

Titolo | Moby Dick di Mario Ricci: “figure” di attori e cinema a quattro dimensioni

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

Lingua | ITA

DOI |

Mario Ricci. Moby Dick (1971)

di Cristina Grazioli

Regia di Mario Ricci

Da Hermann Melville

Scene di Claudio Previtera, Mario Romano, Carlo Montesi

Interpreti Claudio Previtera, Angela Diana, Lillo Monachesi, Carlo Montesi, Deborah Hayes

Musica di Modern Jazz Quartet, Richard Strauss

Film di Guido Cusolich

Prima rappresentazione Palermo, III Rassegna del Teatro Nuovo (Nuovo Teatro e Teatro Cabaret), novembre 1971

Repliche

Roma, Teatro L'Abaco, gennaio 1972

Firenze, Rondò di Bacco, Prima informativa globale italiana del teatro di ricerca (Ricerca 1), 19-20 aprile 1972

Roma, Festival dell'Unità, 29 settembre 1972

Edinburgh International Festival, [agosto/settembre] 1972

Belgrado, BITEF, settembre/ottobre 1972

Roma, Teatro L'Abaco, marzo 1973

Moby Dick di Mario Ricci: “figure” di attori e cinema a quattro dimensioni

di Cristina Grazioli

La vocazione teatrale di uno dei «padri fondatori»¹ del Nuovo Teatro prende forma nel territorio di un teatro a dominante visiva, agito da presenze “artificiali”². Per formazione vicino alle arti plastiche, Ricci sin dagli esordi coinvolge nelle proprie creazioni artisti visivi (tra i quali Pasquale Santoro, Nato Frascà, Achille Perilli, Gastone Novelli, Claudio Previtera, Franco Libertucci, Umberto Bignardi).

Dopo un soggiorno a Parigi nel 1959, è in Svezia che si compie il suo apprendistato, presso il Marionettentheater di Michael Meschke a Stoccolma (1960-1962). Qui ha anche occasione di conoscere il teatro meccanico di Harry Kramer.

Due coordinate fondamentali guidano quindi la nostra lettura di *Moby Dick*: le arti visive e la scena delle marionette (nel senso in cui la hanno frequentata le avanguardie di ogni epoca: territorio di confronto con presenze meccaniche o artificiali).

Moby Dick consente di introdurre le nostre annotazioni a partire dal contesto della ricezione, della sua risonanza. In primo luogo perché è lo stesso Ricci a fornire una quantità considerevole di materiali esplicativi della poetica e dei procedimenti adottati nello spettacolo, in pubblicazioni che ne agevolano la diffusione. In secondo luogo perché la storia della ricezione di questo lavoro del 1971 apre ad una dimensione internazionale di rilievo. Prima ancora che in Italia, Ricci pubblica infatti la sua descrizione di *Moby Dick* in «The Drama Review», in un numero monografico dedicato a figure e marionette, *The Puppet Issue*³. Inoltre lo spettacolo viene presentato al Festival di Edimburgo, al Bitef di Belgrado; e di lì a poco Ricci viene invitato a presentare i suoi lavori a Monaco di Baviera.

Gli scritti di Ricci di pochi anni successivi nei quali l'artista si riferisce all'allestimento di questo lavoro mettono in primo piano, significativamente, le informazioni sopra citate circa il suo “apprendistato”: egli stesso riconosce infatti come “formativa” l'esperienza presso Meschke, ma anche la conoscenza del lavoro di Kramer, che cita a più riprese (si veda la sezione dedicata a Ricci nell'antologia curata da Franco Quadri nel 1977⁴). Se all'epoca Meschke ha già intrapreso il percorso che lo porterà a diventare un riferimento a livello internazionale per la creazione contemporanea che si cimenta con le pratiche delle marionette, Harry Kramer è un esempio di scena meccanica dove dominano il dinamismo della luce e il ritmo simultaneo di immagine e suono, in una linea di continuità con le esperienze delle Avanguardie Storiche.

Si tratta di pratiche che marcheranno la direttrice seguita da Ricci: in opposizione alla rappresentazione di tipo realistico, alla comunicazione di un contenuto, allo scavo psicologico, al teatro dei testi, nei suoi primi spettacoli l'accento è posto sul rinnovamento del linguaggio attraverso nuove tecniche materiali. Titoli come *Movimento numero uno per marionetta sola* (1962), *Spettacolo di tre pezzi*, *Movimento per marionetta sola numero 2* (1964), *Movimento uno e due* (1965) rivelano l'intento volto agli elementi “strutturali” della composizione scenica.

Tale connotazione segna tanto l'avvio teatrale di Ricci che le sue opere successive, con esiti talvolta diversi. In quasi tutti gli spettacoli compariranno “figure”, doppi dell'umano, nella forma di fantocci o marionette, sagome di cartone, attori smaterializzati nell'immagine cinematografica o proiettata dalla luce: si pensi a *Salomé*, *Sacrificio edilizio*, *Amleto*, *Macbeth*,

¹ M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, p. 158.

