

## In cerca della parola. Ricci e Nanni. Perlini, Vasilicò e Di Marca

di Mimma Valentino

Recupero del testo, della parola, della narrazione: agli inizi degli anni Ottanta tra gli studiosi, i critici e gli stessi artisti si discute sulla possibilità o sull'effettiva necessità di misurarsi con l'opera letteraria e la componente verbale all'interno degli spettacoli.

In questa direzione iniziano a muoversi gli ex-postavanguardisti anche se alcuni tentativi di reintrodurre la narrazione e la parola erano già stati compiuti, sul finire degli anni Settanta, da Meme Perlini e Giuliano Vasilicò.

In realtà i primi "sperimentatori" a sondare questo territorio erano stati, agli inizi degli anni Settanta, Mario Ricci e Giancarlo Nanni, già protagonisti della scena avanguardistica del precedente decennio nonché precursori del cosiddetto Teatro Immagine. Entrambi erano stati tra i primi a puntare, nel corso della loro ricerca teatrale, su un linguaggio iconico e sulla dilatazione della componente visivo-immaginaria all'interno dei loro spettacoli; pensiamo in tal senso a *L'imperatore della Cina* (1969) o ad *A come Alice* (1970) di Nanni o a *Re Lear* (1970) o a *Moby Dick* (1971) di Ricci. Dopo aver approfondito questo tipo di discorso, però, la ricerca dei due artisti inizia a cambiare direzione, incentrandosi sempre più da un lato sull'approfondimento dell'opera letteraria dall'altro sul lavoro con l'attore.

Ricci, in particolare, già con *Le tre Melarance* sembra orientarsi «da una parte verso un più intenzionale recupero dei significati e dall'altra verso una rivalutazione della presenza dell'attore»<sup>1</sup>.

A partire da questo lavoro il regista si indirizza gradualmente verso una reintroduzione della dimensione espressivo-narrativa; tra il 1973 e il 1978, infatti, non solo realizza «spettacoli-riflessione che vogliono quasi fare il punto di tutto il suo precedente lavoro»<sup>2</sup>, ma dimostra un crescente interesse per l'elemento verbale. Tale orientamento che, come abbiamo avuto modo di accennare, viene ulteriormente approfondito in lavori come *Barbablè*, nonché nell'*Improbabile messinscena di Amleto Principe di Danimarca di Vladimir Majakovskij Principe dei Soviet* (1977)<sup>3</sup>, trova la sua espressione più matura in spettacoli come *Aiace per Sofocle* (1978)<sup>4</sup>, *Il ritorno di Oreste* (1979)<sup>5</sup>, *Elettra* (1980)<sup>6</sup>, *Iperione a Diotima* (1981)<sup>7</sup>, *Pentesilea* (1983) in cui si realizza un'armonica coesistenza tra l'elemento letterario e i materiali più prettamente figurativi.

Un discorso analogo interessa anche la vicenda artistica di Nanni che con *Risveglio di primavera* (1972) da un lato porta a compimento il lavoro di ricerca affrontato fino a quel momento, dall'altro preannuncia i futuri esiti del percorso che intraprenderà negli anni a venire, indirizzato sempre più verso il teatro di parola. Tale orientamento inizia a profilarsi già a partire da lavori come *Il bianco diavolo* (1973), *Ondine* (1973), *La principessa di Brambilla* (1974) nei quali alcuni elementi che avevano caratterizzato la precedente esperienza «vengono progressivamente negati in nome di una maggiore intelligibilità nel rapporto tra segni scenici e referente testuale»<sup>8</sup>.

La tendenza emersa in questi spettacoli viene ulteriormente approfondita nei lavori realizzati a partire dalla seconda metà degli anni Settanta; in questo periodo, infatti, Nanni inizia sempre più a misurarsi con i "classici" della letteratura teatrale, conferendo crescente importanza all'elemento testuale quale fulcro della sua scrittura scenica. Il recupero della parola drammaturgica e della centralità del dramma procede di pari passo con una riorganizzazione del modo di lavorare della compagnia nonché con le prime collaborazioni con i circuiti della scena ufficiale<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 87. Ricordiamo che *Le tre Melarance* viene presentato nel corso della I Rassegna "Incontro/Nuove Tendenze" di Salerno (giugno 1973).

