

Titolo || L'ordine e la spontaneità di Mario Ricci
Autore || Giuseppe Bartolucci
Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag. 1 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

L'ordine e la spontaneità di Mario Ricci

di *Giuseppe Bartolucci*

Immagine - movimento · spazio: sono le tre nozioni attorno a cui Mario Ricci lavora da diversi anni; con un'anticipazione e con una precisazione di ordine formale delle quali soltanto oggi ci rendiamo perfettamente conto; oggi che su quelle nozioni si comincia ad imbastire un discorso meno sprovveduto e meno affrettato, l'immagine non essendo più quella plastica del teatro tradizionale, il movimento applicandosi al di là dello sviluppo dell'azione drammaturgica tout court, lo spazio risultando una combinazione di immagini-movimento con apporti di luci e di colori. E' davvero incredibile come la cultura teatrale italiana abbia ignorato e disprezzato tutta questa zona di ricerche teatrali, se non sapessimo che a suo tempo furono coltivate dai futuristi, Balla in particolare, e subito catalogate tra le non citabili e le non perseguibili sperimentalmente, e criticamente, con quel vuoto di effettiva ricerca che ne venne.

Il Ricci peraltro ha un suo piccolo mondo da portare avanti, voglio dire che ha la coscienza di quel che vuole ottenere e del modo con cui lo svolge, senza mai sgarrare in eccesso o in sovrabbondanza di temi e di torme, ed anzi costantemente ponendosi al di sotto della materia che sta trattando in modo da sorprenderla e farla prigioniera formalmente con maggiore facilità. Intanto l'immagine: che è di derivazione pittorica, con una tendenza all'astratto, giustificata da una analisi dell'immagine stessa in veste di tramite, di passaggio, da un insignificante all'altro insignificante; e per se stessa è catalogabile almeno in linea di principio su una direzione appunto non realistica perché serve non soltanto di sfondo al movimento ma rientra direttamente nel movimento stesso come componente coloristica prima ancora che in veste di analogia figurativa. Si pensi all'immagine di «Viaggi di Gulliver» dove la pittoricità astratta e accentuata coloristicamente in sollecitazione pop, non soltanto come alternativa a qualsiasi riferimento dialogico drammaturgico e interpretativo, ma anche come predominanza di un punto di riferimento in grado di muoversi verso i personaggi e in un certo senso verso le parole, con l'acquisizione di uno spazio cinetico-visivo rigoroso e chiuso nella misura in cui svolge il suo tema.

In effetti non c'è niente di aperto nel senso di sorpresa e di improvvisazione in Mario Ricci, il suo lavoro essendo scomponibile in tanti pezzi e ricomponibile all'unità, in virtù di una delimitazione, di una progettazione, il più possibile, matematicamente esplicitate. Questo gli accade perché il suo movimento, cioè la qualità del movimento che egli persegue, è di una formalità a se stante, senza alcuna appropriazione di significati, e però dentro un artificio; e questa formalità dentro l'artificio, è tale, che può vivere soltanto se vivisezionata scientificamente, o meglio se allineata in tanti elementi scomponibili in grado di rioccuparsi e di riordinarsi a vicenda. Allora bisogna rinviare a questo movimento il meglio di quanto Ricci produce: sia che questo movimento in «Edgar Allan Poe» si ritualizzi attorno a determinati giuochi, di un'innocenza tanto più alta quanto meno provocatrice di significato; o in «Il sacrificio edilizio» si banalizzi in una serie di scambi di cubi in scena nel momento stesso della loro stesura pittorica, con un'eleganza che sta quasi sempre alla pari della quotidianità; o in «Viaggi di Gulliver» si rarefaccia spavalidamente in accensioni coloristiche distese su una deformazione della durata della temporalità, cui lo spazio stesso soggiace; o infine in «Illuminazione» si contaminino di luci alla ricerca di una frantumazione che non può che essere dentro di essa, cioè insita nel procedimento frantumatorio della rappresentazione.

In effetti assistiamo ad una serie di passaggi che formalmente identificano una traiettoria di lavoro per il Ricci, e quindi elencarli vuole dire anche aiutare il Ricci a riflettersi in questo suo processo di maturità. E' chiaro per esempio che in «Illuminazione» egli apre un discorso abbastanza nuovo non soltanto rispetto a se stesso ma rispetto anche alla sperimentazione, proprio perché in esso assume la frantumazione del dialogo come parte integrante della frantumazione dell'immagine, e dialogo e Immagine danno luogo ad un movimento altrettanto frantumato, nel quale non è più possibile riconoscersi se non per certe forme ripetitive di dialogo e di immagine; e però l'insieme del movimento se non è scientificamente più riducibile a elementi precisi e oggettivi tuttavia è soggetto ad un ritmo, del resto costruito pazientemente e correlativo, nel quale non esiste altro che una serie di proiezioni di frantumazione, quest'ultima avendo assorbito lo spazio tutt'intero e avendolo assoggettato a scomposizione di movimento. Questa comunque è una strada che conviene perseguire o non abbandonare: e cioè la contaminazione di dialogo, di luci, di attori come corpi, in un movimento frantumato che apparentemente non ha né capo né coda e che tuttavia ha anzitutto la capacità di avvolgere l'occhio e l'orecchio se non lo spettatore, di una sensazione di ricchezza dispersa, di insoddisfazione espansa, di incertezza moralistica, di inquietudine conoscitiva, non per farlo uscire da questa sensazione «generale» ma anzi per farlo rientrare compiutamente, senza tuttavia costituirne oggetto di nostalgia di qualcosa d'altro o di riempirlo di piacere inaspettato e nuovo.