² Ad uno sguardo retrospettivo, si può a ragione iscrivere entro quel territorio che prenderà in seguito il nome di “Teatro di Figura” (la definizione risale alla fine degli anni Settanta).

³ Mario Ricci's *Moby Dick* in «The Drama Review», vol. 16, n. 3, September 1972, pp. 78-93, trad. di Betty Caroli.

⁴ F. Quadri (a cura di), *L'Avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, 2 voll., I, pp. 196-221.

Titolo || Moby Dick di Mario Ricci: “figure” di attori e cinema a quattro dimensioni

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

Lingua || ITA

DOI ||

Re Lear.

In *Moby Dick* la composizione si crea sulla base di due motivi principali: l'immagine di luce della proiezione cinematografica e la reinvenzione delle figure (attori e personaggi) secondo il paradigma “marionettesco”.

Gli attori moltiplicano la propria identità nei personaggi (Ricci li chiama sempre con il doppio nome anagrafico e drammaturgico: Claudio/Achab, Carlo/Pesce, Angela/Pesce, Lillo/Pesce, Deborah/Pesce); portano in scena il loro doppio “in effigie” grazie a sagome di cartone, oppure grazie allo stesso procedimento presentano altri personaggi (pesci e marinai). Rinviano poi ai procedimenti del teatro di marionette il montaggio e la scomposizione del corpo: la testa riprodotta in fotografia, alla quale sono attaccate le stoffe degli abiti; o figure come la balena, composta di materiali eterogenei (scale, proiezioni); ma pensiamo anche, a livello drammaturgico, alla metafora, insita nelle figure marionettesche di ogni tradizione, dell'essere in balia di un destino (il mare, la balena), che spesso consente procedimenti metateatrali (il marionettista che muove i personaggi o li smaschera). Dal punto di vista tecnico tutte queste soluzioni presentano un aspetto elementare, una componente artigianale.

Entro lo stesso universo di riferimento agiscono gli oggetti, che assumono valenza di personaggio ma sono allo stesso tempo semanticamente fluidi e polifunzionali (gli scudi possono diventare i pattini sui quali si muovono gli attori, per esempio, o due pezzi di legno stanno per la prua di *Moby Dick*).

Più ancora dell'esperienza con le marionette in senso stretto (quelle di Meschke), è il teatro meccanico di Kramer a colpire Ricci. Di questo lo doveva interessare la “macchina”, il “congegno”⁵: è un termine che lo stesso artista utilizza («congegno ad orologeria») e Paolo Ricci scrive (nel quotidiano «L'Unità») che il montaggio è concepito come un «congegno perfetto che, una volta messo in movimento, svolge la sua azione con la semplicità e l'automaticità del susseguirsi di un gesto naturale [...], un vero e proprio dispositivo spettacolare ad orologeria»⁶.

Un congegno forse troppo caparbiamente meditato per piacere del tutto a Ripellino, più incline all'estro vagamente “da baraccone” di spettacoli come *Cuore di Cane* di Bulgakov allestito da Viveca Melander e Mario Moretti, del quale il critico riferisce all'inizio della sua recensione a *Moby Dick* («dai cani con metamorfosi alle bianche balene»). Ripellino definisce Ricci un regista «tetragono», per il quale il teatro è «un dannato gioco di pazienza, una sequela instancabile di costruzioni e diroccamenti, che mostra la vanità delle umane imprese e l'incongruo del tempo scenico, inteso come un'indolenza, un lentissimo, che rifugge dai cardiotonici e indugia allibito in ogni angolo del palcoscenico». Il critico individua tre momenti ben scissi: «fabbricazione, dondolio, sfasciamento», ricorrenti negli spettacoli di Ricci.

Come di consueto, Ripellino coglie bene la provenienza dell'arsenale di Ricci, del quale la recensione restituisce il ritmo delle invenzioni; ma non lo convince la mancanza di levità, del «sentore del Fato». Non ha, secondo il poeta e critico, il ritmo scoppiettante dei russi (o del *mito* dell'Avanguardia russa).

Ma ci sembra che proprio questa possa essere stata la scelta di Ricci, restituire l'inesorabilità di una macchina che tutto inghiotte. L'articolo firmato “Vice” («L'Unità» *Nel ventre della balena bianca*)⁷ identifica nell'opera di Melville un pretesto per dare corpo alla metafora dell'artista Achab «alle prese con i mostri che genera il teatro (borghese) e il suo linguaggio, l'inafferrabile balena bianca». È curioso (senza voler stabilire legami consequenziali) che in diversi articoli di questo periodo compaiano articoli in cui, nel contesto politico, si cita *Moby Dick*, ora in relazione alla DC, ora al mostro del capitalismo (per esempio nello stesso quotidiano «L'Unità», che riporta sistematicamente recensioni e calendario dello spettacolo, dal 1971 al 1973).