<sup>2</sup> D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, cit., p. 180.

<sup>3</sup> L'*Improbabile messinscena di Amleto Principe di Danimarca di Vladimir Majakovskij Principe dei Soviet* debutta nel marzo 1977 a Nazzano (vicino Roma), dove Ricci ha installato un laboratorio di ricerca. Cfr. F. Doplicher, *Amleto Majakovskij*, «Sipario», n. 372, maggio 1977, pp. 13-14.

<sup>4</sup> Il lavoro, incentrato sulla vicenda di Aiace Telamonio, debutta al Teatro Abaco nell'aprile 1978. Cfr. G. Liotta, *Aiace per Sofocle*, «Sipario», n. 384, maggio 1978, p. 28.

<sup>5</sup> *Il ritorno di Oreste* viene presentato al Teatro Abaco nell'aprile del 1979.

<sup>6</sup> *Elettra* viene presentato al Teatro Abaco nel marzo 1980. Cfr. A. Mango, *Presentazione al programma di sala di "Elettra"*, Roma, aprile 1980.

<sup>7</sup> *Iperione a Diotima* debutta al Teatro Abaco nel marzo 1981. Cfr. Mara Fazio, *Presentazione al programma di sala di "Iperione a Diotima"*, Roma, marzo 1981.

<sup>8</sup> S. Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, cit., p. 307.

<sup>9</sup> Nanni abbandona progressivamente la strategia della creazione collettiva iniziando a ripartire i ruoli all'interno della compagnia in virtù delle specifiche competenze. Parallelamente intraprende le prime collaborazioni con l'establishment teatrale. Nel 1973 viene messo sotto contratto dallo Stabile di Roma, diretto da Enriquez; il rapporto con il teatro romano si conclude, però, prima del previsto. Nel mentre Nanni e la Kustermann ricevono una nuova proposta di collaborazione dallo Stabile di Genova, diretto da Ivo Chiesa. A partire dal dicembre 1974, poi, la coppia decide di gestire in proprio, sotto la sigla "Fabbrica dell'attore", il Centrale di Roma

Titolo || In cerca della parola. Ricci e Nanni. Perlini, Vasilicò e Di Marca  
Autore || Mimma Valentino  
Pubblicato || Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Pisa, Titivillus, 2015  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag. 2 di 4  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

Questa nuova fase di ricerca segna, però, «una curiosa forma di involuzione, o di strana evoluzione»<sup>10</sup> nell'itinerario artistico di Nanni che sembra sacrificare alcuni moduli estetici tipici dei primi anni della sua ricerca in nome di una scrittura scenica incentrata anzitutto sul lavoro sul testo e sull'attore nonché sull'affermazione del suo ruolo di regista.

Dal '76 all'81, Nanni attraversa la lunga notte di una scrittura scenica che, per ritrovare autentici motivi di originalità, attende la formulazione di un nuovo codice drammaturgico. Rari, anche se significativi, gli sfavillii che fendono questo buio<sup>11</sup>.

*Franziska*, lavoro realizzato al Teatro in Trastevere di Roma il 5 gennaio 1977<sup>12</sup>, è uno di questi «sfavillii»; in questo spettacolo il nuovo percorso di ricerca sembra, infatti, sedimentarsi sulle passate esperienze laddove «l'inventiva scenica si fonde alla perfezione nell'intervento pittorico (che ci riporta continuamente a Magritte) svolgendo l'azione di un'altalena di luci e silenzi, musiche e parole [...]»<sup>13</sup>.

Nei successivi lavori, il cui punto di partenza va individuato ancora una volta nella centralità del testo letterario, Nanni non ritrova, però, la medesima felicità d'intuizione; nei due spettacoli tratti da Shakespeare, *Cimbelino* (1977) e *Amleto* (1978)<sup>14</sup>, così come in *Jean Harlow e Billy the Kid* (1979)<sup>15</sup>, *I Benandanti* (1980)<sup>16</sup> e *Incendio al teatro dell'opera* (1981)<sup>17</sup> il regista sembra, infatti, smarrire quella creatività graffiante che aveva caratterizzato gli esordi.