Ed è vero che si tratta di un movimento contaminato, e questa è la sua risorsa più ampia e precisa, nel quale lo spezzettamento del dialogo, dell'immagine (non dimentichiamo che si tratta questa volta di immagine fotografica e cinematografica) dell'attore stesso nella sua corporeità, dà luogo ad una nuova forma di plasticità che non è più quella della suddivisione degli elementi tecnicamente su certe linee di tradizione anche innovatrice e non è nemmeno più quella cui lo stesso Ricci si era venuto riferendo sinora, di una disposizione pittorica astratta da abbinarsi al movimento dell'attore con una perdita progressiva di spessore e di dinamismo a favore di una offerta emetico-visiva per così dire di superficie, di pagina in svolgimento, analogicamente. In effetti questo movimento contaminato conserva plasticità e superficie tutte le volte che è in grado di coagulare una serie di gesti di attori, di gesti di macchina di presa, di gesti infine dello stesso dialogo, in una nozione in questo caso di gesto-immagine che rivoluziona lo spazio scenico per effetto di una continuità-contiguità tra luci-suoni-

corpi, che è la sua caratteristica e la sua genesi al tempo stesso, è la sua individualità e la sua specificità; la continuità-contiguità favorendo in questo caso quell'avvolgimento dell'occhio e dell'orecchio dello spettatore fuori di qualsiasi nozione di spettacolo sinora perseguita o immaginata, affidata com'è a una scioltezza e a una persistenza e a una ritmicità valevoli nella misura in cui restano materiali complici cioè avvinghiati gli uni agli altri e non traducibili scenicamente se non per complementarità.

Per il passato il Ricci d'altronde si era affidato, come si è detto, ad una offerta cinetico-visiva la più possibile aperta, come riflesso di elementi pittorici, per esempio, o di elementi letterari, o anche di nozioni insignificanti all'Insegna del giuoco; e l'esempio di «Viaggi di Gulliver» è legato particolarmente agli elementi pittorici, nei quali la terza dell'immagine è confortata da una serie di riscontri dialogici appartenenti al testo e riproducendosi per ripetizione attraverso corpi di attori che mimano quella forza dell'immagine in sezioni formali astratte. Il movimento viene allora dettato da una complicità tra immagini pittoriche e gesti di attori e parole dell'autore, con una prevalenza dei primi due elementi non a vantaggio del terzo elemento, e su una pagina cinetico-visiva che è a metà strada tra l'astrazione coloristica e l'accentuazione di recuperi di possibili significati; ma è chiaro che la sua validità sta proprio nell'eliminazione di questa latente contraddizione, almeno nei suoi momenti più significativi, allora che si resta per così dire prigionieri di una nozione gulliveriana paradossalmente in veste di assoluta contemporaneità formale e di banalissima trascrizione vitale in senso teatrale, e l'occhio e l'orecchio accumulano nozioni di immagini in movimento con una pertinenza pittorica prevalente ed altresì con una correlazione di gesti di attori addossata più a codesta pittoricità e meno a quella esistenza dialogica di Swift.

In tal modo l'esempio di «Edgar Allan Poe» è allora più legato alla composizione astratta del gesto degli interpreti su un tondo di pittoricità astratta ancora una volta, e però con un inizio di contaminazione cinematografica un po' a se stante e nondimeno in grado di proporre una complicità più aperta; in questo caso il movimento dovendo predisporre su termini che non sono cinematografici ma che tendono a inglobare l'immagine cinematografica a ridosso di gesti di interpreti ripetitivi nelle azioni e di immagini pittoriche assolute in se stesse. Lo spettatore non è tanto circondato in questo caso da una frantumazione dello spazio scenico, e quindi da una delineaazione di scrittura scenica frantumata, ma è arricchito da una molteplicità di segni pittorici e di segni gestuali, che se collimano tra di loro per contaminazione alterante hanno difficoltà nell'espandersi e nel circuirsi totalmente rispetto al movimento, proprio per una specie di riflessione o di ripensamento che il Ricci ha nei confronti della espansione di questo movimento, legato com'è ancora ad una concezione di immagine pittorica fissa se pur astratta e ad una catalogazione di interpretazione a giuoco non corroborata da una frantumazione dello spazio in cui questo giuoco avviene, se non in momenti specifici a se stanti e non avvolgenti.

