

Titolo || Mario Ricci

Autore || Marco De Marinis

Pubblicato || Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 1 di 1

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Mario Ricci

di Marco De Marinis

Le preoccupazioni politiche (in senso ampio) che ben presto alimentano - come si è appena visto - la ricerca di Quartucci (in ordine ai modi di produzione e di organizzazione del fatto teatrale) sembrano invece assenti - io quegli stessi anni - dal lavoro di Mario Ricci, un altro dei "padri fondatori", il cui esordio teatrale (in privato, però, nella casa romana del critico d'arte Nello Ponente) data dal dicembre 1962, al rientro in patria dopo quasi due anni di lavoro in Svezia con Michael Metschke, il celebre direttore del Marionettentheater di Stoccolma.

Del resto, Ricci rappresenta, fin dal suo primo apparire, un fenomeno abbastanza a pane nel per ora sparuto panorama del teatro italiano d'avanguardia; e ciò, principalmente, a causa della sua provenienza extra teatrale (nasce infatti pittore e scultore) e dei legami prevalentemente extra-teatrali che egli continua a intrattenere anche dopo aver cominciato a fare spettacoli, e che più di tutti fecondano e indirizzano la sua ricerca scenica: mi riferisco, da un lato, e in primo luogo, ai rapporti con il mondo degli artisti visivi (mondo dal quale proverranno tutti i suoi principali collaboratori, da Ninì Santoro e Nato Frascà a Gastone Novelli, fino, soprattutto, a Claudio Previtera; né va dimenticata, in proposito, la collaborazione con Achille Perilli, nel 1965, per *Por no*); e dall'altro a quelli con la neoavanguardia letteraria del Gruppo 63 (sempre nel 1965, egli mette in scena un "libretto" di Elio Pagliarani e Alfredo Giuliani tratto da *Pelle d'asino*).

Com'era prevedibile, la sua origine artistico-visiva esercita una chiara influenza sul modo in cui Ricci decide di affrontare il problema comune del rinnovamento linguistico del teatro, e cioè mediante l'introduzione in esso di *nuove tecniche materiali* che chiarissero fin da principio, in maniera inequivocabile, l'opzione antimimetica, anticoncentrativa e antipsicologica. Ovviamente la scelta cade sulle tecniche a lui più familiari, vale a dire le tecniche d'animazione. Nascono così i primissimi lavori: *Movimento numero uno per marionetta sola* (1962), *Spettacolo di tre pezzi* (gennaio 1964), *Movimento per marionetta sola numero 2* (dicembre 1964), *Movimento uno e due* (1965). In questi brevi allestimenti, alcuni "oggetti" di forme elementari e geometriche, e di tipo non soltanto marionettistico, vengono "animati" e posti in relazione con lo spazio scenico, le luci, e così via. Come osserva giustamente Germano Celant, è qui facilmente ravvisabile - al di là dell'ovvia influenza di Metschke e di Kramer, e del canonico richiamo a Craig, il teorico della Supermarionetta - il riferimento alle ricerche del Bauhaus e in particolare a quelle di Schlemmer, "il primo, negli anni 1924-26, a considerare i movimenti elementari delle forme e materie primarie come teatro" (in Ricci, 1970, 213).

Ben presto, in queste "scenette" cinetico-visive di Ricci, agli oggetti costruiti vengono aggiunti gli *objects trouvés* (per esempio, vecchi tubi di stufa incrostati di ruggine, in *Spettacolo di tre pezzi*):

La ricerca tecnico-strutturale si complica con l'immissione del caso e dell'arbitrarietà delle azioni. [...] La concettualità della tecnica si arricchisce della concettualità dada (Celant, in Ricci, 1970, 215).

Prende altresì quota quella che diventerà poi l'idea-chiave (e un po' anche lo slogan) della poetica teatrale di Ricci: e cioè l'idea del teatro come *gioco* e come *rito* (intesi quali "mezzi di comunicazione (...) disalienante" [Ricci, 1967, 197]); dove il gioco, che ha nel rito la sua "essenza formale" (lo ricorda acutamente Bartolucci, 1968, 75), da un lato funge da "principio organizzatore" dello spettacolo, mentre, dall'altro, nobilita i materiali grezzi e anche degradati con l'assumerli, appunto, in un contesto ludico, cioè rituale.

Verso la fine del 1965 (un anno cruciale - come vedremo - per la neoavanguardia italiana, all'inizio del quale Ricci aveva inaugurato il Teatro delle Orsoline, il primo teatroclub italiano, capostipite di quelle che saranno poi chiamate le "cantine romane"), il lavoro di Ricci compie il salto definitivo verso la piena dimensione teatrale, introducendo, per la prima volta, l'attore in carne e ossa (*Varietà e Tanto fragili non si entra nell'ufficio del capitano*, dicembre 1965); attore che viene usato, però, non come interprete, o mezzo espressivo specificamente umano, ma soltanto come strumento, attrezzo, "meccanismo della macchina scenica": attore-oggetto, insomma. In tal senso, si veda, ad esempio, il *Sacrificio edilizio*, del 1966, nel quale l'attore, da buon "manovale" scenico, è impegnato unicamente a fare e disfare un muro (un po' come accadrà, in *Cottimisti*, a Remondi e Caporossi, i portabandiera del "teatro-lavoro" negli anni settanta).

Intanto, parallelamente a questa introduzione dell'attore, e nella stessa direzione di una più compiuta e unitaria dimensione drammaturgica, l'attenzione di Ricci, che si era focalizzata in principio soltanto sui singoli elementi-oggetti dell'azione scenica (con la programmatica esclusione di ogni coerenza significativa e di qualsivoglia continuità narrativa), comincia a spostarsi - a partire da *I viaggi di Gulliver* (1966) - sui *rapporti* sincronici e diacronici che i vari elementi-oggetti dello spettacolo possono intrattenere fra loro; si passa insomma, per dirla ancora con Celant (in Ricci, 1970, 220), dagli oggetti-segni particolari allo spettacolo-oggetto globale, inteso come risultante delle loro possibili interrelazioni, e quindi alla *messa in scena* in senso proprio.

A questo punto, la scelta di una certa letteratura avventurosa e fantastica, principalmente incentrata sul motivo archetipico del *viaggio* (oltre che del gioco: viaggio come gioco, gioco come viaggio), forniva a Ricci la spinta decisiva per l'avvio del ciclo delle sue prove teatrali più compiute: dal già citato *Gulliver* al *Barone di Münchhausen* (1969), da *Re Lear* (1970) a *Moby Dick* (1971), a *Il lungo viaggio di Ulisse* (1972); spettacoli nei quali, fra l'altro, viene a rivestire un'importanza sempre maggiore l'uso del mezzo cinematografico (cfr., in proposito, Ricci, 1972).