In realtà, anche nel momento in cui inizia a dedicarsi al teatro di parola, Nanni non rinuncia in maniera totale e definitiva a taluni stilemi tipici dei primi anni della sua ricerca (metafore visive, interventi gestuali), che resteranno costanti nei lavori successivi; tra questi elementi, spesso ridondanti, e la componente verbale talvolta si crea, però, uno scollamento che sembra compromettere la coesione drammaturgica della rappresentazione.

Un ripensamento in senso narrativo interessa anche la scrittura scenica di Vasilicò e di Perlini. Quest'ultimo, in particolare, nel 1980 decide di misurarsi dapprima con gli *Uccelli* di Aristofane, proponendone una rilettura spettacolare con numerosi interventi musicali, e, poi, con *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, lavoro giocato sulla dialettica tra elemento verbale e immagine. Nel 1981 si dedica, quindi, all'*Eliogabalo* di Artaud, realizzando uno spettacolo fondato da un lato sul «forte recupero dell'immagine consegnata ad un gioco chiaroscurale di dissolvenze e contrasti luminosi»<sup>18</sup>, dall'altro sull'esaltazione iperrealistica della parola e della voce grazie all'amplificazione del playback. Punto di partenza dell'allestimento è il testo artaudiano sul quale, però, si innestano temi e motivi ricavati da *Mia madre* di Bataille. Il personaggio di Eliogabalo si sdoppia così nel protagonista dell'opera batailliana; «il tema del doppio e dello sdoppiamento percorre del resto come un *leit-motiv* tutto lo spettacolo»<sup>19</sup> ed è sottolineato anche dai travestimenti e dalle deformazioni grottesche dei personaggi nonché da uso chiaroscurale della luce.

Se *Eliogabalo* viene pensato per l'enorme spazio della Piramide, il successivo *Intorno a Garibaldi* (1982) viene invece allestito su otto zatteroni dislocati sul grandioso scenario del Tevere. Allo spettatore viene così proposta una visione simultanea di otto diversi momenti della vita dell'eroe dei due mondi.

Il lavoro vive all'insegna delle opposte polarità della concentrazione e della disseminazione come un gigantesco assemblaggio. Elementi popolari e citazioni colte, dissacrazione ironica e spunti elegiaci si giustappongono e coesistono spesso nella stessa scena con un effetto di estraniamento accresciuto dal vistoso bric a brac della cornice scenografica [...]»<sup>20</sup>.

Attraverso le otto zattere, arricchite da oggetti teatrali disseminati alla rinfusa, si aggirano come larve attori vestiti di bianco, i cui spostamenti sono accompagnati dal suono delle voci registrate. Ancora una volta la costruzione scenica è

<sup>10</sup> D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, cit., p. 167.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 171-172.

<sup>12</sup> In questo spettacolo Nanni si serve ancora una volta di un dramma di Wedekind, *Franziska* (1911). La vicenda rappresentata ruota attorno alla storia di una bambina, impersonata da Manuela Kustermann, che, come una sorta di Faust al femminile, fa un patto con il suo Mefistofele (Veit Kunz), per diventare uomo per due anni e potersi così inserire in quella società che riserva alla donna unicamente il ruolo di oggetto.

<sup>13</sup> Carlo Rosati, *Franziska*, «Sipario», n. 369, febbraio 1977, p. 23.

<sup>14</sup> *Cimbelino* viene presentato al Teatro Romano di Verona nel luglio del 1977. *Amleto* debutta, invece, al Teatro Romano di Verona il 27 luglio 1978. Entrambi gli spettacoli non incontrano il pieno consenso della critica che mette in luce da un lato un ripensamento non troppo convincente dei drammi shakespeariani dall'altro l'innesto non sempre riuscito della parola nel corpo del «teatro-immagine».