E così in «Viaggi di Gulliver» abbiamo ancora una volta una identificazione formale assai precisa nella quale le immagini pittoriche scorrono idealmente sulla pelle degli attori e sulla parola dello autore, come si è già detto, e però rimanendo al di qua dell'avvolgimento, nei termini che si è poco sopra descritto, in quanto non si determina un movimento in sviluppo concentrico, quanto una successione astratta-cinetica nella quale si è costretti a metter in disparte le parole o a sentirle in misura minore e comunque relativa, mentre le immagini pittoriche balzano per se stesse al di sopra dei gesti degli attori. Questi ultimi ogni volta sono costretti a risalire e a distribuirsi in correlazione con le immagini ma non con l'intero spazio che si è venuto a creare, che è, come si è detto, non frantumato totalmente ma distinto in tanti momenti particolari. In effetti per quel che concerne lo spazio su una nozione di immagini-parole in movimento, una frantumazione premeditata comporta una dissipazione continua, sia in senso decentralizzato che in senso conoscitivo; la decentralizzazione rimandando fuori dello spazio ogni possibile significazione, la conoscenza tendendo invece a saldare giunture del movimento stesso fuor di ogni classificazione particolare.

Generalmente al Ricci capita sin dall'inizio delle sue ricerche di non tener conto della parola se non nella misura in cui questa gli si applica ad una scrittura scenica in movimento, con immagini pittoriche predominanti e ora anche cinematografiche; ma nel momento in cui egli giustamente adopera come materiale drammaturgico qualsiasi parola letteraria o meno che gli venga dalla scrittura letteraria di ieri e di oggi, ecco che gli sfugge di mano il suo uso più volte, sia in «Illuminazione» per esempio che in «Viaggi di Gulliver», non perché non ne deformi la presenza o ne astrattizzi il significato, ma perché vi si applica, parzialmente, e cioè non con la stessa scientificità analitica dei primi esperimenti e non con la stessa continuità-contiguità degli ultimissimi esperimenti, quasi che si possa accantonare o comunque non considerare alla pari l'uso di una parola-riflesso, sia come possibilità comunicativa, sia come esemplificazione di rumore, al di là naturalmente della sua esistenza in sede conoscitiva razionale. Ed allora, si veda in «Sacrificio edilizio», come uno strano recupero di parola offenda specificatamente l'azione drammatica, dando in questo caso ai gesti predominanti degli attori una resistenza al movimento piuttosto consistente ai fini della valutazione stessa della esperienza; e quest'ultima è come dimezzata e resa incolore, nel momento stesso in cui invece si presenta come una bellissima ripetizione di inutilità ai fini della progressione dell'azione. Questo va detto perché il lavoro attuale di Ricci va al di là della definizione da lui stessa adoperata sinora di rivalutazione del giuoco, e di riflesso, di ritualità intesa come «festa» che è una bellissima disposizione, assai giusta del resto, per un teatro di non significati come fortunatamente e di volontà è il teatro di Ricci, ma essa rischia di far rientrare parecchi significati all'interno dell'operazione teatrale dello stesso Ricci, poiché una volta ammesso che il giuoco libera da ogni impegno e che il rito è la sua essenza formale, il divertimento che ne viene, la «festa» diciamo, è di una spregiudicatezza e di una provocazione tanto più estensiva ed efficaci esteticamente e verso il pubblico, se fa poi a meno, con l'immagine lo spazio il movimento, quali siamo venuti elencando or ora, di tutti i possibili riferimenti ideologici che al giuoco ed al rito possono tranquillamente

Titolo || L'ordine e la spontaneità di Mario Ricci
Autore || Giuseppe Bartolucci
Pubblicato || Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag. 3 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

abbinarsi. Codesti elementi in Ricci trovano una dimensione scenicamente particolare, perché possano valere come termine totale di analisi del lavoro, di stesura critica della sua scrittura scenica. A questo punto la traiettoria di lavoro del Ricci va espandendosi allora con una consapevolezza dei limiti formali della sua ricerca, se compresa in schemi che vanno al di là della fissità pittorica insediante la parola e i gesti, e avviluppantisi tra loro, come elementi, non come scrittura scenica che è poi lo spazio stesso di cui la ricerca si fa portatrice totale; ed è il movimento che ha la meglio, come si è visto, in virtù di una contiguità-continuità che è spazio scenico, scrittura scenica per se stesse, in questo proiettarsi avviluppante di tutti gli elementi cinetico-visivi fuori di ogni significazione e fuori di ogni accrescimento. Ed all'interno di questo movimento sono adesso da fissarsi gli elementi ripetitivi e gli elementi accelerativi e quelli simultanei e tutti quegli altri elementi attorno a cui Ricci è venuto costruendo un suo specifico vocabolario cinetico-visivo, di una sorprendente contemporaneità oggi nella misura in cui sfugge ad una specifica classificazione, per prender vigore e consistenza da recuperi di interpretazioni da altre arti, nei modi naturalmente consentiti da una vivida presenza di espansioni formali.