Titivillus, 2010

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 4 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

chiama un'«incoatività di ordini possibili»²⁴. L'improbabilità, l'ambiguità, l'imprevedibilità e il disordine - secondo Eco - sono caratteristiche peculiari di ogni messaggio estetico, ma è soprattutto l'arte contemporanea a perseguire come valore primario «la rottura delle leggi di probabilità che reggono il discorso comune mettendone in crisi i presupposti nel momento stesso in cui se ne avvale per deformarlo»²⁵. Il ragionamento di Eco ben si confà allo spettacolo di cui stiamo parlando. Con *Cartoteca*, infatti, Quartucci intende utilizzare «il mezzo (qui, il teatro) per la distruzione del mezzo stesso»²⁶. Egli intende eliminare dalla scena «d'incoscienza del gesto quotidiano» attraverso l'uso di una serie di «gesti non ingenui» (proiezioni di immagini, diffusione di voci registrate); in questo senso, distrugge il codice stesso che utilizza e, di conseguenza, l'abitudine a «vedere senza osservare» del pubblico, cui sottrae il piacere della cosiddetta «consuetudine negativa»²⁷. In altri termini, Quartucci con *Cartoteca* rompe le convenzioni del linguaggio scenico e i consueti moduli della logica per proporre un uso inopinato del linguaggio e delle immagini, tale da sollecitare l'osservatore ad essere attivo e a riflettere sulle possibili interpretazioni di gesti, che sono consuetudinari ma allo stesso tempo ambigui.

²⁴ Umberto Eco, *Opera aperta*, cit., p. 168.

²⁵ Ivi, pp. 168-169.

²⁶ Edoardo Fadini e Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., p.70.

²⁷ *Ibidem*