<sup>15</sup> *Jean Harlow e Billy the Kid* viene presentato alla Basilica di Massenzio nel settembre 1979.

<sup>16</sup> *I benandanti*, presentato a Mestre il 27 luglio 1980, prende spunto da un saggio di Carlo Ginzburg.

<sup>17</sup> *Incendio al teatro dell'opera* debutta al Teatro Valle di Roma il 27 luglio 1981. Lo spettacolo, tratto da un'opera di Georg Kaiser, non viene accolto favorevolmente dalla critica.

<sup>18</sup> S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 123.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Ivi, p. 124.

Titolo || In cerca della parola. Ricci e Nanni. Perlini, Vasilicò e Di Marca  
Autore || Mimma Valentino  
Pubblicato || Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Pisa, Titivillus, 2015  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag. 3 di 4  
Archivio ||  
Lingua || ITA  
DOI ||

strutturata per immagini e parole che, però, procedono lungo direttrici parallele così da confermare il carattere d'artificio che sottende la scrittura teatrale di Perlini.

Verso un recupero dell'elemento verbale continua a muoversi anche Vasilicò che, nel 1978, decide di portare in scena *L'uomo senza qualità* di Musil, avviando, presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma, un laboratorio che si trasformerà in un cammino tortuoso e tormentato. Il confronto con l'autore austriaco si rivela, infatti, particolarmente complesso, tanto che la fase laboratoriale si protrarrà per circa sei-sette anni<sup>21</sup>.

Nelle intenzioni di Vasilicò il lavoro sull'opera musiliana rappresenta quasi la naturale prosecuzione del suo *iter* artistico:

Musil è un atterraggio – spiega il regista –. Capolinea di un percorso conoscitivo. Tocco un terreno teatralmente più solido, un personaggio di carne e di dubbi dell'oggi, un palcoscenico. L'uomo di Musil è finalmente corpo. Non è più larva, come in Proust, bombardata da tempeste magnetiche e psicologiche. Non più “numero” nella matematica furente di Sade. È un uomo concreto, va per sentieri illimitati ma reali. È un approdo<sup>22</sup>.

Il regista ritaglia solo alcune parti dello sterminato materiale musiliano, soffermandosi sulla sezione del romanzo intitolata *Le stesse cose ritornano* e sugli ultimi capitoli *Verso il regno millenario*, di cui cura, insieme con Goffredo Bonanni e Fabrizia Falzetti, la riduzione drammaturgica<sup>23</sup>.

Abbiamo lavorato – racconta il regista – per cinque anni e la riduzione è cominciata con una struttura di movimenti e di emozioni, non di parole. Ma abbiamo iniziato sul palcoscenico [...]. Dopo aver letto più volte il romanzo è nata questa struttura dinamico-emozionale [...]. In una seconda fase abbiamo steso una sceneggiatura molto fedele al romanzo ma ci ha delusi. Allora c'è stato un lungo periodo di approfondimento in cui abbiamo abbandonato il romanzo e siamo passati allo studio dei testi su cui Musil aveva lavorato [...]. Dopo quest'interpretazione abbiamo applicato il testo che non è ancora, in alcune parti definitivo<sup>24</sup>.

Al centro dei capitoli dell'opera scelti da Vasilicò è l'“azione parallela” (il progetto viene così definito da Musil) preparata da un comitato di politici, militari, uomini d'affari riuniti per festeggiare il settimo decennale del regno di Francesco Giuseppe.

Nello spettacolo di Vasilicò questo spaccato d'Austria non viene rappresentato direttamente, ma suggerito.

Il lavoro si apre su una sala buia in cui i diversi personaggi, tutti presenti in scena, appaiono come simboli astratti, fantasmi sospesi nell'irrealtà di una dimensione spazio-temporale indefinita e surreale.