Un dettaglio della recensione di Ripellino ci consente di mettere in luce un punto (proprio perché gli sfugge): chiama gli attori «kurombo», cioè i “servi di scena” del kabuki giapponese, interamente “mascherati” di nero per non rivelare la propria presenza e funzione (pur in un'ottica completamente diversa dalle convenzioni del teatro occidentale); ma appunto – in Ricci – non si tratta di nascondere il meccanismo, bensì di rivelarlo: i performer sono nello stesso tempo attori, personaggi e macchina scenica.

Scorrendo altre recensioni, quella di Mario Raimondo sottolinea la specificità nell'uso del film («non si tratta di proiezioni ma di autentico suggerimento di linguaggio») e la capacità di Ricci di non cadere nella trappola dell'intellettualismo, lasciando che ogni materiale resti, come nel gioco infantile, capace di trasmettere in modo non mediato, grazie al movimento che gli viene conferito.

Anche Edoardo Fadini evidenzia il sempre rinnovato lavoro sul linguaggio, che riesce a mettere in relazione, scenicamente, i materiali nella loro essenza elementare, e punta il dito sulla miopia del teatro italiano che non riconosce sufficientemente Ricci (invitato, invece, a Monaco di Baviera in occasione delle Olimpiadi insieme a celebri gruppi di fama internazionale – Bread and Puppet, Open Theater, Magic Circus).

La concezione di *Teatro gioco-teatro rito* formulata da Ricci già nel 1967 intride anche la creazione di *Moby Dick*: «quando dico “gioco” intendo la riscoperta e riproduzione di giochi cosiddetti infantili i quali, mi pare, proprio per il loro “contenuto”,

⁵ Harry Kramer (1925-1997) crea un teatro meccanico con figure in legno e metallo, riprese nei suoi cortometraggi (tra i quali *L'Ecluse* viene premiato alla Biennale di Venezia nel 1961).

⁶ Citato in S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (PI) 2013, p. 210; per le altre recensioni citate si veda la sezione relativa nel Focus.

⁷ “Vice”, *Nel ventre della balena bianca*, in «L'Unità», 24 dicembre 1971.

Titolo || Moby Dick di Mario Ricci: “figure” di attori e cinema a quattro dimensioni

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

Lingua || ITA

DOI ||

se riproposti solo come movimento, difficilmente possono “significare” altro se non se stessi⁸. Gioco e ritualità che vogliono suscitare reazioni e non sentimenti negli spettatori⁹.

Altro motivo importante per la messa a fuoco dello spettacolo è l'idea di un «teatro di visione», che lo porta a formulare il principio del «cinema a quattro dimensioni», da considerare nella sua stretta relazione (e interazione) con la presenza viva dell'attore.

Ricci considera l'attore come un “oggetto scenico” aperto, disponibile ad incarnare qualsiasi significante. In spettacoli come *Varietà* (1965), *Sacrificio Edilizio*, *I viaggi di Gulliver* (1966), *Edgar Allan Poe* (1967) mescola la presenza reale dell'attore ad elementi plastici, teatrali e cinematografici; ne *I Viaggi di Gulliver* (1966) non si concentra sullo svolgimento della fabula, ma esplora i rapporti tecnici tra i differenti oggetti; le proiezioni avvengono su spazi-schermi, che sono anche materiali scenografici (Ricci afferma esplicitamente che preferisce parlare di «materiali scenici» e non di scenografia), oppure sui corpi degli attori.

In *Moby Dick* l'immagine è proiettata sulle vele di una barca, rinforzata o contraddetta dalla presenza reale di attori-oggetti che mostrano ora il loro vero volto, ora il loro volto su foto ritagliate e poste su silhouette in cartone a dimensioni naturali. L'immagine cinematografica non è autonoma, ma deve aggiungere movimento a quello previsto in scena, producendo ulteriori forme: è questo che Ricci intende elaborando l'idea di un cinema a quattro dimensioni: la preoccupazione principale non era di filmare delle immagini «significanti» che in ogni caso già «significavano» in se stesse, ma piuttosto di filmare delle immagini che si potessero integrare nell'economia dello spettacolo¹⁰.

⁸ M. Ricci, *Teatro-rito e teatro-gioco* in F. Quadri (a cura di), *L'Avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, cit., pp. 200-211 : 207.

⁹ Cfr. M. Ricci, *Relazione per il XIV Festival di Parma*, ivi, pp. 197-199 : p. 198.

¹⁰ Cfr. M. Ricci, *L'uso del cinema*, ivi, pp. 237-239 : 238.