Improvvisamente si accendono le luci, svelando il salotto di Diotima, popolato dal bel mondo viennese: il generale Stumm, il conte Leindsdorf, il ricco ebreo Arnheim. I personaggi presenti in scena iniziano a «declamare frasi, principi, valori, tutti insieme in un accavallarsi di voci dal vivo e in playback. Il risultato è che si capisce poco o nulla»<sup>25</sup>. Avendo il regista scelto la via dell'astrazione, infatti, l'azione scenica spesso risulta poco comprensibile, affidandosi alla suggestione dell'immagine più che al racconto o alla rappresentazione vera e propria.

In scena, oltre all'aristocrazia e alla ricca borghesia viennese, compare il protagonista, Ulrich, che costituisce l'altro polo su cui Vasilicò costruisce il suo spettacolo; “l'uomo senza qualità”, impersonato da Massimo Foschi, rappresenta, infatti, l'utopia:

[...] eroe moderno, consapevole delle sue contraddizioni e della sua impotenza, in realtà «di qualità» ne ha molte ma non sa comunque utilizzarle in una società di cui rifiuta i valori; non ha più certezze e sbanda, il corso stesso della Storia non è più dritto ma assomiglia piuttosto a un «girovagare incerto tra le nuvole»<sup>26</sup>.

Il tormento e l'estasi di Ulrich possono essere appagati soltanto dal rapporto con Agathe, sua gemella, che appare tra il buio e la luce, liberandosi di bende e veli; lo spettacolo si chiude, dunque, con l'abbraccio tra i due, preludio all'incontro-azione incestuosa e mistica che li condurrà “verso il regno millenario”.

Per tradurre scenicamente le atmosfere musiliane Vasilicò ricorre ancora una volta alla collaborazione di Goffredo Bonanni che con rigore geometrico riesce a trasporre sulle tavole del palcoscenico la Vienna imperiale grazie a una scenografia «disegnata con le linee di una classica solidità che apre improvvisi varchi verso il surreale»<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> Per la ricostruzione dello spettacolo si fa riferimento al *Musil* presentato al Teatro Valle di Roma il 9 marzo 1984. La scelta del Valle per il debutto non è casuale; per questo spettacolo, infatti, il regista non pensa ad uno spazio “alternativo”, ma ad un grande teatro tradizionale. Prima di questo allestimento Vasilicò aveva presentato alcuni “studi” mentre il laboratorio era ancora in corso.

<sup>22</sup> Daniele Del Giudice, *Il nostro viaggio finisce a Musil?*, «Paese Sera», 7.06.1978.

<sup>23</sup> Collaborano alla riduzione drammaturgica anche Lucia Vasilicò e Bruno Sais.

<sup>24</sup> T. Danese Caravella, *Giuliano Vasilicò un monumento all'autore*, «Sipario», n. 432, aprile 1984.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Renzo Tian, *Opera aperta quasi spalancata*, «Il Messaggero», 10.03.1984. Molto più sontuosi e vistosi sono, invece, i costumi: il mantello dorato di Clarisse, le bende bianche di Agathe, l'abito rosso di Diotima.

[Titolo](#) || In cerca della parola. Ricci e Nanni. Perlini, Vasilicò e Di Marca  
[Autore](#) || Mimma Valentino  
[Pubblicato](#) || Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Pisa, Titivillus, 2015  
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati  
[Numero pagine](#) || pag. 4 di 4  
[Archivio](#) ||  
[Lingua](#) || ITA  
[DOI](#) ||

Addentrando nell'intricato labirinto di Musil Vasilicò si propone da un lato di sanare lo scarto che si era venuto a creare nel precedente *Proust* tra immagine e parola, dall'altro di approfondire il discorso sul testo e sul recupero dell'elemento verbale, senza trascurare il lavoro sull'attore.

Nella messinscena, però, resta qualcosa di incompiuto, soprattutto a fronte dell'interminabile laboratorio che l'ha preceduta. Il lungo lavoro teorico e laboratoriale non trova, infatti, piena realizzazione nel momento spettacolare; i brani d'azione narrativa scelti da Vasilicò mancano, da un punto di vista drammaturgico, di un'intelaiatura complessiva. *Musil* risulta, insomma, «uno spettacolo “aperto” ispirato a un romanzo “aperto”. È uno spettacolo al quale si vorrebbero rivolgere altre domande per ottenere altre risposte [...]»<sup>28</sup>.

Come Perlini e Vasilicò, anche Pippo Di Marca muoverà, nel corso degli anni Ottanta, in direzione di un recupero della parola – oltre che della regia e del lavoro sull'attore – seppure con modalità e tempi diversi. Il viaggio attraverso Duchamp e Joyce<sup>29</sup>, il cinema e la tecnologia, la musica e i new media portato avanti soprattutto nella tetralogia duchampiana riconduce, infatti, il regista del Meta-Teatro al suo “primo amore”, la letteratura. Riavvicinarsi al testo per Di Marca non significa, però, limitarsi ad interpretare e tradurre scenicamente un'opera letteraria preesistente rispetto alla messinscena; il testo nasce e prende forma sulle tavole del palcoscenico, assieme agli altri elementi dello spettacolo. Il regista recupera, dunque, l'opera letteraria in un'ottica più complessa, considerandola come una delle componenti della costruzione drammaturgica.

Il successivo spettacolo, *Target-Lulu*, segna proprio l'inizio del nuovo ciclo di ricerca che reintroduce il testo. Questa terza fase si apre col confronto con un dramma di Wedekind; tra i personaggi wedekindiani Di Marca sceglie di portare in scena Lulu, prendendo spunto non soltanto dall'opera drammaturgica, costituita da *Lo spirito della terra* e *Il vaso di Pandora*, ma anche dalla Lulu di Georg Wilhelm Pabst, impersonata da Louise Brooks<sup>30</sup>. Alla citazione cinematografica si aggiunge, poi, quella musicale: la *Lulu* di Alban Berg<sup>31</sup>.

*Target-Lulu* si apre con la morte della protagonista, pugnalata da Jack lo squartatore; a partire da questo evento si sviluppano le altre situazioni sceniche. Lo spettacolo comincia, dunque, dalla fine, seguendo un percorso circolare che, nel corso dell'azione, riconduce i personaggi a quell'accadimento iniziale.

Il lavoro è pensato come un montaggio di quadri in cui si susseguono brevi incontri e continui ritorni; gli intervalli tra le scene sono scanditi e ritmati da una suoneria elettrica.

Punto di partenza delle azioni sceniche è la partitura testuale di Wedekind che, per quanto rielaborata e riadattata, viene “interpretata” dagli attori; la componente verbale, così come le azioni performative, vanno, poi, a interagire con la musica e con gli inserti cinematografici.

Attraverso questa elaborata costruzione drammaturgica Di Marca si misura non soltanto col testo letterario, ma anche con la “regia” in senso stretto, intesa da una parte come organizzazione dei materiali scenici e dello spazio, dall'altra come lavoro sugli attori-interpreti.

«Target-Lulu sembra il traguardo di una lunga marcia attraverso tutte le “possibili inverosimiglianze” dell'altro teatro»<sup>32</sup>; questo tipo di esperienza va a costituire, in una qualche misura, il coronamento di tutta la precedente attività di ricerca che, anche nel corso degli anni successivi, il regista continuerà sempre a tenere ben presente.

---

<sup>27</sup> Renzo Tian, *Opera aperta quasi spalancata*, «Il Messaggero», 10.03.1984. Molto più sontuosi e vistosi sono, invece, i costumi: il mantello dorato di Clarisse, le bende bianche di Agathe, l'abito rosso di Diotima.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Violer d'Amores* trae ispirazione dal *Finnegans Wake* di J. Joyce (in particolare dal capitolo ottavo, *Anna Livia Plurabelle*).

<sup>30</sup> Georg Wilhelm Pabst dirige nel 1928 un film muto intitolato *Die Büchse der Pandora* (*Il vaso di Pandora*).

<sup>31</sup> La *Lulu* di Alban Berg, celebre compositore austriaco, risale al 1935; l'opera, rimasta incompiuta, fu completata da Friedrich Cerha.

<sup>32</sup> N. Garrone, *Target-Lulu*, «la Repubblica», 29.12.1984.